

Vol. 14 (2022)

Crítica cultural y sociedad en un capitalismo de expectativas decrecientes

Coordinadores:

Dr. Jordi Maiso (UCM, Madrid)

Dr. José A. Zamora (IFS/CSIC, Madrid)

Sumario

Nota editorial 1-3

Artículos

Autonomía: para una ontología social del arte bajo el capitalismo 4-25
NICHOLAS BROWN

The Origins of Exact Imagination, or the Idea of Modern Life 26-58
KYLE BAASCH

¿La sociedad como una “prisión al aire libre”? “Crítica cultural y sociedad” como base de una estética de la interacción 59-82
CHRISTINE RESCH

Between How the World is and How it Should Be: Aphorism, Paradox, Critique and Praxis in Theodor Adorno’s Minima Moralia 83-108
CAIO LEE

La industria cultural en el siglo XXI. Sobre la actualidad del concepto de Adorno y Horkheimer 109-157
ROBERT KURZ

<i>Transición de la dominación formal de la cultura a la dominación real: socialización capitalista, industria cultural y materialización del fetichismo de la mercancía</i> PABLO JIMÉNEZ CEA	158-183
<i>Verdadera reproducción del pasado reciente - Glenn Gould como intérprete del neoliberalismo</i> LEON ACKERMANN / ARNE KELLERMANN	184-217
<i>El rugido desde la realidad: Algunas coordenadas sobre el pop en Diedrich Diederichsen</i> MARINA HERVÁS	218-247
<i>“No hay vida justa en lo falso”: la vida bajo el principio de la competencia y el antagonismo social en el capitalismo contemporáneo a través de la serie American Crime</i> CRISTINA CATALINA GALLEGO	248-297
<i>Guy Debord e otros iconoclastas: o “sujeito automático” como forma de inconsciência em a Sociedade do Espetáculo</i> MARIANA TOLEDO BORGES	298-321
<i>Hacia una teoría crítica de la digitalidad: Günther Anders en la era del capitalismo de plataformas y las tecnocracias inteligentes</i> ANNA VERENA NOSTHOFF / FELIX MASCHEWSKI	322-346

<i>Disolución del individuo y daño subjetivo en el pensamiento de Theodor W. Adorno</i> RIGOBERTO HERNÁNDEZ DELGADO	347-380
<i>La sociología como interpretación. una lectura de la sociología de Theodor W. Adorno</i> JOAN GALLEGO MONZÓ	381-403

Intervenciones

<i>Intento de describir el otro lado de la sociedad</i> ELISABETH LENK	404-419
<i>La monetización del masoquismo</i> MARTIN SHUSTER	420-425
<i>Nada es ya lo contrario de nada: La Sociedad del Espectáculo de Guy Debord hoy</i> ERIC-JOHN RUSSELL	426-434
<i>Crítica de la cultura y nostalgia de los noventa españoles. Una lectura desde la teoría crítica</i> EDUARDO MAURA	435-444
<i>Repressive Democracy</i> WOLFGANG LEO MAAR	445-454

Entrevistas

Música pop, ganancias secundarias de la alienación y una nueva fase de la industria cultural. 455-485
Entrevista con Diedrich Diederichsen
JORDI MAISO

Reseñas

Werner BONEFELD y Chris O’KANE (eds): *Adorno and Marx. Negative Dialectics and the Critique of Political Economy.* Londres: Bloomsbury. 263 págs. 486-494
PABLO FUSTER GONZÁLEZ

Jaime CUENCA: *Proveer o Transformar: en torno a “El autor como productor” de Walter Benjamin,* Dykinson, Madrid 2021, 195 págs. 495-499
JUAN ALBERTO VICH ÁLVAREZ

Raymond GEUSS: *Not Thinking Like a Liberal.* Cambridge: Harvard University Press, 2022, 197 págs. 500-507
MARIO AGUIRIANO BENÉITEZ

Robert KURZ: *La sustancia del capital,* Madrid, Enclave de Libros, 2021, 332 págs. 508-514
CHRISTIAN RIBEIRO PIRES

Jordi MAISO: *Desde la vida dañada. La teoría crítica de Adorno.* Madrid: Siglo XXI, 350 págs. 515-533
JOSÉ A. ZAMORA

Fabio PITTA: *Crecimiento y crisis de la economía brasileña en el siglo XXI,* Madrid: Dado Ediciones, 2022, 164 págs. 534-540
DAVID CARDOZO SANTIAGO

McKenzie WARK: *El capitalismo ha muerto. El ascenso de la clase vectorialista.* Barcelona: Holobionte ediciones, 2021, 238 págs. 541-548
GUILLERMO HERNÁNDEZ PORRAS

José A. ZAMORA y R. MATE (eds.): *Philosophy’s Duty Towards Social Suffering.* Münster, Wien, Zürich: Lit. Verlag, 2021, 210 págs. 549-557
ALEX ÁLVAREZ TAYLOR

CHRISTIAN VOLLER: *In der Dämmerung. Studien zur Vor- und Frühgeschichte der Kritischen Theorie,* Berlin: Matthes & Seitz 2022, 414 págs. 558-564
HENDRIK WALLAT

Crítica cultural y sociedad en un capitalismo de expectativas decrecientes

Coordinadores:

Dr. Jordi Maiso (UCM, Madrid)
Dr. José A. Zamora (IFS/CSIC, Madrid)

RESÚMENES Y PALABRAS CLAVE / ABSTRACTS AND KEYWORDS

NICHOLAS BROWN

Autonomía: para una ontología social del arte bajo el capitalismo

“Las obras de arte existen: ¿cómo son posibles?”. Hace más de un siglo que Lukács planteó esta cuestión. Pero Lukács no tuvo que hacer frente a la “reducción al por mayor de la cultura a una mercancía”. Este diagnóstico, que la izquierda lamenta a la vez que la derecha celebra “una actitud más favorable a la comercialización de la cultura”, es compartido por todos los bandos, que afirman en los términos más vehementes que el arte es, ha sido siempre o se ha convertido recientemente en algo que no es más que una mercancía. En una sociedad como la nuestra, las pretensiones de existir fuera de la circulación de mercancías se desechan con razón como irremediablemente ingenuas: somos lo suficientemente sabios como para saber que la obra de arte es una mercancía como cualquier otra. Lo que no está tan claro es si sabemos lo que queremos decir cuando afirmamos eso.

Palabras clave: autonomía del arte, arte-mercancía, objetualidad, forma, industria cultural, interpretación.

Autonomy: Towards a Social Ontology of Art Under Capitalism

“Works of art exist: how are they possible?” It is over a century ago that Lukács posed this question. But Lukács did not have to confront the “wholesale reduction of culture to a commodity”. This phenomenon, lamented on the left while the right celebrates “a more favorable attitude towards the commercialization of culture”. Is nonetheless confidently affirmed by all sides, which “assert in the most ardent terms that art is, always has been, or has recently become, nothing but a commodity”. In a society like ours, claims to exist outside the circulation of commodities are rightly ruled out as hopelessly naïve: we are wise enough to know that the work of art is a commodity like any other. What is less clear is whether we know what we mean when we say it.

Keywords: autonomy of art, commodity-art, objecthood, form, culture industry, interpretation.

KYLE BAASCH

The Origins of Exact Imagination, or the Idea of Modern Life

This essay suggests that Theodor Adorno’s so-called physiognomic method of interpretation can be understood as an adaptation of Johann Wolfgang von Goethe’s heterodox scientific method to the realm of social and cultural inquiry. Adorno’s persistent reference to underlying social “essences” and historical “ideas” in his writings shares many similarities with Goethe’s stubbornly metaphysical conception of an “original phenomenon” (*Urphänomen*) that manifests in natural entities. These similarities are especially surprising considering that Adorno did not appear to have any familiarity with Goethe’s scientific writings and only implicitly alludes to them by way of a single Goethean term throughout his life: “exact imagination.” I present the “origins” of exact imagination in several senses throughout this essay: a detailed explication of the structure of Goethe’s imaginative scientific method; a genealogical sketch of Goethean science from its naturalscientific origins to its role in the historiographic writings of Walter Benjamin and Oswald Spengler, with which Adorno was deeply familiar; and an analysis of how

Los orígenes de la fantasía exacta o la idea de la vida moderna

El presente ensayo sostiene que el método fisionómico de interpretación de Theodor W. Adorno puede leerse como una adaptación del heterodoxo método científico de Johann Wolfgang von Goethe al ámbito de la investigación social y cultural. La insistente referencia de los escritos de Adorno a las “esencias” sociales subyacentes y a “ideas” históricas presenta muchas similitudes con la concepción obstinadamente metafísica de Goethe, que hablaba de un “protofenómeno” (*Urphänomen*) que se manifiesta en las entidades naturales. Estas similitudes resultan especialmente sorprendentes si se tiene en cuenta que Adorno no parece estar familiarizado con los escritos científicos de Goethe y solo alude implícitamente a ellos mediante un único término goetheano que emplea a lo largo de toda su vida: “fantasía exacta”. A lo largo de este ensayo presento los “orígenes” de la fantasía exacta en distintos sentidos: una explicación detallada de la estructura del método científico imaginativo de Goethe; un esbozo genealógico de la ciencia goetheana desde sus orígenes en la ciencia natural hasta su papel en los escritos historiográficos de Walter Benjamin y Oswald Spengler,

Adorno unwittingly refashioned Goethe's method throughout his career in the interest of disclosing the "idea" of modern life.

