

REPETIR, RETARDAR, RETRASAR

Una interpretación fisionómica y negativa de la idea de arte avanzado en el pensamiento temprano de Theodor W. Adorno

Lic. Heródoto Daroon

Abstract

El siguiente trabajo está enmarcado en un proyecto heurístico más amplio dedicado al estudio de la idea de arte avanzado en el pensamiento estético de Th. W. Adorno, sobre su proceso de construcción hasta llegar a *Ästhetische Theorie* (1970) y los momentos teórico-críticos que involucra. En esta ponencia, pretendemos realizar un aporte negativo al caso, una reconstrucción de la idea de arte avanzado desde su contrario, mediante el análisis de lo que Adorno formuló como arte regresivo en el período de su exilio en Estados Unidos (1938-1949). El problema se configura a través de los hechos clave del entorno (en Europa el período de entreguerras, en Alemania la República de Weimar, Hitler y el exilio de intelectuales, y en Norteamérica el estilo de vida americano y el ascenso de las industrias y tecnologías de la comunicación y del entretenimiento); los textos adornianos producidos en este período de exilio (sobre el cómic, los dibujos animados, la radio, el jazz, la televisión y el cine) y los rasgos teóricos (filosóficos, históricos, psico-sociales, estéticos) que configuran la idea de retaguardia. Con ello procuramos reflexionar acerca de la indisociable tracción dialéctica que hay para Adorno en el arte entre retaguardia y vanguardia, y regresión y progreso.

Palabras claves

Adorno-Arte-Industria-Vanguardia-Estados Unidos

- **0. Preguntas-hipótesis:** ¿Cómo fue el proceso de construcción de la noción de retaguardia? ¿Cuáles son los hechos clave del entorno para comprender y repensar este proceso? ¿Cuáles fueron los textos y reflexiones que Adorno produjo en este período de exilio (1938-1949)? ¿Qué rasgos teóricos (históricos, psico-sociales, estéticos) configuran la idea de retaguardia? ¿Cómo es la tracción dialéctica entre la idea de retaguardia y la de

vanguardia, y la de regresión y progreso? ¿Cómo se puede interpretar críticamente ese proceso de formulación?

Asuntos de método. Pretendemos realizar un análisis desdoblado en [1] una historización y contextualización de la producción teórica de Th. W. Adorno y su círculo intelectual en sus circunstancias sociales y políticas de enunciación (*hermenéutica histórica*), y [2] un recorrido inmanente de sus ideas centrales sobre el arte regresivo (*hermenéutica teórica*).

Con esto, en un tercer momento, haremos mimesis del método crítico adorniano: esbozaremos algunas interpretaciones dialécticas e inmanentes sobre la textura de los conceptos adornianos, ya no meramente una reconstrucción interna y contextualizada, sino una suerte de boceto filosófico (todavía sólo preguntas) de las relaciones monadológicas - subterráneas, accidentales, inintencionadas, esto es, atravesados por momentos de verdad y falsedad-, cuya configuración formal y particular del material conceptual muestra algunas de las figuras del todo social (*hermenéutica crítica*).

- **A. Circunstancias histórico-sociales del exilio**

El ascenso de Hitler, el destierro y el progreso estético

Desde el ascenso de Hitler al poder, uno a uno los integrantes y colaboradores del *Institut für Sozialforschung* se adentraron en una larga y fragmentada etapa de exilio a raíz de las limitaciones, restricciones y exclusiones profesionales, ideológicas y económicas impuestas por el ascendente partido nacionalsocialista y sus brazos de poder, la *Nationalsozialistischer Studentenbund* (la Asociación de Estudiantes Nacionalsocialista que tomó el edificio del Instituto el 13 de marzo) y la *Geheime Staatspolizei* -más conocida como Gestapo- (Policía Secreta del Estado, que incautó, embargó y confiscó al Estado Libre de Prusia el patrimonio del *Institut*). El destino primero fue Ginebra (Suiza) y fueron Horkheimer y Pollock quienes encabezaron la partida.¹ Recién en la primavera de 1934, Adorno puso en alquiler su departamento en Berlín y emigró finalmente a Inglaterra, a

¹ Horkheimer pudo, a través de un abogado, conquistar su inculpabilidad política por la dirección del *Institut* y gestionar la liberación de sus propiedades y la autorización para girarlas al extranjero. Cf. Wiggershaus, p. 171.

trabajar y estudiar al prestigioso Merton College de la University of Oxford. Pero ante la imparable expansión del poder de la ideología totalitaria hacia otros países europeos, como Suiza, y los fuertes rumores respecto de los crímenes en los campos de concentración, en 1934 el círculo del *Institut* decide cruzar el Atlántico y huir a los Estados Unidos. En un año el equipo completo se ha trasladado: en abril Horkheimer, en mayo Pollock, en junio Fromm, en julio Marcuse, en agosto Löwenthal y en septiembre Wittfogel. Ya en julio, Horkheimer había aceptado la ayuda de la Universidad de Columbia, impulsada por su colega Robert MacIver (que en ese momento se desempeñaba como profesor de ciencias políticas y como presidente del Departamento de Sociología), con la que les proveían al grupo de intelectuales residencia y mantenimiento de tres a cuatro años.

