

ALGUNAS OBSERVACIONES SOBRE LA INDUSTRIA CULTURAL

YOSHIKAZU TAKEMINE*

YoshiTakemine@aol.com

Fecha de recepción: 21 de julio de 2011

Fecha de aceptación definitiva: 22 de agosto de 2011

PROVOCACIÓN PERFORMATIVA. — Entre los conceptos fundamentales de la Escuela de Fráncfort, el de “industria cultural” es el que ha provocado las controversias más virulentas. En los artículos sobre música pop o sobre sociología del cine, así como en las introducciones a los *cultural studies*, ha llegado a ser habitual introducir en algún momento este concepto junto con el nombre del filósofo Adorno, “exponente del conservadurismo cultural”. Sobre todo para quienes reivindican un potencial estético, político o utópico en la cultura de masas, la tesis de la industria cultural sigue siendo un motivo de indignación setenta años después de que fuera formulada. Pero el hecho de que se siga aludiendo a la crítica social de Adorno después de tanto tiempo, provocando aún hoy fuertes reacciones, no debe atribuirse a sus carencias, sino a su capacidad de provocación. Si el objetivo de la Teoría Crítica no consiste en predicar la verdad absoluta ni en demostrar de modo positivo la exactitud científica, sino en descubrir las deformaciones de las relaciones sociales existentes y las huellas de lo reprimido en ellas, las estrategias discursivas y su efecto *performativo* desempeñarán un papel importante en ella. De ahí la conocida insistencia de Adorno en la forma “tramposa” del ensayo, cuya verdad se mueve en el medio de las “no-verdades”, como la exageración, la ironía o la metáfora¹. Introducir deliberadamente afirmaciones extremas que incitaran al lector a dudar, a formular contra-argumentos o que le irritaran: este es el gesto provocativo que caracteriza la crítica de la industria cultural en *Dialéctica de la Ilustra-*

* Universidad de Tokio.

¹ Theodor W. ADORNO, “Der Essay als Form”, en *Gesammelte Schriften*, editados por Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1970-1986 (en adelante AGS), vol. 11, pág. 29 s.

ción; incluso la propia pregunta escéptica, aun cuando sirve al propósito de refutar sus planteamientos o burlarse de ellos, revela aún hoy su fuerza performativa.

CARÁCTER DE MONTAJE. — La palabra alemana “*Kulturindustrie*” está compuesta por dos conceptos que generalmente no van juntos: “cultura”, que como el arte pertenece al ámbito de lo espiritual, e “industria”, que tiene que ver con la producción masiva, el comercio o la tecnología. Como el propio Adorno escribiría más tarde, este neologismo tenía la clara intención de sustituir la problemática denominación “cultura de masas”, que podía suscitar la falsa impresión de que “se trata de una especie de cultura que surge espontáneamente de las masas, de la figura contemporánea del arte popular”². Además el término condensa precisamente la característica fundamental del objeto criticado: el montaje. El procedimiento por el que se extrae violentamente todo objeto de su contexto, se despedaza en fragmentos y se combina con otros elementos extraños es parte del funcionamiento de la industria cultural, que acostumbra a “reunir cosas ya conocidas y dotarlas de una cualidad nueva”³. En ella se desdibujan los límites entre alta cultura y cultura de entretenimiento, obra de arte y mercancía, literatura, música y teatro; al combinarlas arbitrariamente entre sí, estas distinciones dan lugar a falsas síntesis: se trata de “un cumplimiento sarcástico del sueño wagneriano de la obra de arte total”⁴. De este modo Mozart es adaptado al jazz, Tolstoi al melodrama y se venera con fetichismo la “pseudo-individualidad” de las estrellas de cine. Con estos reproches, la crítica cultural de Adorno fulmina —entre otros— el arte cinematográfico, ya que probablemente el cine, como medio basado en el montaje, revela una afinidad especial con el mecanismo inmanente de la industria cultural: “Cada vez que voy al cine salgo, pese a toda la atención, peor y más estúpido”⁵.