Keywords: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, Johann Wolfgang von Goethe, Oswald Spengler, physiognomy, interpretation.

con los que Adorno estaba profundamente familiarizado; y un análisis de cómo Adorno remodeló involuntariamente el método de Goethe a lo largo de su producción con miras a revelar la "idea" de la vida moderna.

Palabras clave: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, Johann Wolfgang von Goethe, Oswald Spengler, fisonomía interpretación.

CHRISTINE RESCH

¿La sociedad como una "prisión al aire libre"? "Crítica cultural y sociedad" como base de una estética de la interacción

Este artículo analiza las diferentes formas de crítica cultural que Adorno recoge en su ensayo "Crítica cultural y sociedad". La comprensión adecuada de las condiciones de posibilidad de la cultura y el arte que Adorno ofrece al pensamiento y la reflexión compartida en ese ensayo se pone en relación con el programa de una estética de la interacción. En la primera sección se diseccionan los conceptos de crítica del mencionado ensayo con el fin de hacer comprensible cómo se consigue que sean relevantes para la interpretación de los artefactos. En referencia a los estudios de teoría cultural de las ciencias sociales, que desde los años 80 han acentuado cada vez más las lecturas y apropiaciones de la(s) cultura(s), el objetivo en el segundo apartado es tener en cuenta todo el contexto –producción/transmisión/recepción– para el análisis de los artefactos culturales con el fin de reconstruir su significado social.

Palabras clave: Crítica cultural, Th. W. Adorno, obra de arte, industria cultural, crítica inmanente, crítica de las ideologías, estética de la interacción.

Society as an "Open-Air Prison"? "Cultural Criticism and Society" as the Basis for an Aesthetics of Interaction

This paper analyses the different forms of cultural critique discussed by Adorno in his essay "Cultural Criticism and Society". A proper understanding of the conditions of possibility of culture and art that Adorno offers to the shared thought and reflection in the aforementioned essay is put in relation to the programme of an aesthetics of interaction. The first section of the paper dissects the critical concepts of "Cultural Criticism and Society" in order to make understandable how they are made relevant to the interpretation of artefacts. With reference to cultural studies in the social sciences, which since the 1980s have increasingly emphasised readings and appropriations of culture(s), the aim in the second section is to take into account the whole context –production/transmission/reception– for the analysis of cultural artefacts in order to reconstruct their social meaning.

Keywords: Cultural criticism, Th. W. Adorno, artwork, cultural industry, immanent critique, critique of ideologies, aesthetics of interaction.

CAIO LEE

Between How the World is and How it Should Be: Aphorism, Paradox, Critique and Praxis in Theodor Adorno's Minima Moralia

The reflections of the aphorisms of *Minima Moralia* may often seem opaque or obscure, appearing to take indirect routes in their investigations. The objective of this article is to outline an interpretation of this way of proceeding by high-lighting how it is entangled with particular critical intentions. By means of an in-depth analysis of aphorism 110, "Constanze", we shall seek to indicate how it strives to explore particular textual elaborations and effects in order to constitute an immersive reading experience, which not only theoretically grasps, but also practically overcomes the prevailing badness of everyday life, constituting a praxis that the reader can incarnate through the reading itself. Such reading experience, we argue, relies on textual immersive effects to realize the critical potentiality of the paradox as a mediating force between how the world is and how it should be.

Keywords: Theodor Adorno, Minima Moralia, aphorism, critique, praxis, paradox, fidelity, irrationalism.

Entre cómo el mundo es y cómo debería ser: aforismo, paradoja, crítica y praxis en las Minima Moralia de Theodor Adorno

Las reflexiones de los aforismos de *Minima Moralia* a menudo pueden parecer opacos u oscuros, pareciendo tomar caminos indirectos en sus investigaciones. El objetivo de este artículo es esbozar una interpretación de este modo de proceder, destacando cómo este se enreda con intenciones críticas particulares. A través de un análisis en profundidad del aforismo 110, "Constanze", buscaremos indicar cómo este busca explorar elaboraciones y efectos textuales particulares para constituir una experiencia de lectura inmersiva, que no solo represente teóricamente, sino también supere prácticamente la violencia imperante en la vida cotidiana, constituyendo una praxis que el lector puede encarnar a través de la lectura misma. Argumentamos que tal experiencia de lectura se basa en efectos inmersivos textuales para realizar la potencialidad crítica de la paradoja como una fuerza mediadora entre cómo el mundo es y cómo debería ser.

Palabras clave: Theodor Adorno, Minima Moralia, aforismo, crítica, praxis, paradoja, fidelidad, irracionalismo.

ROBERT KURZ

La industria cultural en el siglo xxi. Sobre la actualidad del concepto de Adorno y Horkheimer

Este texto aborda la cuestión de la actualidad de la crítica de la industria cultural de M. Horkheimer y Th. W. Adorno. Dicha actualidad se pone en evidencia mediante una doble estrategia: diferenciarla de la pseudocrítica elitista que parte de la alta cultura burguesa, por un lado, y del culto posmoderno de la superficialidad, por otro, presentadas como las dos caras de una misma moneda. En el centro de esta actualización se encuentra la forma mercancía, ignorada por esas dos pseudocríticas, pero que jugó un papel decisivo en la teoría crítica de la industria cultural y también hoy es la clave para el análisis de los cambios tecnológicos y culturales en la era de Internet. Desde dicha clave es posible llevar a cabo una crítica de esos cambios: desde el reduccionismo tecnológico a la vampirización y agotamiento de las reservas culturales, pasando por el papel de la publicidad, la virtualización del mundo de la vida, a la interactividad o la gratuidad de los productos.

Palabras clave: Industria cultural, teoría crítica, cultura burguesa, posmodernismo, M. Horkheimer, Th. W. Adorno, Internet, publicidad, mundo virtual, contracultura.

The Culture Industry in the 21st Century. On the Actuality of Adorno's and Horkheimer's Concept

This text addresses the topicality of M. Horkheimer's and Th. W. Adorno's critique of the culture industry. Its relevance is highlighted by means of a twofold strategy: to differentiate it from the elitist pseudocriticism based on bourgeois high culture, on the one hand, and from the postmodern cult of superficiality, on the other, for both are two sides of the same coin. The core of this update is the commodity form, ignored by these two pseudocritiques, but which played a decisive role in the critical theory of the culture industry and is also key to the analysis of the technological and cultural changes in the Internet era. It is from this key that the essay carries out a critique of these recent changes: from technological reductionism to the vampirization and depletion of cultural reserves, including the role of publicity, the virtualization of the lifeworld, the interactivity or the false gratuity of products.

Keywords: Culture industry, critical theory, bourgeois culture, postmodernism, M. Horkheimer, Th. W. Adorno, Internet, publicity, virtual world, counterculture.

PABLO JIMÉNEZ CEA

Transición de la dominación formal de la cultura a la dominación real: socialización capitalista, industria cultural y materialización del fetichismo de la mercancía

El presente trabajo tiene como objetivo historizar el proceso de dominación de la cultura por el capital en los términos de la crítica de economía política marxiana, fundamentando teóricamente la importancia de distinguir entre la dominación formal y real del modo de producción capitalista para la comprensión integral de las formas específicas de coerción y subjetividad que promueve. Para ello, se realiza un análisis crítico del concepto de industria cultural y de espectáculo en las obras de Adorno, Horkheimer y Guy Debord, que posibilita el entendimiento del proceso histórico de materialización efectiva del fetichismo de la mercancía y su extensión al conjunto de la sociedad.