Otra vez, Adorno que hasta 1935 no llegó a ser colaborador fijo del *Institut*, permaneció en el alborotado y conflictivo territorio europeo. En los próximos años, el eje de la discusión estética con Benjamin encuentra un doble frente de discusión, a saber, el arte progresista y el arte de masas, a raíz de la publicación de dos ensayos claves para los proyectos filosóficos de cada uno: el célebre "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit" ("La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica" de 1935) y "Über jazz" ("Sobre el jazz" de 1936), ambas publicadas en la *Zeitschrift*.

- **B. La experiencia americana**

Adorno en Nueva York, el *Princeton Radio Research Project* y el retroceso

Nueva York. En junio de 1937 un Adorno ya en exilio de la Alemania ya dominada por el nazismo viaja por primera vez a los Estados Unidos, aunque aún no estaba seguro de instalarse en la sede Nueva York del *Institut* y la posibilidad de trabajar junto a Benjamin era uno de los motivos para quedarse. En septiembre del mismo año, Adorno se casa con Gretel Karplus -amiga también de Benjamin-. Sumado al saturado y opresivo clima social y político europeo, en noviembre se desequilibra para Adorno la balanza profesional y deciden con Gretel mudarse a Nueva York: Horkheimer le anuncia que había un puesto como director de música en el *Princeton Radio Research Project* de la Rockefeller

Foundation, dirigido por Paul Lazarsfeld.² El 26 de febrero de 1938 los Adorno's y Nueva York se conocen en persona.

Ya instalado en Nueva York, el centro de numerosos artistas e intelectuales exiliados de Europa, la ruta intelectual de Adorno no fue impermeable ni a los fenómenos musicales que siguió de cerca a través del RRP, ni a los proyectos del *Institut*, especialmente los de Horkheimer. Podríamos entender estos dos frentes profesionales en la tierra norteamericana como las rampas de continuación para Adorno de los dos caminos contrapuestos de reflexión estética: la tradición del arte culto y el regresivo arte de masas. A su vez, los proyectos filosóficos comunes con Horkheimer comenzaron a crecer, sobre todo el ambicioso trabajo sobre lógica dialéctica, y esto llevó a Adorno a revisar y releer a Hegel, Freud y Marx durante el verano de 1938 en Bar Harbor.³ Allí también, comenzó a esbozar sus reflexiones críticas sobre su experiencia en el RRP, que terminó por articular en Nueva York en 1940, en el ensayo "Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression der Hörens" ("Acerca del carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha"), que salió publicado ese mismo año en la *Zeitschrift für Sozialforschung*.⁴ En este sentido, Adorno encontró en Nueva York -tierra del capitalismo más avanzado, sin residuos precapitalistas- los fenómenos musicales más regresivos, especialmente el jazz, contacto que le permitió retomar sus críticas de "Über jazz" y que retomará luego en "Moda atemporal", pero también a partir del cual pudo entrever a la cultura de masas como síntoma de la total administración industrial de la vida.

El proyecto de investigación sobre la música y la radio se llamaba exactamente "The essential value of Radio to all types of listeners", surgido en el marco de una fe ideológica en el supuesto núcleo democrático del fenómeno de la exponencial expansión social de la radio desde la primera Guerra Mundial. El director del proyecto, Paul Lazarsfeld, preveía

² Para ese momento, Lazarsfeld, investigador empírico sociopsicológico oriundo de Viena, había llegado a los Estados Unidos con el apoyo de la Fundación Rockefeller cuando Austria fue tomada por el fascismo. En 1936, consiguió la dirección de un centro de investigación de la Universidad de Newark, pero consiguió el apoyo financiero de Horkheimer, a cambio de la realización de parte de las investigaciones empíricas -como encuestas- del *Institut*. En 1938, la Fundación Rockefeller le encarga una amplia investigación sobre la radio, y "le anunció a Horkheimer su interés por ofrecer a Adorno la dirección de la parte musical del proyecto. Con ello, le daba a Horkheimer la posibilidad de hacer venir a Adorno a Nueva York." (Wiggershaus, 1986, p.214)

³ En el condado de Hancock, estado de Maine, al norte de Nueva York.