CONSTELACIÓN SEMEJANTE A LA ESCRITURA. — Por otra parte, el montaje funciona como un principio que impulsa la propia crítica de la industria cultural. Cuando ésta compara el modelo de producción de las canciones de moda con el esquematismo kantiano, sitúa a Schönberg junto a Benny Goodman o remite a la homogeneidad entre la publicidad comercial y la propaganda totalitaria, lo que lleva a cabo no es sino un montaje manipulador cuya radicalidad aspira a superar el batiburrillo cultural que es blanco de su crítica. Pero entre ambos modelos

² Theodor W. ADORNO, “Résümé über Kulturindustrie”, en AGS, vol. 10.1, pág. 337.

³ *Ibid.*

⁴ Max HORKHEIMER y Theodor W. ADORNO, *Dialektik der Aufklärung*, en AGS, vol. 3, pág. 145.

⁵ Theodor W. ADORNO, *Minima Moralia*, en AGS, vol. 4, pág. 26.

hay una diferencia insalvable: según Adorno y Horkheimer, en el estilo hibridante de la mercancía en el capitalismo tardío, “los extremos que se tocan forman una identidad confusa, en la que lo universal puede sustituir a lo particular y viceversa”, y por ello “ya no hay tensión alguna entre los polos”⁶. Por el contrario, el uso del montaje en su crítica de la industria del entretenimiento aspira a aquella “dialéctica” que revela “toda imagen como escritura”, permitiendo “leer en sus propios rasgos la confesión de su falsedad”⁷. O dicho de otro modo: este uso del montaje es un procedimiento dialéctico que permite desarrollar, a partir de los “extremos”, una constelación cargada de tensiones que cristaliza en una especie de *texto legible*. Por ello resulta apresurado deducir que Adorno no habría visto ninguna posibilidad de transformar el elemento de montaje de los productos de masas —como los del cine— en una “escritura” que se desenmascara a sí misma. En un ensayo titulado “Transparencias cinematográficas”, publicado en 1966, Adorno escribe sobre el montaje en el medio cinematográfico, señalando explícitamente que éste dispone las cosas “en una constelación semejante a la de la escritura”⁸. En la figura de la “escritura” se esconde una leve esperanza de redención de lo carente de esperanza y de todos los productos de la industria cultural.

GUERRILLA CONTRA LA industria cultural. — Una de las objeciones típicas contra la filosofía de Adorno se dirige contra su impracticable pesimismo cultural. ¿Ha abandonado Adorno la pregunta de cómo ofrecer resistencia contra el régimen ideológico del mundo administrado? ¿Considera que la actividad y la flexibilidad del público-consumidor son demasiado reducidas? ¿Se trata de una simple imprecación de desprecio hacia las masas por parte de un esteta elitista que defiende la paradójica actualidad del arte vanguardista como “mensaje en una botella”? Semejantes reproches se han convertido en meros clichés, pero es innegable que resulta difícil encontrar en sus grandes obras indicaciones prácticas de actuación. Sin embargo eso no significa que Adorno no hubiera propuesto nada concreto frente a la barbarie de la industria cultural, ni que si hubiera limitado a reclamar que todo fuera sometido a la crítica, pero desde una contemplación inactiva. En los años cuarenta, mientras el filósofo redactaba en el exilio californiano —junto con Max Horkheimer— el capítulo sobre la industria cultural en *Dialéctica de la*

⁶ Max HORKHEIMER y Theodor W. ADORNO, *Dialektik der Aufklärung*, en AGS, vol. 3, pág. 151.

⁷ *Ibid.*, pág. 41.

⁸ Theodor W. ADORNO, “Filmtransparente”, en AGS, vol. 10.1, pág. 358.