Palabras clave: dominación formal, dominación real, capital, industria cultural, espectáculo, fetichismo.

Transition from formal domination of culture to real domination: capitalist socialization, culture industry and materialization of commodity fetishism.

The aim of this paper is to historicize the process of domination of culture by capital in the terms of Marxian political economy critique, theoretically grounding the importance of distinguishing between the formal and real domination of the capitalist mode of production for a comprehensive understanding of the specific forms of coercion and subjectivity it promotes. To this end, a critical analysis of the concept of culture industry and spectacle in the works of Adorno, Horkheimer and Guy Debord is carried out, which enables the understanding of the historical process of effective materialization of commodity fetishism and its extension to society as a whole.

Keywords: formal domination, real domination, capital, culture industry, spectacle, fetishism.

ARNE KELLERMANN / LEON ACKERMANN

Verdadera reproducción del pasado reciente - Glenn Gould como intérprete del neoliberalismo

En contraposición a la dominación total de la industria cultural impuesta por el neoliberalismo, el texto está dedicado a la reproducción musical de Glenn Gould. Las ambivalencias y las contradicciones desgarradoras del neoliberalismo se pueden desentrañar a través de su interpretación. Desde la perspectiva actual, en la forma de tocar de Gould y en su posicionamiento frente la vida musical pública, ya entonces mediatizada, se revelan caracteres expresivos de la época de la que Gould fue contemporáneo y que forman

True reproduction of the recent past - Glenn Gould as an interpreter of neoliberalism

The text is dedicated to musical reproduction by Glenn Gould against the neoliberal omnipotence of the culture industry. The ambivalences and tearing contradictions of neoliberalism can be revealed through his playing. From today's perspective, Gould's specific playing and his position on public, now medialized musical life reveal expressive characters of that epoch of which Gould was a contemporary and which has now passed. Drawing on Thodor W. Adorno's unfinished theory of musical reproduction, the content of

parte del pasado. Recurriendo a la inacabada teoría de la reproducción musical de Theodor W. Adorno, es posible actualizar su contenido precisamente dando voz a sus motivos en la interpretación de Glenn Gould. De cara a interpretar la reproducción musical de Gould, se esboza al principio la relación asentada en el neoliberalismo entre la música pop y la música clásica, así como la crítica de ambas. A continuación, el texto se centra en la actividad de reproducción musical en sí misma subjetivista de Gould, tal como se expresa en su interpretación y en su retirada de la vida concertística. En la interpretación de Gould del Op 14/2 de Beethoven, se revela *in musici* el proceso histórico de desintegración del progreso burgués precisamente por medio del sujeto que se desintegra en el neoliberalismo, dejando resonar así una vez más la alegría objetiva de las esperanzas burguesas de emancipación. En el posicionamiento específico de Gould frente a la tradición musical recibida –su origen familiar, el ideal de interpretación de Schönberg, la situación de los conciertos– se pone entonces de manifiesto hasta qué punto Gould, precisamente a partir de las exigencias de la modernidad, pudo arrancarle al incipiente postmodernismo un carácter vinculante que permite, una vez más y de forma verdaderamente novedosa, que resuene el contenido de verdad del subjetivismo sonoro.

Palabras clave: Glenn Gould; Reproducción de la música; Interpretación; Crítica del neoliberalismo; Desificación; Crítica cultural; Estética.

the latter is actualized precisely by making its motives speak in Glenn Gould's playing. For the interpretation of Gould's music reproduction, the neoliberal sedimented relationship between pop music and classical music as well as their respective critique are outlined. At the center of the text itself is Gould's subjectivistic activity of reproduction, as expressed in his interpretation and in his withdrawal from concert life. Gould's interpretation of Beethoven's Op 14/2 shows the historical process of decay of bourgeois progress precisely by means of the neoliberally decaying subject and thus once again lets the objective cheerfulness of the bourgeois hope for emancipation ring out. In Gould's specific position on the musical tradition that has been handed down - his family imprint, Schönberg's ideal of interpretation, the concert situation - it becomes clear to what extent Gould, based on the demands of modernity, gained a binding character from the beginning of postmodernism, which once again and really re-echoes the truth content of sounding subjectivism.

Keywords: Glenn Gould; Reproduction of Music; Interpretation; Criticism of Neoliberalism; Deification; Cultural Criticism; Aesthetics.

MARINA HERVÁS

El rugido desde la realidad: Algunas coordenadas sobre el pop en Diederich Diederichsen

Este artículo se propone rastrear algunos de los elementos que articulan la noción del pop en el crítico cultural alemán Diederich Diederichsen. Para ello, se presentará inicialmente la triple división que propone en su comprensión de la industria cultural –lo que complejiza explícitamente la propuesta de Adorno y Horkheimer– y permite situar al pop (con especial importancia de la música pop) como parte del segundo estadio de la división. A partir de esta contextualización, se establecerán algunas de las distinciones, problemas y tensiones que Diederichsen encuentra en el pop, con especial importancia de su “carácter indexical” [Indexical]. La segunda parte del texto aborda específicamente el problema de la vida a partir del pop: por un lado, desde el binomio entre Loop y Weiter y, por otro, desde la noción de sujeto que emerge a partir de él.

Palabras clave: Diederich Diederichsen, pop, industria cultural, vida, esfera pública.

Roaring from Reality: Some Perspectives on Pop in Diederich Diederichsen's thought

This article aims to trace some of the elements that articulate the notion of pop in the German cultural critic Diederich Diederichsen. To do so, it will initially present the triple division he proposes in his understanding of the culture industry -which explicitly complicates Adorno and Horkheimer's proposal- and allows us to situate pop (with special emphasis on pop music) as part of the second stage of the division. From this contextualisation, some of the distinctions, problems and tensions that Diederichsen finds in pop will be established, with particular importance given to its "indexical character" [Indexical]. The second part of the text deals specifically with the problem of life in pop: on the one hand, from the binomial between Loop and Weiter and, on the other, from the notion of the subject that emerges from it.

Keywords: Diederich Diederichsen, pop, culture industry, life, public sphere.

CRISTINA CATALINA GALLEGÓ

“No hay vida justa en lo falso”: la vida bajo el principio de la competencia y el antagonismo social en el capitalismo contemporáneo a través de la serie American Crime

A las sociedades capitalistas les es intrínseca una forma de dominación impersonal, mediada y abstracta –la racionalidad de la acumulación de capital, que implica el antagonismo de clases– que, pese a ser socio-histórica, se impone a los individuos mediante la necesidad que tienen para su autoconservación de adaptarse a una

"Wrong life can not be lived rightly": life under the imperative of competition and social antagonism in contemporary capitalism, through the series American Crime

Capitalist societies imply intrinsically an impersonal, mediated and abstract form of domination –the rationality of capital accumulation, that implies class antagonism–. This form of domination, despite being socio-historical, imposes itself on individuals through their need to adapt to a social for their self-preservation. The

forma social que les permita acceder a un ingreso dinerario. Estas formas de heteronomía y antagonismo social condicionan la forma de existencia del sujeto vivo, sometida a la impotencia, la competencia y la desigualdad, e imposibilitan la posibilidad de la justicia de manera privada/individual. A partir de este marco, este artículo aborda la serie de televisión *American Crime* de dos maneras. En la primera parte, se analizan los rasgos específicos de la relación entre el individuo y la sociedad en el capitalismo neoliberal, poniendo el énfasis en las implicaciones que tiene para el sujeto la extensión del imperativo de la competencia. Posteriormente, se trata de mostrar el modo en que la serie logra mostrar cómo las vidas concretas se ven afectadas por la totalidad social capitalista, específicamente en sus determinaciones neoliberales. El contenido de la serie sirve también para abordar el papel de la familia y la clase social en la relación con el imperativo de la competencia en condiciones de creciente darwinismo social. Finalmente, el artículo trata de examinar la serie en tanto que producto cultural a partir de los análisis que realizó Th. W. Adorno sobre la televisión y el cine.