⁴ En palabras del propio Adorno unos años más tarde: el "Carácter fetichista" pretendía entonces responder y discutir al trabajo de Benjamin sobre "La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica". Prefacio a la tercera edición, 1963. *Disonancias*.

que las reflexiones europeizantes, filosóficas y algo pesimistas de Adorno sobre la música y su función social elevara el nivel teórico de la investigación. Sin embargo, Adorno no sólo contaba ya con algunas ideas críticas tempranas sobre el carácter ideológico de la cultura de masas en el capitalismo tardío -como "Sobre el jazz" de 1937-, sino que además, sus hipótesis eran contrapuestas e irreductibles a los intereses de Lazarsfeld. Adorno a identificaba el PRRP como parte de una ciencia organizada por los intereses y principios industriales, que pretendía de una investigación sociológica- empírica obtener datos positivos, prácticos y a la vez superfluos sobre el consumo radiofónico: la llama «*administrative research*» (investigación administrativa).⁵

En junio de 1940, tras varios desacuerdos intelectuales con Lazarsfeld, este interrumpe la disonante participación de Adorno en el PRRP, y en el mismo año Adorno termina de escribir "Acerca del carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha".

Detengámonos ahora en la crítica-analítica que despliega en este ensayo, porque resulta central para su desarrollo crítico posterior sobre la industria cultural en general. Adorno aprovecha su participación como agente interno del PRRP para realizar un buceo por las entrañas del fenómeno de la industrialización musical. Esta investigación incorpora un momento empírico porque contaba con la correspondencia de los oyentes a las estaciones de radio, entrevistas a oyentes y conversaciones con personal de la radio y músicos.⁶ Allí Adorno observa que la técnica de transmisión radial, la forma específica del medio, la ilusión de cercanía y ubicuidad (*climax* y repetición), el marketing (función de la propaganda: anuncia a la consciencia el material musical que luego deberá consumir bajo un carácter forzoso), y la estructura empresarial de distribución de la música masiva tiene inevitables efectos sobre el contenido musical y sobre la recepción o escucha musical. Todas esas variables se entrecruzan para calibrar dos esferas, que sin perder cada una su autonomía relativa, se coordinan simétricamente:

[i] Carácter fetichista de la música

El carácter fetichista se desata a partir de una transición de la tradición de la música culta, grande o elevada a los arreglos musicales para radio y publicidad. El uso norteamericano

⁵ "Ya no recuerdo si fue Lazarsfeld el que acuñó este concepto, o si fui yo, en mi asombro por un tipo de ciencia a la que no estaba habituado en lo absoluto, orientado inmediatamente a la práctica." (Adorno, "Experiencias científicas en América")

⁶ Cf. Wiggerhaus, 1986, p.305.

de partes o fragmentos arrancados del conjunto que les da sentido, y elevados como tales a nuevas unidades musicales homogéneas, sin pluralidad, genera que desaparezcan los rasgos de protesta de lo individual, porque lo individual aparece ampliado, pulido, limado y decorado. Se eliminan las tensas mediaciones entre el todo y la parte, se alza un falso equilibrio, y la parte se exhibe en un ámbito íntimo e inmediato, se inyecta en el contexto cotidiano del oyente por medio del clímax, la repetición y la cita.⁷ Desde la configuración se prevé para la audiencia una pseudo-actividad, el reconocimiento del hit, porque ya está prefigurada por la producción. La función social del fetiche musical es orientar la distracción y el **entretenimiento** de las masas. Y lo lleva adelante a través de un lenguaje musical cuya estructura es **lúdica**: la música fetichista “es juego únicamente en la medida en que es repetición de modelos dados”.⁸ Genera también un hábito adolescente de fanatismo: tener una cosa propia para compensar la vida propia, triste y pobre, que *adolece*. El caso por antonomasia, donde se despliegan estos elementos con mayor desarrollo es en el **jazz**, porque su estructura es simple, su estímulo es monótono, y se construye a partir de la repetición de un escaso repertorio de fórmulas, clichés y trucos, acomoda los elementos rebeldes (el componente africano, herencia del blues) a un esquema estricto. Esta estructura favoreció la estandarización, la explotación comercial y la congelación del jazz. Las empresas invierten en el tiempo al aire de la radio en los programas musicales más escuchados (*hit parade* por ejemplo), eso hace que la divergencia sea económicamente arriesgada. Se acostumbra así a la audiencia para que pida lo mismo a lo que se la acostumbró a través de la exclusividad de la oferta. La estática, la moda atemporal, flagrante en el jazz, es la figura de una sociedad congelada planificadamente, cuya producción es estandarizada.

[ii] *Regresión de la escucha*

Hay simultáneamente un tránsito de la escucha del **pasado** -grupos de oyentes de élites, escucha integral, concentrada, aguda- hacia la regresión de la escucha *contemporánea* (1930), característica por ser una masa de oyentes con una escucha **infantil**: pérdida de la libertad de elección y de la responsabilidad, y a la vez encaprichada con lo mismo, se trata de una escucha dispersa, atomista, desconcentrada. El revés de este carácter, es una

⁷ Cf. Adorno, "Acerca del carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha". En *Disonancias*. pp. 28-30 y 41.

⁸ *Ibíd.* p. 46.

oposición violenta ante lo posible: una nueva música, distinta, opositora de lo existente. Esto genera una recepción **ambivalente**: olvido/recuerdo, sensualmente placentero/políticamente repugnante, querer escapar/estar atrapado.