Ilustración, co-escribía otro trabajo sobre la sociedad de masas. Se trataba de *Composición para el cine* (1943/44), una especie de manual de música para el cine; en él, Adorno y su co-autor Hanns Eisler no sólo planteaban reflexiones teóricas y estéticas sobre la futura música cinematográfica, sino que también desarrollaban estrategias concretas dirigidas a transformar el sistema de producción capitalista desde dentro. En este texto, Adorno intenta claramente contraponer dialécticamente una antítesis al pesimismo de su teoría de la industria cultural. Sobre el rol que el compositor desearía en el sistema burocrático de la producción cinematográfica puede leerse: “[el compositor] hará bien en tomar conciencia de estas circunstancias de antemano y sin hacerse ilusiones, y también en plantearse sus problemas de modo que pueda alcanzar todo lo posible desde el punto de vista musical en el marco del 'setup' fijado”⁹. En primer lugar, lo importante es considerar de antemano qué puede llevarse a cabo en el mecanismo existente de la industria cultural, entendido como “guarida del lobo”¹⁰; a continuación se trata de impulsar concienzudamente “la planificación”¹¹ para vencer al sistema en astucia y favorecer la emancipación del medio cinematográfico –incluso si para ello es necesario dar rodeos o hacer concesiones–. Es decir, habría que esforzarse por “introducir furtivamente tantos elementos no habituales y contrapuestos a la praxis dominante como sea posible; elementos en los que se prepare la esperanza, por débil que sea, de una nueva cualidad de la producción en su conjunto”¹². Esto sería, en palabras de Adorno y Eisler, “la guerrilla contra un sistema sin fisuras y racionalizado hasta el absurdo”¹³. Por ello los análisis de Adorno sobre la industria cultural deben ser reconsiderados en la constelación llena de tensiones que resulta de estos dos extremos: por un lado la crítica hiperbólica de la industria cultural en *Dialéctica de la Ilustración* y por otro la llamada pragmática a una “guerrilla” en *Composición para el cine*.

FANTASMAS EN EL CINE. — A los medios visuales, que retienen para la eternidad cuanto ha ocurrido y restablecen la presencia de lo ausente, les es inherente un matiz siniestro que recuerda a los hechiceros que conjuran a los muertos del Hades. Los personajes que aparecen en la pantalla o en el televisor son como

⁹ Theodor W. ADORNO y Hanns EISLER, *Komposition für den Film*, en AGS, vol. 15, pág. 88.

¹⁰ *Ibid.*, pág. 126.

¹¹ *Ibid.*, pág. 91.

¹² *Ibid.*, pág. 59.

¹³ *Ibid.*, pág. 126.

fantasmas a los que un medio tecnológico ha devuelto a la vida. Sin embargo, en su libro sobre la música para el cine, Adorno y Eisler subrayan que estas características comunes entre los medios basados en la reproducción y los fantasmas contienen un potencial de crítica al régimen dominante. En la representación cinematográfica detectan un momento “espectral”, porque los personajes hablantes del cine sonoro “viven y al mismo tiempo no viven”¹⁴; en base a ello elaboran un programa que aspira a despertar al espectador del éxtasis fantasmagórico industrialmente producido, desenmascarando deliberadamente el carácter “espectral” de las imágenes tecnológicas. En ello consiste la labor del compositor de música para el cine: en contraponer dialécticamente lo acústico a lo visual para desvelar “la inderogable alienación de los medios”¹⁵, que produce un efecto fantasmal sobre el público. Porque “la singularidad de los medios dice la verdad sobre una sociedad alienada de sí misma”¹⁶; ante el carácter “espectral” inherente a las imágenes, los espectadores podrían tomar conciencia, a través del “miedo” y el “shock”, de su condición como seres “alienados de sí mismos”¹⁷. “Sólo a través del shock puede el cine [...] enajenar la realidad empírica, permitiendo reconocer lo esencial que tiene lugar bajo la superficie realista”¹⁸. Con este objetivo proponen el uso activo de materiales musicales “avanzados” en el cine: el atonalismo o la dodecafonía en lugar de la música romántica convencional. Pero, según Adorno y Eisler, la música cinematográfica venidera no sólo producirá el efecto del “shock”: “De modo exagerado podría decirse que *toda música cinematográfica contiene por principio un elemento de broma*”¹⁹; éste expresa precisamente “la contradicción entre la materialidad reflexiva y el medio musical, convirtiendo esta contradicción en un elemento de su efecto”²⁰. Dicho momento bromista produce “efectos de contraste extremo en los que la música, más que seguir a la imagen, 'reflexiona' sobre ella”²¹, como en las músicas de escena intermitentes, que “interrumpen el contexto dramático cerrado” y lo “trasladan de la esfera de la inmediatez a la de la significación”²². Lo que Adorno y Eisler exigen al compositor cinematográfico es –por así decirlo– la interrupción acústica

¹⁴ *Ibid.*, pág. 74.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*, pág. 75.

¹⁸ *Ibid.*, pág. 42.

¹⁹ *Ibid.*, pág. 140 (subrayado en el original).

²⁰ *Ibid.*, pág. 71.