Palabras clave: Neoliberalismo, Capitalismo, Series de televisión, Industria cultural, Teoría crítica, American Crime (serie tv).

heteronomy and social antagonism condition the form of existence of the living subject, subjected to impotence, competition and inequality. Thus, justice becomes impossible as an individual achievement. From this framework, this article approaches the television series in two ways. In the first part, the specific features of the relationship between the individual and society in neoliberal capitalism is analyzed, emphasizing the implications of the extension of the competitive imperative. Subsequently, the article tries to show how the series succeeds in illustrating the way in which concrete lives are affected by the capitalist social totality, specifically in its neoliberal determinations. The content of the series also serves to address the role of family and social class in relation to the competitive imperative under conditions of increasing social Darwinism. Finally, the article attempts to examine the series as a cultural product on the basis of Th. W. Adorno's analysis of television and cinema.

Keywords: Neoliberalism, Capitalism, Television Series, Culture Industry, Critical Theory, American Crime (tv series).

MARIANA TOLEDO BORGES

Guy Debord e outros iconoclastas: o "sujeito automático" como forma de inconsciência em a Sociedade do Espetáculo

O objetivo deste texto é estabelecer uma interpretação da principal obra do situacionista francês Guy Debord, *A sociedade do espetáculo*, publicada em 1967, à luz dos desenvolvimentos teóricos em torno do conceito de sujeito automático tal como mobilizado, com seus contornos particulares, pela crítica da teoria do valor marxista de Anselm Jappe, Moishe Postone e Robert Kurz. Desse debate emerge o conceito de inconsciência, derivado, sobretudo, da leitura crítica que realizaram Guy Debord e Robert Kurz da psicanálise de Sigmund Freud, e da forma como os autores incorporaram à ideia de fetichismo da mercadoria um funcionamento social que acontece à revelia das consciências dos indivíduos.

Palavras-chave: Guy Debord; sociedade do espetáculo; imagem; crítica do valor; sujeito automático; inconsciência.

Guy Debord and other iconoclasts: the "automatic subject" as a form of unconsciousness in The society of the spectacle

This article aims to establish an interpretation of the main work of the French situationist Guy Debord, *The society of the spectacle*, published in 1967, in light of the theoretical developments around the concept of automatic subject as it was employed, with its particular nuances, by the critique of Marxist value theory of Anselm Jappe, Moishe Postone and Robert Kurz. From this dialogue emerges the concept of unconsciousness – mostly derived from Debord and Kurz's critical interpretation of Freudian psychoanalysis, and also from the way the authors embodied in their understanding of commodity-fetishism a social structure that happens without the conscience of the individuals.

Keywords: Guy Debord; society of the spectacle; image; value criticism; automatic subject; unconsciousness.

ANNA VERENA NOSTHOFF / FELIX MASCHEWSKI

Hacia una teoría crítica de la digitalidad: Günther Anders en la era del capitalismo de plataformas y las tecnocracias inteligentes

Diversos estudios teóricos sobre los medios de comunicación han caracterizado recientemente la cuarta revolución industrial como un proceso de tecnificación y cibernización omniabarcante. En este contexto, este artículo pretende mostrar el potencial pertinente y crítico de la obra magna de Günther Anders *La obsolescencia del hombre* frente al poder cada vez mayor de los dispositivos y las redes cibernéticas. Anders ha sido testigo y ha gestionado el proceso de cibernización desde sus inicios, y ha criticado no sólo su tendencia a la automatización y a la expansión, sino también la lógica circular y el "poder integral" en el que se basa, incluidas las consecuencias destructivas para la constitución de lo político y lo social. En este sentido, la obra de Anders puede arrojar nueva luz sobre los medios

Towards a Critical Theory of Digitality: Günther Anders in the Age of Platform Capitalism and Smart Technocracies

Various media-theoretical studies have recently characterized the fourth industrial revolution as a process of all-encompassing technification and cybernetization. Against this background, this paper seeks to show the timely and critical potential of Günther Anders's magnum opus *Die Antiquiertheit des Menschen* vis-à-vis the ever-increasing power of cybernetic devices and networks. Anders has both witnessed, and negotiated, the process of cybernetization from its very beginning, having criticised not only its tendency of automatization and expansion, but also the circular logic and the "integral power" it rests upon, including the destructive consequences for the constitution of the political and the social. In this vein, Anders's oeuvre can indeed shed new light on the techno-

organizados tecnológicamente del régimen digital contemporáneo. El objetivo del ensayo es, por tanto, no sólo enfatizar la contemporaneidad del pensamiento crítico de Anders y destacar su avanzada comprensión de la tecnología en comparación con los representantes de la teoría crítica temprana, sino también utilizarlo para enmarcar una crítica frente a los conceptos neotecnocráticos actuales y, en última instancia, postpolíticos, como la “regulación algorítmica”, los “estados inteligentes”, la “tecnocracia directa” y el “gobierno como plataforma”. Por último, el ensayo pretende abordar, a través de la lente de Anders, la cuestión de la posición y el papel del crítico en relación con los entornos técnicos en constante expansión.

Palabras-clave: Günther Anders, Cibernética, Teoría crítica, Tecnopolítica, Tecnocracia, Digitalización, Post-política, Crítica a la tecnología.

logically organized milieus of the contemporary digital regime. The aim of the essay is, thus, not only to emphasize the contemporariness of Anders’s critical thought and to highlight his advanced understanding of technology compared to representatives of early critical theory, but also use it to frame a critique vis-à-vis current neo-technocratic and, ultimately, post-political concepts, such as “algorithmic regulation”, “smart states”, “direct technocracy”, and “government as platform”. The essay finally seeks to, through Anders’s lens, address the question of the position and role of the critic in relation to ever expanding technical environments.

Keywords: Günther Anders, Cybernetics, Critical Theory, Technopolitics, Technocracy, Digitisation, Post-Politics, Critique of Technology.

RIGOBERTO HERNÁNDEZ DELGADO

Disolución del individuo y daño subjetivo en el pensamiento de Theodor W. Adorno

Este artículo analiza la tesis de la Teoría Crítica, y en particular del filósofo Theodor W. Adorno, acerca de disolución del individuo autónomo liberal que se da en las sociedades capitalistas posliberales, y sobre todo a partir de la década de 1930 en los Estados autoritarios fascistas y en las democracias capitalistas desarrolladas en la estela política y económica del New Deal norteamericano. Se pretende enfatizar y valorizar el papel que los conceptos freudianos (yo, narcisismo, Ideal del yo, internalización, superyó, etc.) han tenido en la conformación de esta tesis, y de los alcances que podrían tener en la comprensión de la subjetividad enajenada en la totalidad social en el capitalismo tardío. Será también relevante volver sucintamente sobre el concepto de los conceptos de “sociedad de masas” e “industria cultural”, propios de la Teoría Crítica, para contextualizar la forma específica de socialización extendida que favorece la disolución de la autonomía individual en el capitalismo posliberal.

Palabras clave: experiencia, fascismo, posfascismo, modernidad.

Dissolution of the individual and subjective damage in the thought of Theodor W. Adorno

This article analyzes the thesis of Critical Theory, and in particular of the philosopher Theodor W. Adorno, about the dissolution of the liberal autonomous individual that occurs in post-liberal capitalist societies, and especially from the 1930s in authoritarian fascist states and in the capitalist democracies developed in the political and economic wake of the American New Deal. It is intended to emphasize and value the role that Freudian concepts (ego, narcissism, ego ideal, internalization, superego, etc.) have had in shaping this thesis, and the scope they could have in understanding alienated subjectivity in the social totality in late capitalism. It will also be relevant to briefly return to the concepts of “mass society” and “cultural industry”, typical of Critical Theory, to contextualize the specific form of extended socialization that favors the dissolution of individual autonomy in post-liberal capitalism.

Keywords: autonomy, narcissism, narcissistic wound, mass society, cultural industry, internalization, fascism.