La coordinación de ambas esferas genera un **sadomasoquismo** auditivo, porque por un lado el sadismo, propinado por la música fetichizada, se da cuando el sistema traiciona al sujeto oyente, a través del juego de estar actualizado con la moda musical, en el que en verdad poco se cambia; y el masoquismo, engendrado en la **regresión** de la escucha, se da cuando el sujeto traiciona *lo posible* y con ello así mismo: entrada al juego del sistema, autoabandono ante la música existente.

Si bien Adorno ya advertía con fuerza que cualquiera de las acciones, funciones y efectos del capitalismo eran regresivos, en 1938 escribe que ya no era "sencillo manejar los términos «progresista» y «reaccionario»."⁹ Con esta dificultad detectada, ese mismo año también escribe "Glosa sobre Sibelius", un pequeño ensayo crítico sobre este compositor finlandés, cuyas composiciones sinfónicas contaban con mucho éxito en Inglaterra y los Estados Unidos. En estas reflexiones, Adorno encuentra otra vez el elemento nuclear de la retaguardia, **la repetición de lo mismo**, pero fuera de los productos de la cultura industrializada, y dialécticamente logra visualizar en el medio de las prometedoras continuaciones musicales de la tradición culta, un núcleo profundamente regresivo y hostil a lo nuevo y a lo posible. Y que por su voluntad de conservar la música antigua pero sin dominar su técnica, participa de la función "oclusiva" del arte travestida con el manto ideológico de la creación, aunque ni siquiera con la misma potencia y envergadura de la torpe música industrial que exhibe la repetición como un trofeo.

Adorno en Los Ángeles, *Dialektik der Aufklärung* y el retroceso otra vez

"La máquina rueda sobre el mismo lugar"
Th. W. Adorno, *Dialéctica de la ilustración*.

Entre 1939 y 1943 seis de los miembros más activos del círculo de colaboradores del *Institut* se separan por diferencias intelectuales, en parte también por el equilibrio buscado

⁹ "Broadcasting and the Public" (1939, en *Miscelánea 1*, p. 355).

por Horkheimer ante la crisis de fondos y todos con puestos antagónicos en los servicios de defensa del Estado: Fromm, Marcuse, Pollock, Neumann, Kirchheimer y Gurland. En abril de 1941, arriban desde Nueva York los Horkheimer al pueblo Pacific Palisades en West Los Ángeles, nuevo hogar en la costa oeste de los Estados Unidos de numerosos intelectuales y artistas europeos exiliados.¹⁰ Löwenthal tuvo que quedarse en Nueva York, por un cargo académico. En noviembre de 1941, los Adornos llegan a West Los Ángeles. El núcleo del proyecto filosófico de una teoría crítica materialista, dialéctica, psico-sociológica y empírica del arte y la sociedad en el capitalismo avanzado lo ocuparon y continuaron entonces sólo Adorno y Horkheimer.

Durante 1942, Adorno terminaba su manuscrito *Zur Philosophie der neuen Musik* (*Filosofía de la nueva música*), con el que Horkheimer estaba profundamente entusiasmado. El primer ensayo, "Schönberg y el progreso", es la prueba más evidente de que para Adorno, por lo menos hasta este momento, Schönberg y su círculo más próximo encarnaban la última gran vanguardia en cuanto al desarrollo del material musical y el contenido de verdad latente dentro de este: verdad entendida como una condensación de las contradicciones infraestructurales en la configuración formal de la obra de arte.¹¹

Mientras tanto los proyectos conjuntos entre Horkheimer y Adorno que pasaron a primer plano en la agenda de trabajo fueron el del nacionalsocialismo, el del antisemitismo y el de la dialéctica. Sobre este último, Horkheimer encargado de la razón ilustrada y Adorno concentrado en el excursus sobre la interpretación de la *Odisea* y en el capítulo sobre la industria cultural. Esfuerzos que quedan agrupados en *Dialektik der Aufklärung* (*Dialéctica*

¹⁰ La creciente industria cinematográfica de Hollywood era el centro de gravitación profesional y laboral para escritores, músicos, actores y artistas plásticos que necesitaban integrarse al medio. Arnold Schönberg residía en LA desde 1934, también estaban en la "colonia de inmigrantes europeos": Thomas Mann, Lion Feuchtwanger, Bertolt Brecht, Heinrich Mann, Reinhardt, Jeßner, Kortner, entre otros.