²¹ *Ibid.*, pág. 117.

²² *Ibid.*, pág. 73.

del curso de las imágenes, que posibilita la aparición de aquella “constelación semejante a la escritura” que permite leer críticamente las contradicciones en las imágenes y reflexionar sobre ellas. Esta discrepancia mediática perceptible en los montajes musicales contiene un punto de partida para la posible implosión del sistema de la industria cultural, contra el cual debe llevarse a cabo una guerrilla permanente y persistente.

ALEXANDER KLUGE. — En el epílogo a *Composición para el cine*, que Adorno añadió en la primera edición de la versión original del libro en 1969, puede leerse la siguiente frase: “Espero poder aportar algo a la cuestión [del uso de la música en el nuevo cine] junto con Alexander Kluge”²³. Dado que Adorno murió repentinamente tres meses más tarde, este deseo no llegó a realizarse. Pero la producción de Kluge en los medios visuales tras la muerte de su maestro puede considerarse sin la menor duda una continuación de la búsqueda adorniana de una composición cinematográfica emancipatoria. En sus numerosas películas, desde *Abschied von Gestern* (1965/66) hasta *Neues vom Tage* (1988), y pese a que abarcan diversos estilos, Kluge ha intentado experimentar con elementos musicales que ponen al espectador en situación de distanciarse de forma serena y crítica de las imágenes cinematográficas. Además ha fundamentado teóricamente su praxis mediática en su libro *Esfera pública y experiencia* (1972), co-escrito con el sociólogo Oskar Negt y dedicado al fallecido Adorno. Según este libro, la “esfera pública proletaria” debe ser constituida de modo que permita promover entre las masas un “conocimiento” orientado “a la necesidad de transformar el destino vital de los seres humanos”²⁴. Esto debía lograrse mediante una nueva organización del horizonte de la experiencia social, totalmente bloqueado y controlado por la “industria de la conciencia”, reconstituyendo capacidades de experiencia y percepción como el recuerdo, la temporalidad, la memoria, el sentimiento o la fantasía. Con este propósito debían ponerse en circulación “contraproductos” capaces de ofrecer acceso a la experiencia en medio del contexto social burgués, de modo que, en el futuro, el mecanismo de producción existente pueda ser transformado de acuerdo con los propósitos de la contraproducción. Dado que, desde el final del siglo XIX, las “esferas públicas productivas” han estado completamente filtradas por los medios, y que actualmen-

²³ *Ibid.*, pág. 145.

²⁴ Oskar NEGt y Alexander KLUGE, *Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, pág. 51.

te la televisión determina especialmente la conciencia de las masas, fue una elección coherente que Negt y Kluge se centraran en este nuevo medio como escenario principal de la “contraproducción” venidera. De hecho, desde finales de los años ochenta, Kluge ha pasado del cine a la televisión, y aún hoy está en activo como productor televisivo con su productora DCTP. Lo que ha caracterizado los programas de televisión producidos por Kluge, como *10 vor 11* o *Prime Time – Spätausgabe*, es el uso radical del montaje, con el que rompe una y otra vez la continuidad narrativa mediante contrapuntos entre lo visual y lo acústico. Puede decirse que, de este modo, Kluge pasa a la práctica la teoría de *Composición para el cine*; es decir, la máxima de ofrecer resistencia al sistema de la industria cultural en las difíciles circunstancias existentes para transformar desde dentro sus mecanismos de producción ideológicos. Sin duda no puede negarse que las propuestas reformistas de Adorno y Eisler están en cierta medida desfasadas, ya que la atonalidad o las disonancias ya no suenan tan contundentes ni pueden suscitar en el público “shock” o “angustia”. Del mismo modo se reprocha a los programas televisivos de Kluge que someten al espectador a exigencias idealistas de modo unilateral, o que su estilo se ha convertido en rutina, y por tanto ya no produce el efecto deseado. Sin embargo, hoy es más urgente y necesario que nunca abrir paso a una tendencia sensorial que permita el recuerdo de lo “no-idéntico” dentro del sistema dominante: el recuerdo de lo deformado y excluido en el caudal de imágenes e informaciones elegidas y manipuladas de antemano. La “guerrilla” por la emancipación de los medios visuales de las ataduras de la industria cultural aún no ha terminado.

Traducción del alemán: Jordi Maiso