JOAN GALLEGO MONZÓ

La sociología como interpretación. una lectura de la sociología de Theodor W. Adorno

Adorno ha sido olvidado por los sociólogos. Esto puede explicarse por la mala fama que cimentaron algunas interpretaciones que lo definen como un teórico abstracto que escapó a las exigencias de la investigación empírica. Ante este ostracismo, el artículo propone una recuperación de Adorno para la sociología hoy. Se defiende que su sociología debe ser entendida ante todo como un proyecto hermenéutico. Así, se propone una lectura de los textos sociológicos tardíos en continuidad con el proyecto de una hermenéutica materialista que defendió el joven Adorno en textos como *Actualidad de la filosofía*. Esta propuesta, que señala la centralidad de la investigación empírica en la interpretación, puede evitar posibles lecturas funcionalistas de su sociología o ancladas en la idea de sentido. La sociología interpretativa surge como una fisonomía social en la que el intérprete es capaz de hacer visible la totalidad capitalista en los fenómenos; totalidad que, no obstante, no es

Sociology as Interpretation. A Reading of Theodor W. Adorno’s Sociology

Adorno has been forgotten by sociologists. This can be explained by the bad reputation that have cemented some interpretations that define him as an abstract theorist who escaped the demands of empirical research. To face this ostracism, the article proposes a recovery of Adorno for sociology today. It argues that his sociology should be understood first and foremost as a hermeneutical project. Thus, it proposes a reading of the late sociological texts in continuity with the project of a materialist hermeneutics defended by the young Adorno in texts such as *The Actuality of Philosophy*. This proposal, which points the centrality of empirical research in the interpretation, can avoid possible functionalist readings of his sociology or readings anchored to the idea of sense. Interpretative sociology emerges as a social physiognomics in which the interpreter is able to make the capitalist totality visible in the phenomena; a tota-

aportada para dar sentido a los fenómenos, sino que queda evidenciada como sinsentido que los encadena, como obstáculo a la acción propia de los individuos.

Palabras clave: sociología, interpretación, materialismo, constelaciones.

lity which, however, is not brought to give a sense to the phenomena, but is evidenced as meaninglessness that binds them, as an obstacle to the action of individuals.

Keywords: Sociology as interpretation. A reading of Theodor W. Adorno's sociology

NOTA EDITORIAL

Una de las señas de identidad de la teoría crítica es, sin duda, su articulación de una crítica de la cultura entendida como un elemento constitutivo de la teoría social. Frente a los planteamientos tradicionales de la crítica cultural, la teoría crítica asume que la producción cultural no puede entenderse únicamente a partir de sí misma, sino sólo desde su imbricación en la lógica social. Por otra parte, frente al veteromarxismo que identificaba la cultura como un asunto de “superestructura” enteramente determinado por la base económica, la teoría crítica entiende que la producción y la recepción de la cultura representa una dimensión esencial de la reproducción de la totalidad social y su iniquidad. De ahí su esfuerzo por desentrañar el papel de la cultura y su autonomía (relativa) en la formación y la reproducción de la sociedad capitalista. Su atención se centraba en las contradicciones que entrañaba esa autonomía relativa, en el proceso de mercantilización de la cultura y en su casi total sometimiento a las estructuras y procesos de dominación específicamente capitalistas en la lógica de la industria cultural. Sin negar la diferenciación de esferas propia de la modernidad capitalista, la contribución de la teoría crítica se caracteriza por convertir algunos aspectos de la teoría social en crítica de la cultura y, viceversa, por transformar la crítica de la cultura en crítica de la sociedad. Incluso allí donde se analizan producciones culturales concretas, la atención se dirige a la totalidad social y a su reproducción; del mismo modo, la crítica de los productos culturales es un ingrediente esencial del análisis de las estructuras sociales básicas: sus procesos, sus dinámicas, sus crisis y sus posibilidades de transformación.

Esto vale especialmente en una situación de crisis sistémica. La profundidad de esa crisis sólo se hace verdaderamente presente cuando la consideramos también como una *crisis de erosión cultural*; es decir, cuando tomamos conciencia de que la cultura es un factor decisivo en ella. De nuevo, no se trata de añadir un “factor cultural” a la dinámica económica, sino de entender que los procesos de producción y recepción de cultura constituyen un factor de la misma crisis; tanto la supervivencia del capitalismo como las posibles alternativas al mismo dependen en buena medida del equipamiento cultural de los individuos: la cultura puede ser tanto un cemento que amalgama como un material explosivo.

La profundidad de la crisis y las contradicciones sociales que revela ponen de manifiesto que hoy no nos enfrentamos sólo a un problema de reparto de la riqueza.

za y, por tanto, de la explotación de la mayoría por una minoría, sino a una crisis de civilización que implica el hundimiento de todo un modelo cultural cuyos fundamentos se han visto socavados: la confianza generalizada en el progreso, la credulidad tecnológica, la posibilidad de un desarrollo depredador. Hoy se vuelven más visibles los límites de la lógica que somete todos los ámbitos de la existencia a la lucha por la supervivencia, así como resulta patente la fusión casi completa de la cultura visual con el diseño, la publicidad y la vigilancia, en un momento en que el capitalismo muestra una creciente dificultad para imaginar perspectivas de futuro más allá del vacío o la hecatombe. ¿Cómo afecta esto a la producción y el consumo de cultura? Algunos diagnósticos remiten a una creciente fijación de la cultura en su propio pasado y a una pérdida de tensión con el presente. Pero este proceso afecta a su vez a las mentalidades, los caracteres y las prácticas sociales que cristalizan en los modos de individualización del capitalismo terminal. La profunda crisis que vivimos pone de manifiesto que la función integradora de la cultura no hace sino reforzar las tendencias totalizadoras y las dinámicas autodestructivas de la dinámica social. Así pues, no basta con cuestionar la integración a través del trabajo y el consumo, sino que es preciso combatir y superar las formas culturales de subjetivación que le sirven de soporte en la actualidad. Pero ¿pueden realizarse aún prácticas de resistencia que respondan a esta exigencia en el ámbito cultural?

La teoría de la cultura no se enfrenta hoy solo al proceso de creciente mercantilización y descomposición de la alta cultura burguesa en lo que se denominó “cultura de masas”. Este proceso llevó a la integración de todas las clases sociales y a la socialización casi total de los individuos, sometiéndolos a los nuevos imperativos sistémicos del capitalismo del siglo XX. En la era digital, sin embargo, el capitalismo de plataformas implica un paso ulterior en este sentido: la crítica se enfrenta ahora a una simbiosis casi total entre una valorización capitalista en horas bajas y las formas de vida, experiencia, subjetivación y construcción de la realidad. La adición masiva al uso de las interfaces que constituyen el entorno digital de existencia de millones de seres humanos los convierte cada vez más en nodos de flujos mercantilizados de información, afectos, relaciones, productos culturales y materiales, etc. a la búsqueda de una valorización en fuga. La necesidad de sofisticar los dispositivos de sujeción y de anular toda forma de autonomía se ha convertido en el nuevo imperativo de la reproducción cultural de la sociedad hoy. Con todo, la crítica dialéctica de la cultura asumía que los productos culturales no son sólo un

reflejo de la sociedad en la que surgen, sino que también encierran una posibilidad de que la lógica social desquiciada pueda cobrar conciencia de sí; a ese objetivo debía servir la tarea de la crítica. Pero, ¿es eso aún posible hoy día?

Dr. Jordi Maiso (Universidad Complutense de Madrid)

Dr. José A. Zamora (IFS/CSIC)

Coordinadores del número

AUTONOMÍA: PARA UNA ONTOLOGÍA SOCIAL DEL ARTE BAJO EL CAPITALISMO

Autonomy: Towards a Social Ontology of Art Under Capitalism

NICHOLAS BROWN*

cola@uic.edu

Fecha de recepción: 25 de junio de 2022

Fecha de aceptación: 5 de septiembre de 2022

RESUMEN

“Las obras de arte existen: ¿cómo son posibles?”. Hace más de un siglo que Lukács planteó esta cuestión. Pero Lukács no tuvo que hacer frente a la “reducción al por mayor de la cultura a una mercancía”. Este diagnóstico, que la izquierda lamenta a la vez que la derecha celebra “una actitud más favorable a la comercialización de la cultura”, es compartido por todos los bandos, que afirman en los términos más vehementes que el arte es, ha sido siempre o se ha convertido recientemente en algo que no es más que una mercancía. En una sociedad como la nuestra, las pretensiones de existir fuera de la circulación de mercancías se desechan con razón como irremediabilmente ingenuas: somos lo suficientemente sabios como para saber que la obra de arte es una mercancía como cualquier otra. Lo que no está tan claro es si sabemos lo que queremos decir cuando afirmamos eso.

Palabras clave: autonomía del arte, arte-mercancía, objetualidad, forma, industria cultural, interpretación.