¹¹ Y en esta idea de desarrollo de los materiales estéticos está presente indisociablemente el momento de destrucción y superación inmanente -lo que en el campo filosófico el propio Adorno había buscado en sus estudios sobre Kierkegaard y Husserl- y sólo mediante ello del surgimiento de lo avanzado y de lo nuevo. Esto era para un Adorno joven, el progreso, al menos en el arte y en la filosofía, cuyos avances estaban siendo impulsados respectivamente por el dodecafonismo y por la propia teoría crítica. Frente a Schönberg, Stravinski, al igual que Sibelius, conserva y *repite* los recursos y procedimientos compositivos de la integración típica de la tonalidad (las tríadas tonales), como esenciales a la música. Frente al desarrollo, superación y progreso schönberiano del material estético en una dialéctica suspendida con la voluntad subjetiva del compositor, Stravinski impone y falsea en el material una conquista de autenticidad manipulada subjetivamente, a través de una enorme y omnipresente maestría artesanal o técnica. Esa pura concentración en la técnica es el espacio de la restitución reaccionaria de una integración forzada e inerte, que tras la ruptura histórica de la tonalidad, se ha convertido en pura ideología, oclusión y afirmación de un mundo sin integración.

de la Ilustración), cuyo manuscrito terminaron –con ayuda de Gretel- en mayo de 1944, y a fines de ese mismo año salió publicado. Nos detendremos, para finalizar, en el capítulo sobre la industria cultural, el célebre texto donde se condensan como en ninguna otra oportunidad las tesis críticas de ambos filósofos -aunque especialmente de Adorno- sobre la barbarie en la que se hunde Occidente en el propio despliegue dialéctico de su razón ilustrada. Y también focalizaremos en cómo esta contradicción se lleva consigo al arte autónomo, transformándolo instrumentalmente en técnica de producción estandarizada de mercancías culturales y a la vez en un dispositivo ideológico que ocluye su verdadera función en la sociedad monopólica-liberal: la reproducción del propio sistema capitalista y la imposición de la resignación en los consumidores, mediante la diversión y el entretenimiento. Para recorrer analíticamente un texto tan fragmentario y paratáctico, dispondremos por separado los puntos más luminosos que conforman su constelación conceptual en cinco complejos parciales:

[i] Medios técnicos de reproducción: El capitalismo tardío, flagrante en los Estados Unidos, aceleró el crecimiento de los medios o canales técnicos de reproducción, cuyo progreso es proporcional al empobrecimiento de los materiales estéticos de los que se nutre. Los medios -estructuralmente idénticos entre sí- que mejor configuran los soportes de la distribución masiva son las revistas ilustradas, la radio, el cine y la televisión. La **radio** - otra vez más en Adorno, por la centralidad de la música en su esquema teórico- y el cine - por la discusión sostenida con Benjamin al respecto- son considerados especialmente. Por sus características técnicas, la radio, no vende sus productos culturales a los oyentes -sí los aparatos receptores, pero no los programas-, y por esto mismo la voz se aparece falsamente como una autoridad desinteresada, democrática e imparcial, que Adorno analiza como una palabra ubicua, absoluta, unidireccional, autoritaria y cuya estructura ideológica es idéntica a la del *Führer*). Frente a la radio, el teléfono es de origen liberal porque todavía permite representar al sujeto, pero como aquella nace de la promesa democrática del monopolio "convierte a todos en oyentes iguales para entregarlos autoritariamente a los programas, iguales entre sí, de las emisoras"¹². Por su parte, el **cine** sonoro es el más característico de los bienes culturales,¹³ el más *avanzado*, porque es una amalgama perfecta de medio de

¹² Adorno y Horkheimer. 1944. p. 134.

¹³ *Ibid.* p.139

reproducción y lenguaje estético a la vez que "quiere reproducir fielmente el mundo perceptivo de la vida cotidiana, y se ha convertido en el hilo conductor de la producción (...) cuanto más perfecta e integralmente las técnicas cinematográficas dupliquen los objetos empíricos, tanto más fácilmente se logra hoy la ilusión de creer que el mundo fuera de la sala de proyección es la simple prolongación del que se conoce dentro de ella. (...) la tendencia apunta a que la vida no pueda distinguirse ya del cine sonoro".¹⁴ Y la **televisión**, todavía en desarrollo, tiende a una síntesis de radio y cine, una perfecta coordinación de música, imagen y palabra: "el cumplimiento sarcástico del sueño wagneriano de la obra de arte total".¹⁵

[ii] Materiales estéticos/industriales: Hay en toda los materiales que se distribuyen en los diferentes canales de reproducción analizados un predominio del efecto y del detalle técnico, de ruinas y escombros de la estructura desintegrada del arte burgués.¹⁶ Se tratan de los contenidos culturales estandarizados y masificados por el capitalismo: las historietas y los cómics, el jazz, la música ligera, las películas y los dibujos animados. En especial, los novedosos dibujos animados de Disney poseen un centro cómico cuyo contenido risible es la crueldad, la mutilación y la masacre de los personajes, por lo general animales electrificados (Mickey, Donald, Pluto, etc.), así, la diversión organizada se convierte en crueldad organizada: "Si los dibujos animados tienen otro efecto además del de acostumbrar los sentidos al nuevo *tempo*, es el de martillar en todos los cerebros la vieja sabiduría de que la paliza continua y la eliminación de toda resistencia individual, es condición de la vida en esta sociedad. En los dibujos animados el pato Donald recibe, como los desdichados en la realidad, su tunda para que los espectadores se acostumbren a las que ellos reciben en la realidad".¹⁷

[iii] Dispositivo ideológico: La industria cultural se desarrolló con la punta en los Estados Unidos sólo porque, tras la Segunda Guerra y la crisis y dependencia que esta generó en Europa, creció económicamente lo suficiente como para que se desplegaran las leyes generales del capital como en ninguna otra parte de Occidente, y el capitalismo competitivo deviniera en la monopolización de los vencedores. En estos fragmentos del análisis sigue

¹⁴ *Ibid.* p.138

¹⁵ *Ibid.* p.137

¹⁶ *Ibid.* p.138

¹⁷ *Ibid.* pp. 151-152

existiendo una relación de dependencia asimétrica entre superestructura cultural e infraestructura pesada: "Si la tendencia social objetiva en esta era se encarna en las oscuras intenciones subjetivas de los directores generales, éstos son primariamente los de los poderosos sectores de la industria: acero, petróleo, electricidad y química. Comparado con ellos, los monopolios culturales son débiles y dependientes".¹⁸ En ese esquema marxista del todo social, la publicidad funciona como el lenguaje por excelencia con el que habla y manipula la industria cultural a sus consumidores, quienes responden con una actitud mimética que ya les viene impuesta. Las **masas** de consumidores acaban por aferrarse a la ideología que le imponen los señores, más que estos mismos, porque en su fondo subjetivo esclavizado es lo que desean y con lo que han sido identificados.¹⁹ Luego, la **organización de la vida práctica** está dada por el ritmo de la producción, la industria cultural se encarga de la administración del tiempo libre de los *trabajadores* y de insertarlos otra vez en la lógica capitalista, pero ahora bajo el papel invertido: como *consumidores*. Lo explican así: "la diversión es la prolongación del trabajo bajo el capitalismo tardío. Es buscada por quien quiere apartarse del proceso de trabajo mecanizado para poder estar de nuevo a tono con él, la industria está interesada en las masas sólo en tanto masas de consumidores".²⁰ Pero la misma industria que genera esta realidad objetiva alza sobre ella una inmensa y sólida cobertura ideológica, una falsa consciencia de las condiciones materiales de producción, bajo la forma de una imagen invertida de la relaciones que allí se forjan: "los trabajadores, que son los que realmente alimentan a los demás, aparecen en la ilusión ideológica como alimentados por los dirigentes de la economía, que son realmente los alimentados".²¹ La oclusión ideológica es conseguida a través de **la diversión y el entretenimiento**, mejor aún, de una industria de la diversión y el entretenimiento, que lleva un momento de hostilidad hacia todo lo que sea más que pura diversión, porque "divertirse significa siempre no tener que pensar y olvidar el sufrimiento incluso allí donde se muestra".²² Sus hermanos de sangre, el humor y la risa, conquistan lo bello, lo superan y lo congelan en una suerte de instante de carcajada elevada a hábito. Pero fiel a su radical *pathos* crítico pesimista, Adorno y Horkheimer observan que la alegría "se siente en el mal ajeno (...) es

¹⁸ *Ibid.* p.135

¹⁹ *Ibid.* p.146

²⁰ *Ibid.* p.160

²¹ *Ibid.* p.164

²² *Ibid.* p.158

un reírse del hecho de que no hay nada de qué reírse, (...) reírse es siempre burlarse".²³ Junto con lo bello se ahoga la **felicidad**, porque es *res severa verum gaudium* ["la verdadera alegría es austera": Séneca], diferenciada de la constelación industrializada formada por la risa, la alegría, la burla, la distracción y el entretenimiento. La actitud monopólica se materializa mediante la intolerancia y la **exclusión** de quienes no pueden ser enhebrados en el esquema productivo, cuyos cuerpos pagan con hambre y frío, perfectas antítesis del consumo y el confort capitalista. La industria cultural y el sistema en general, es intolerante y violento con todo lo que está fuera de sí y no puede absorber, especialmente si son sujetos: "quien tiene hambre y frío, aunque una vez haya tenido buenas perspectivas, está marcado. Es un *outsider*, y ser un *outsider* es, exceptuando, a veces, los delitos de sangre, la culpa más grave".²⁴ El pobre, que es el que más alejado está del flujo de capital, el que menos participa del intercambio capitalista, el que menos sostiene la dialéctica producción y consumo, automáticamente pasa a ser para la moral de los señores y para la mirada de todos los integrados un sospechoso. Por el contrario, a los mejores integrados al sistema de intercambio, este les reintegra con un carnet de membrecía y de confianza, y con una mónada vital pequeña pero confortable dentro de la calculada, geométrica y homogénea cuadrícula social.