ABSTRACT

“Works of art exist: how are they possible?” It is over a century ago that Lukács posed this question. But Lukács did not have to confront the “wholesale reduction of culture to a commodity”. This phenomenon, lamented on the left while the right celebrates “a more favorable attitude towards the commercialization of culture”. Is nonetheless confidently affirmed by all sides, which “assert in the most ardent terms that art is, always has been, or has recently become, nothing but a commodity”. In a society like ours, claims to exist outside the circulation of commodities are rightly ruled out as hopelessly naïve: we are wise enough to know that the work of art is a commodity like any other. What is less clear is whether we know what we mean when we say it.

* University of Illinois, Chicago.

Keywords: autonomy of art, commodity-art, objecthood, form, culture industry, interpretation.

“Las obras de arte existen: ¿cómo son posibles?” (Lukács, 1974: 9). Lukács planteó esta cuestión hace más de un siglo. Pero él no tuvo que hacer frente a la “reducción al por mayor de la cultura a una mercancía” (Eagleton, 2016). Este diagnóstico, que la izquierda lamenta mientras la derecha celebra “una actitud más favorable a la comercialización de la cultura”, es compartido por todos los bandos, que “afirman en los términos más vehementes que el arte es, ha sido siempre o se ha convertido recientemente en algo que no es más que una mercancía” (Cowen, 1998: 1; Beech, 2015: 1). En una sociedad como la nuestra, las pretensiones de existir fuera de la circulación de mercancías se desechan con razón como irremediablemente ingenuas: somos lo suficientemente sabios como para saber que la obra de arte es una mercancía como cualquier otra. Lo que no está tan claro es si sabemos lo que queremos decir cuando afirmamos eso.

El hecho de que un par de zapatos sea una mercancía capitalista –o una mercancía “simple”, precapitalista, o una no-mercancía– no tiene nada que ver con su ser como un par de zapatos, a no ser que estemos hablando del par de zapatos de campesino de Heidegger. Lo mismo ocurre con los martillos, la sal de carretera o el papel de pared. El problema de la mercantilización de zapatos (o del martillo, la sal o el papel de pared) no tiene nada que ver con aspectos relativos a su estatus como un par de zapatos y sí, en cambio, con lo que ocurre en el proceso de trabajo, “la cara oculta de la producción, en cuyo umbral puede leerse: ‘*No admittance except on business*’” (Marx, 2008a: 189). Si bien la explotación no está ausente de la producción de mercancías culturales, esa explotación nos interesa exactamente de la misma manera que nos interesaría en cualquier otra industria. Al margen de la excepción heideggeriana, sería realmente extraño lamentar la “reducción total de los zapatos a una mercancía”. ¿Por qué la mercantilización del arte debería ser un problema –por qué debería afectar a su estatus mismo como obra de arte– mientras que el carácter de mercancía de un martillo o de un zapato no concierne a su ser como un martillo o un zapato?

Podemos encontrar la respuesta en el modo en que Marx se adentra en la fenomenología del mercado. Como “las mercancías no pueden ir por su propio pie al mercado e intercambiarse ellas mismas ... tenemos que volver la mirada hacia sus custodios, los propietarios de mercancías” [Marx, 2008a: 99]. Desde el punto de

vista de la mercancía, todas las mercancías son cualitativamente indiferentes. Si uno imaginara un mercado sin compradores ni vendedores, no quedaría sino una masa de mercancías intercambiables en distintos ratios, pero ninguna de ellas sería inintercambiable; es decir: ninguna de ellas poseería ningún tipo de cualidades que no puedan expresarse en términos cuantitativos. Pero desde el punto de vista del propietario de mercancías –que, en la medida en que posee una mercancía y no otra clase de cosa, es al mismo tiempo comprador y vendedor– su mercancía es cualitativamente diferente de todas las demás en el sentido de que solo la suya carece de cualidades. Para ser más preciso, solo la suya tiene la única cualidad que importa, que es la falta de cualidades: es decir, su igualdad cualitativa con el resto de mercancías: su intercambiabilidad.

Todas las demás mercancías –es decir, las mercancías con las que uno se encuentra como comprador y no como vendedor– están repletas de cualidades para sus “cinco y más sentidos”. La cualidad, el valor de uso, es lo que cuenta para él como comprador: de lo contrario no querría comprar. La cualidad, el valor de uso, no cuenta nada para él como vendedor: de lo contrario no querría vender. En sociedades como la nuestra, que se presentan como un “enorme cúmulo de mercancías” (Marx, 2008a: 49), cualquier valor de uso es inmediatamente intercambiable; a la inversa, el valor de uso solo puede validarse socialmente a través del intercambio. Por ello la intercambiabilidad es lo único que preocupa al propietario de mercancías, por muy frustrado que pueda estar por el hecho de que su valor de uso sea algo anterior desde cierto punto de vista. Si te vende una ensaladera y tú la usas como un orinal, es asunto tuyo. Para el vendedor, el valor de uso de “su” mercancía solo hace aparición como valor de cambio: “solo el acto de intercambio puede demostrar si ese trabajo es útil para otros”. El propietario de una mercancía quiere materializar el valor de cambio de dicha mercancía produciendo algo que sea un valor de uso para otros. Pero no se dedica a estipular en qué debería consistir ese valor de uso; ni siquiera sabe si tiene un valor de uso hasta que vende su mercancía. De hecho, cuantos más usos potenciales tenga –corta en rebanadas y en dados; es una máquina de escribir y una tienda de zapatos y simboliza un estatus social y es una herramienta de investigación– menos tendrá que establecer cuál es su valor de uso real, y tanto más feliz será.

Pero si este fuera el único estado de cosas posible, no habría razón para demostrar su singularidad. Entonces, ¿qué es lo otro de una sociedad de productores de mercancías (Marx, 2008a: 93)? Como ha señalado Lukács, la lógica de la alienación

[*Entfremdung*] en Marx está íntimamente relacionada con la lógica hegeliana de la objetivación [*Entäußerung*] (Lukács, 1976; Jameson, 2011: 81). Lo otro, o el horizonte negativo del intercambio de mercancías, es lo que Hegel denomina *die Kraft der Entäußerung*, “el poder de objetivación, el poder de convertirse uno mismo en cosa” (Hegel, 1970a: 483)¹. Este materialismo hegeliano es algo así como el núcleo ideológico de la *Fenomenología del espíritu*. Pero lo que habría que señalar aquí es que el objeto al que el siervo da forma no solo ha sido producido –también la mercancía de Marx es producto del trabajo–, sino que es producto de una intención: es “[el] propio propósito alcanzado a través de los propios medios” (Hegel, 1970a: 154). De acuerdo con ello, la “objetivación” no es una proyección psicológica, sino una cuestión de inscripción social. La cosa no es una cifra cuyo uso esté indexado por su intercambio, sino más bien un uso cuyo propósito es legible, es decir, normativo. En la dialéctica entre el amo y el esclavo, por ejemplo, el amo puede encontrar –y probablemente lo hace– un propósito distinto del que pretendía el esclavo; pero al final de la dialéctica, la cuestión es precisamente que eso se ha convertido en un motivo para el conflicto. La centralidad de la objetivación en Hegel es sin duda una función de su preocupación por la producción espiritual, pero tiene también un referente histórico en la economía artesanal, que para Marx “apenas puede distinguirse” de la manufactura “en sus fases más tempranas”. Por otra parte, al propietario de mercancías en el capitalismo no le importan los propósitos que el comprador pueda encontrar en su mercancía mientras haya alguien que la compre.

Con ello llegamos a la distinción entre la forma del intercambio M-D-M (Mercancía-Dinero-Mercancía, o la *Sittlichkeit* hegeliana, la satisfacción de necesidades individuales como satisfacción universal de las necesidades a través del metabolismo social, dado que los valores de uso se intercambian a través del dinero como medio) y D-M-D, que es la misma relación, pero ahora entendida como el núcleo mismo del capitalismo, ya que aquí el valor de uso no es más que un momento que se desvanece en la valorización del capital. Con ello llegamos a la distinción entre un objeto cuyo uso (o propósito, o significado) está inscrito normativamente en el objeto mismo –un significado que en términos hegelianos es universal, *allgemein*, disponible para cualquiera y por tanto no un asunto privado–, y un objeto cuyo uso resulta indiferente desde cierto punto de vista, y desde otra perspectiva puede

¹ La expresión aparece repetidamente a lo largo de la *Fenomenología del espíritu* y otros textos (cfr. Hegel, 1987: 189).

ser objeto de un interés posiblemente intenso, pero necesariamente privado. Con ello llegamos a la distinción entre una entidad que encarna –y debe intentar producir– convicción y una entidad que aspira a suscitar el interés de quien la mira –o quizá todo tipo de intereses por parte de diferentes espectadores–. Con ello hemos llegado, aunque sin duda por una ruta poco habitual, a la distinción entre el arte y el mundo de los objetos (Fried, 1998).