[iv] Repetir, retardar, retrasar: La industria, con sus medios, lenguajes y dispositivos ideológicos procede esquematizando los datos sensibles, de las experiencias cotidianas: "[la industria cultural] establece el esquematismo [*kantiano*] como primer servicio al cliente. (...) Para el consumidor no hay nada por clasificar que no venga ya anticipado en el esquematismo de la producción".²⁵ Las técnicas de producción y reproducción en serie, combinadas con exhaustivos estudios estadísticos de mercado y de los consumidores tragan las irregularidades y administran las diferencias. Esto permite identificar necesidades generales y exponer cotidianamente la sociedad a un catálogo de bienes estándares que acaban en la construcción de necesidades estándares y en el perfeccionamiento del círculo de consumo. Incluso se diseñan bienes específicamente para atrapar la diferencia y esquematizarla. Ocurre con las ramas artísticas la misma esquematización estructural. La igualdad y la repetición propia de las tareas productivas encuentran ahora su doble en la

²³ *Ibid.* pp.153-154

²⁴ *Ibid.* p.163

²⁵ *Ibid.* p.137

igualdad y la repetición en todas las actividades no-laborales gracias a la industria cultural. Esta es la boca con la que el capitalismo ha conseguido devorar todas las esferas de la vida no económica. Para más, se atraviesa a cada individuo y al todo social, su entorno, sus productos, sus esquemas perceptivos, sus conductas, sus experiencias y sus discursos por una red de estandarización y homogeneización, resultante en una pseudoindividualización subjetiva y en la formación objetiva de masas uniformes. Reza la *Dialektik* : "Los elementos sensibles, que no hacen más que registrar, todos juntos y sin oposición, la superficie de la realidad social, son ya producidos, en principio, en el mismo proceso técnico de trabajo y expresan la unidad de este proceso como su verdadero contenido."²⁶ Esta fuerza unificadora y homogeneizadora "representa la estabilidad de los grandes consorcios multiestatales", el sometimiento de la cultura al "poder total del capital", "el poder de los más fuertes económicamente".²⁷ La dialéctica de lo nuevo y lo mismo está inscripta dentro de la estructura de la mercancía cultural, pero falsamente, porque lo nuevo es sólo una apariencia estratégica de *innovación* incorporada como parte del mecanismo de producción en serie. Se reinstituye entonces la soberanía de la repetición, porque "lo nuevo de la fase de la cultura de masas respecto de la fase liberal tardía, consiste justamente en la exclusión de lo nuevo (...). Pues solo el triunfo universal del ritmo de producción y reproducción mecánicas garantiza que nada cambie, que no surja nada que no se adecúe".²⁸

[v] Lo regresivo y lo progresivo. Para Adorno y Horkheimer, el arte serio, autónomo y burgués ya estaba separado socialmente, antes de la industria cultural, del arte ligero, de los pequeños espectáculos orientados al entretenimiento de los grupos sometidos por la burguesía (como el circo, el burdel o el museo de cera). Esta oposición pretende ser neutralizada por la industria cultural, porque esta mejoró la estructura de la mercancía a partir de la transposición del arte culto burgués al ámbito puro del consumo, convirtiéndolo en arte ligero para entretener a las masas.²⁹ Para la industria cultural, "el arte es una especie de mercancía, preparada, registrada, asimilada a la producción industrial, comprable y fungible".³⁰ Pero con ello, no hizo más que radicalizar la antinomia de arte ligero y arte serio: a partir de entonces, la industria cultural y la vanguardia artística están frente a frente,

²⁶ *Ibid.* 138

²⁷ *Ibid.* pp.133-134

²⁸ *Ibid.* p.147

²⁹ *Ibid.* p. 148

³⁰ *Ibid.* p.172

y en esa irresoluble condición dialéctica está la verdad de ambas, porque como sentencia la *Dialektik*, "la escisión misma es la verdad"³¹ y "en la ideología caen justamente aquellos que ocultan la contradicción, en lugar de incorporarla".³² Así como lo nuevo en el arte avanzado es un progreso en tanto signo de lo posible social y protesta contra lo existente, el arte regresivo participa en el mundo desde el movimiento inverso, es regresivo en tanto signo afirmativo de lo existente y protesta contra lo posible social. Habría allí, entonces, para el filósofo crítico, para el crítico de la ideología, para el materialista dialéctico, un momento de verdad de la industria cultural, en la medida en que el núcleo de identidad y repetición de la mercancía es la imagen de la industrialización social eterna, y le permite descubrir en las *soap operas*, en los arreglos musicales de la radio o en los dibujos animados de Disney la cristalización mediada de la realidad social e histórica del presente.

- **C. Algunas reflexiones abiertas.**

Para concluir, esbozaremos algunas ideas de cierre, y otras abiertas y parciales a desarrollar en trabajos futuros. Desde una hermenéutica histórica hemos podido reconocer que el exilio desde Europa y la "experiencia americana" son circunstancias claves para explicar y situar el contexto en el que el círculo de intelectuales del *Institut* transformó, reprogramó y reelaboró sus proyectos vitales, y también filosóficos. En el caso de Adorno particularmente, el exilio, su participación en el PRRP de Lazarsfeld en Nueva York y su experiencia de la radio, el cine y la televisión de Hollywood y Disney en Los Ángeles formaron la condición de posibilidad para una profundización socio-empírica de las nociones de arte regresivo y ligero, flagrante en el arte de masas, y arte avanzado, modélico en el dodecafonismo. Sólo allí, en un territorio donde el capitalismo encontró su cauce para avanzar y desarrollarse en su fase monopólica, Adorno pudo descifrar –conjuntamente con Horkheimer y Lowenthal- la estructura estandarizada, serializada y repetitiva de la industria cultural y sus consecuencias psico-sociales regresivas sobre las masas de consumidores.