Esta distinción es de Michael Fried, pero se ha vuelto fundamental –al menos en Norteamérica– en el debate sobre la corriente dominante en la producción cultural contemporánea o, más probablemente, sobre la corriente dominante en la producción cultural del pasado inmediato, un periodo para el que el término “postmodernidad” puede ser tan adecuado como cualquier otro. Si bien algunos aspectos de esta crítica se pueden aplicar con distintos propósitos, Fried originalmente planteó la distinción para criticar la pretensión de la obra de arte minimalista o “literal”, que afirmaba no ser nada más que el objeto específico que era. En último término, esa pretensión produce una especie de teatro en el que el aspecto más destacado no es la forma del objeto sino la experiencia del espectador. La pretensión de la obra minimalista de ser literalmente el objeto que es –es decir, de producir un objeto que provoca una experiencia en lugar de una forma que reclama una interpretación– es expresión de la estructura de la mercancía, que apela a un apego privado en lugar de a un juicio público. Y, de hecho, todo lo que Fried encuentra cuestionable en el “objeto” del pseudo-arte –su complaciente atractivo para el espectador, su rechazo de la categoría de coherencia interna, su iterabilidad infinita, que se presta antes a la deriva que al desarrollo– resulta perfectamente legítimo para determinada clase de objetos que nos es bien familiar, a saber, las mercancías. O, para decirlo de modo más contundente, la argumentación “formalista” que permite a Fried distinguir entre arte y formas recientes de no-arte también es historicista, y resulta completamente derivable de la problemática marxiana del mercado como metabolismo social universal.

Volvamos, entonces, a *El capital*. Como acabamos de ver, un modo de entender el análisis de Marx consiste en decir que, en el intercambio de mercancías, se transforma su propósito o significado. Si hago un cuenco para mí, es un cuenco porque yo quiero hacer un cuenco, y me interesaré por los atributos concretos que pueda tener ese cuenco. El significado estará inscrito en la cosa misma: si el cuenco es llano en lugar de hondo, si está hecho de madera y no de metal, estos atributos –su intencionalidad– son los que son porque quiero que sean así, y por tanto estamos

en el marco de la externalización hegeliana. Si hago un cuenco para el mercado, lo que me interesa es fundamentalmente un solo atributo: su intercambiabilidad, es decir, la demanda de cuencos. Pero esa demanda, y con ella todos los atributos concretos que inciden en esa demanda, se deciden en otro lugar, es decir, en el mercado. La intención es algo que se realiza en el intercambio y no se registra en el objeto. Aunque puedo seguir tomando decisiones sobre mis cuencos, esas decisiones ya no importan como significados o intenciones, ni siquiera para mí, porque están enteramente subordinadas a conjeturas más o menos informadas sobre los deseos de otras personas. Los teóricos del mercado celebran este fenómeno como la “soberanía del consumidor”².

La fórmula con la que Kant se refiere al juicio estético, que abre el camino a una noción de arte que permite dar coherencia a más de dos siglos de praxis artística, es “finalidad sin fin” (Kant, 1974: 143). En Kant los juicios estéticos se hacen sin remitir a usos estéticos, ya sean idiopáticos (preferencias, juicios de mercado) o teleológicos (fines, juicios públicos). En un juicio estético encontramos algo “bello”, un término de arte en Kant, cuyas coordenadas no se establecen en referencia a la fealdad o a la dificultad, sino en contraposición a los juicios idiopáticos o conceptuales. Lo bello estaría en un eje y lo sublime en el otro. En los juicios estéticos nos es indiferente la existencia de lo que encontramos bello. La obra de arte, en su ser como obra de arte, está exenta de valor de uso. Pero en tanto que innegablemente no es un objeto mágico, también tiene un valor de uso, lo que significa que tiene necesariamente un valor de cambio. Y en una sociedad cuyo metabolismo es el mercado, el valor de cambio es algo lógicamente anterior como *Zweck* o propósito. En el caso de los martillos esto no plantea un problema: el propósito de Estwing (hacer dinero produciendo martillos) se cumple haciendo realidad el mío (martillar); el problema surge fuera del campo de visión del mercado, en el proceso de producción.

Pero, para la obra de arte, su carácter como mercancía sí que plantea un problema. Si una obra de arte no solo es una mercancía –es decir, si dispone analíticamente de un momento de autonomía respecto a la forma de la mercancía, si hay algo en la obra capaz de suspender su carácter como mercancía– entonces hay buenos motivos para abordarla con herramientas interpretativas. Como su forma es producto de la intención, responde a la –en realidad: exige– interpretación. Pero si

² Tal y como lo define William Harold Hutt: “El poder de control que ejercen los individuos libres, al elegir [entre] fines, sobre los guardianes de los recursos comunitarios” (Hutt, 1940: 66).

una obra de arte no es más que una mercancía, abordarla con herramientas interpretativas no tiene ningún sentido, ya que la única intención que encarna la forma es la intención del intercambio: la forma que adopta el objeto se ve determinada en un sitio distinto de su lugar de producción, a saber, por (conjeturas más o menos informadas sobre) el mercado. La cuestión aquí no es que la producción artística, como tampoco la externalización hegeliana, sea algo precapitalista. Esta tentación nostálgico-trágica es una de las herencias menos útiles que el Romanticismo temprano ha legado al marxismo. Como veremos, se trata precisamente de lo contrario: la obra de arte no es un vestigio arcaico, sino lo otro interno y no enfático de la sociedad capitalista. De ahí que el propósito sea poner de manifiesto el peculiar carácter de la mercancía y lo que significaría que las obras de artes fueran mercancías como cualquier otra. Si las obras de arte fueran mercancías cualesquiera, los deseos representados por el mercado serían objeto de análisis y elucidación, pero la interpretación de las obras mismas sería un esfuerzo inútil.

Puede parecer una exageración decir que la mercancía artística no es susceptible de interpretación, pero pensemos por un momento en la película de ciencia ficción de James Cameron, *Avatar*, que sigue siendo una especie de hito del espectáculo de la industria cultural. El recuerdo de los críticos produciendo una miríada de interpretaciones completamente incompatibles (pero a su vez vagamente plausibles) resulta divertido, y eso no pasó desapercibido tampoco para los propios críticos. Esa profusión empírica es insignificante en sí misma: todas esas interpretaciones (todas menos una) podrían haber sido erróneas. Pero también es posible que, dado que el film no tenía otro interés que producir una serie de efectos comercializables, no pudiera dedicarse al mismo tiempo a producir la mínima coherencia interna necesaria para producir significado. Y, de hecho, el propio James Cameron tiene muy claro que ese es el caso. Cuando se le pregunta por qué las hembras Na'vi tienen pechos, Cameron responde: "Desde el primer momento dije: 'tiene que tener pechos', aunque no tenga sentido porque su raza, los Na'vi, no son mamíferos con placenta" (Cameron, en Rushfield 2009). Cameron es más preciso de lo que probablemente pretende cuando dice que "no tiene sentido". Ante la insistencia sobre este tema en otra entrevista, Cameron responde que las hembras Na'vi tienen pechos "porque esta es una película para gente humana" (Cameron, 2010). En otras palabras, la gente –al menos suficiente gente– pagará por ver pechos, así que los pechos van en la película. Pero esto "no tiene sentido": de nada sirve interpretarlo, porque el hecho fundamental no es que Cameron quisiera los

pechos en la película, sino que pensó que habría mucha gente que los querría ahí, y la ideología salvajemente inconsistente de la película está igualmente compuesta por una serie de ideogemas vendibles que, juntos, no tienen sentido. Eso no quiere decir que todas las mercancías artísticas sean igualmente inconsistentes: algunos públicos pagarán por consistencia ideológica, o narrativa, o estética, y por eso tenemos a Michael Moore, el cine medianamente intelectual y el cine independiente. Pero esta consistencia no da lugar a un significado, pues lo que parece significado no es sino una forma de apelar a un nicho de mercado. No es que no se pueda consumir esas películas con placer o entender los mensajes que transmiten, ya sean consistentes o no. Es, más bien, que una vez que se reconoce la presión determinante de los resultados de mercado –y sin que la obra de arte alegue de forma plausible que haya superado esas presiones– resulta difícil hacer valer la adscripción de significado.