Aprovechando ese enfoque histórico, y complementándolo con uno teórico, hemos podido reconstruir el proceso en el que Adorno transformó y elaboró sus experiencias de lo cultural en el capitalismo tardío en conceptos filosóficos. Adorno construyó en sus dos artículos

³¹ *Ibid.* p. 148

³² *Ibid.* p. 171

clave acerca de este problema, a saber, “Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha” y “La industria cultural” el contorno negativo de su expectativa progresista en el arte autónomo, replegado, silencioso, solitario de las últimas tendencias del expresionismo alemán, en la música, y en menor medida en la literatura y la plástica. Como la dialéctica se descubre por doquier suspendida, bajo la figura de la contradicción, Adorno ya analiza tanto al arte de masas como al arte avanzado contaminados mutuamente, ambos con marcas del capitalismo y de su resistencia, llevando cada uno sembrado dentro suyo el germen de su opuesto. El arte avanzado posee sus propios momentos regresivos, manipulados, fetichizados, ideológicos, falsos, y el arte regresivo esconde pequeños destellos de la verdad socio-histórica que la produce. Ambos poseen la dialéctica, pero correspondientemente, en cada cual uno de los extremos se eleva a principio estructural y a función social. Así es que el análisis de la cultura industrializada, donde el componente regresivo es vertebral (tanto en su configuración como en su función social) permite visualizar mejor –ante el análisis crítico- los mismos fenómenos que recorren y administran al todo social, de los cuales participan.

Queda abierta, como complemento a las anteriores, una hermenéutica crítica, que delinearemos aquí como una serie de hipótesis-interrogantes. Adorno invirtió un enorme esfuerzo en afilar una serie de estrategias metodológicas, que configuran en el terreno de la reflexión filosófica la mediación entre el objeto (el fenómeno a reflexionar) y el sujeto (el teórico crítico). La idea benjaminiana de elaborar una fisionomía paratáctica (simultánea, en forma de constelación) del objeto de reflexión particular y tensionada constantemente con los fenómenos generales de la sociedad y la historia, es una idea –entre tantas- que Adorno hizo propia en su método, bajo la noción de crítica inmanente. Adorno confiaba teóricamente que descifrar las configuraciones formales de los materiales era descifrar un pedacito de la configuración de un espacio social mayor, de un material más extenso, producido histórica y colectivamente. Así, analizar concentradamente las figuras de una obra específica es iluminar dialécticamente una circunstancia presente y general. Y la mediación, el arco tensado entre ese particular y ese general es el trabajo de la interpretación filosófica, eso mismo que Adorno reclamaba a Benjamin respecto de su primera versión del ensayo sobre Baudelaire. Ahora bien, las recepciones, continuaciones, críticas y reconstrucciones del pensamiento de Adorno han dejado casi intacta una pequeña

brecha para actualizarlo y repensarlo. Se trata de atravesar a Adorno con su propio método, someterlo a una doble crítica inmanente de las configuraciones conceptuales de sus textos y a una interpretación crítica de los fenómenos sociales de su tiempo que allí se iluminan. Esto tendría como horizonte esbozar una micro-fisionomía intelectual. Sería una especie de consideración de sus ensayos como formas estéticas, con sus propios momentos de verdad no previstos por Adorno, encerrados monadológicamente y posibles para liberarse en el análisis crítico, como signos inintencionales.

BIBLIOGRAFÍA

ADORNO Theodor W. & Horkheimer Max

(2007) *Dialéctica de la Ilustración: Fragmentos filosóficos*. Traducción de Joaquín Chamorro Mielke (Madrid: Akal).

ADORNO, Theodor W.

(1983) *Teoría Estética*. [1] Traducción de Fernando Riaza, revisada por Francisco Pérez Gutiérrez (Buenos Aires: Orbis).

(2003) *Filosofía de la nueva música*. Traducción castellana de Alfredo Brotons Muñoz (Madrid: Akal).

(2010) *Miscelánea I*. Traducción de Joaquín Chamorro Mielke (Madrid: Akal)

(2011) *Disonancias. Introducción a la sociología de la música*. Traducción de Gabriel Menéndez Torellas (Madrid: Akal).

JAY, Martin

(1988) *Adorno* (Madrid: Siglo XXI, 1988).

BUCK-MORSS, Susan

(1977) *Origen de la dialéctica negativa: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*. Traducido por Nora Rabotnikof Maskivker (Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2011).

WIGGERSHAUS, Rolf

(1986) *La Escuela de Frankfurt* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011).