Pero todo esto no es nuevo, sino algo ya antiguo, fundamentalmente la crítica de Adorno a la industria cultural (Horkheimer y Adorno, 1969). Las líneas fundamentales de esa crítica son conocidas; aquí bastará recordar que, en ese ensayo Adorno, no está interesado en explicar obras, pues en la cultura comercial no hay obras que criticar ni es posible encontrar significado alguno. Tal y como aparece en el texto de Adorno, la industria cultural que ahí se analiza es más simple que la nuestra, pues en apariencia solo se diferencia de forma vertical y no se escinde en nichos sociales, estéticos y culturales aparentemente infinitos, pero el problema es la mercancía-arte. “Los diversos valores de producción en la industria cultural no tienen nada que ver con el contenido, nada que ver con el significado del producto” (Horkheimer y Adorno, 1969: 132) porque los diversos valores de producción se dirigen a diferentes mercados y no a diferentes propósitos, y este principio es “el contenido que cuenta en toda película, independientemente del argumento que haya seleccionado el equipo de producción” (Horkheimer y Adorno, 1969: 132). Mientras que es posible plantear cuestiones sociológicas interesantes sobre mercancías artísticas –¿por qué a algunos varones jóvenes les gusta el cine slasher?–, las cuestiones interpretativas –¿por qué hay una escena de amor en el medio de *Los tres días del cóndor*?– no tienen respuestas interesantes.

Por supuesto, se “interpretan” datos sociológicos y de otro tipo. La palabra “interpretación” es la misma, pero el concepto es diferente, pues los signos naturales y los signos intencionales exigen procedimientos interpretativos totalmente distintos: unos demandan buscar causas, otros significados. Podría quererse eliminar la dis-

tinción –aunque en la práctica cotidiana eso sería una forma de locura–, pero hacerlo sería simplemente borrar el primer significado de la interpretación en favor del segundo. No se trata de una operación impensable: de hecho, es lo que venimos diciendo que comporta, en el reino del arte, la afirmación de que la obra de arte es una mercancía como cualquier otra.

La “finalidad sin fin” de Kant es la abreviatura de una formulación más larga. “La belleza es la forma de la finalidad de un objeto en la medida en que ésta es percibida sin la representación de un fin” (Kant, 1974: 155). Esta formulación más extensa es la que Hegel cita cuando da cuenta de la ruptura de la estética kantiana (Hegel, 1970b: 87). Pero si la formulación de Kant se refiere principalmente a un modo de percepción (una nota al pie nos remite a los tulipanes y las herramientas de piedra, cuya belleza o falta de ella no se juzga en base a si tienen o no una finalidad –ambos la tienen–, sino en base a si les atribuimos una finalidad al juzgarla), la glosa de Hegel nos orienta al carácter peculiar de la obra de arte misma: “lo bello no debe llevar la finalidad como una forma externa; más bien, la correspondencia intencional entre lo interno y lo externo debería ser la naturaleza inmanente del objeto bello”. Esto no es un simple cambio de acentos, sino que desplaza el significado de la afirmación kantiana de manera decisiva, pues ya no estamos hablando de un determinado tipo de percepción, sino de un determinado tipo de finalidad. “En la finalidad finita [es decir, la cotidiana], la finalidad, el fin y los medios permanecen externos entre sí. [...] En este caso, la representación del fin se distingue claramente del objeto en el cual se realiza”. La finalidad de un objeto es, de acuerdo con el sentido común, algo distinto del objeto mismo: la satisfacción de mi apetito es una finalidad externa a la tortilla. “Lo bello, por otra parte, existe como una finalidad en sí misma, sin que los medios y el fin aparezcan como dos lados diferentes, escindidos”. La formulación kantiana de la “finalidad sin fin” se ve fundamentalmente revisada como una “finalidad sin fin externo”. En otras palabras, la finalidad de una obra de arte no puede distinguirse de la obra misma. En realidad, cualquier separación entre medios y fines, obra y finalidad, solo puede revelarse como una contradicción dentro de la propia obra. El camino hacia el significado de una obra no se aleja de la obra para llegar a su intención, entendida como un acontecimiento en la mente del artista, sino que conduce a la finalidad inmanente de la obra. El significado no es nunca un asunto cerrado, sino una adscripción pública de intención. Este conjunto de una forma inmanente e intencionada –finalidad sin fin externo– es, como Stanley Cavell podría decir, un hecho

de las obras de arte, no una interpretación. Ha sido un hecho de las obras de arte desde que hay obras de arte, que no es tanto tiempo podría parecer; si esto no se aplicara a las obras de arte, entonces las obras de arte, entendidas como un tipo específico de objetos que merecen un nombre, no existirían.

Como hemos visto, sin embargo, la forma de la mercancía plantea un problema para la obra de arte. Si ésta es una mercancía como cualquier otra, no puede tener la estructura que Hegel piensa que tiene: la estructura que permite que el concepto de arte sea coherente. Su finalidad está subordinada a su intercambiabilidad, un fin externo, lo que es solo otro modo de decir que nos equivocamos si le atribuimos un significado. Volvamos, pues, a la mercancía-arte y a su otro. Para Adorno, el arte-mercancía tenía un otro plausible, un horizonte negativo, que era el arte moderno (aunque en el ensayo se suele referir a esto remitiendo a las “obras de arte burgués”, y generalmente en pasado), donde aún se mantenía la externalización hegeliana –compensatoria, trágica, pero externalización al fin y al cabo–. Adorno explica esta posibilidad en base a los fenómenos residuales en las asimetrías del desarrollo capitalista: espacios que se quedan rezagados en el proceso de expansión del capital. La persistencia de esos espacios “fortaleció al arte frente al veredicto de la oferta y la demanda en esta fase tardía, e incrementó su resistencia más allá de su grado de protección real” (Horkheimer y Adorno, 1969: 141). A pesar de ocuparse durante toda su vida de la especificidad de lo estético, Adorno adopta aquí una perspectiva fundamentalmente sociológica para abordar la autonomía de la obra de arte. En efecto, la existencia del arte en su sentido moderno solo resulta inteligible dentro de la lógica total del desarrollo capitalista; pero Adorno asume aquí que solo es posible bajo determinadas condiciones sociológicas, es decir, la persistencia de espacios no mercantilizados dentro de una lógica implacable de mercantilización. Como veremos en breve, la comprensión adorniana de estas condiciones se ha visto definitivamente superada por la de Pierre Bourdieu. Y, lo que es más importante, esta caída en el materialismo vulgar condenaría a Adorno a una narrativa fundamentalmente trágica y a una búsqueda cada vez más desesperada de condiciones no mercantilizadas. Pero, en este punto de la argumentación, la cuestión es que la industria cultural que analiza Adorno es la precursora de la autorrepresentación de nuestro propio momento cultural, aunque la actitud de esta última hacia su objeto sea tan lúdica, estoica, cínica y petulantemente resignada como trágica. Lo que diferencia esencialmente la industria cultural de Adorno de la autorrepresentación de nuestro momento actual es que se supone que el arte-mercancía

ya no tiene nada que se le pueda contraponer. Fredric Jameson, al plantear el problema todavía anteayer, decía simplemente que “lo que ha pasado es que hoy la producción estética se ha integrado en la producción de mercancías en general” (Jameson, 1991: 4). De esto se desprende todo.

Como hemos visto anteriormente, el problema específico al que se confronta la obra de arte bajo el capitalismo no es el proceso de producción –que es un problema, pero no un problema específico del arte–, sino el mercado. Los mercados son previos al capitalismo, como también la mercancía –de hecho, la palabra que Marx emplea no es un concepto especializado, sino simplemente *Ware*: mercancías, bienes–, de modo que la especificidad de una crítica marxista del arte-mercancía podría plantear un problema. Pero recordemos esos pasajes de los *Grundrisse* y el *Manifiesto comunista* que describen la necesaria expansión –tanto intensiva como extensiva– del mercado, correlato y presupuesto del proceso de subsunción real:

“Toda frontera aparece como un límite que ha de superarse. En primer lugar, ha de someterse cada momento de la producción misma al intercambio... Aquí el comercio ya no aparece como una función para intercambiar el excedente entre producciones independientes, sino fundamentalmente como su condición previa fundamentalmente omniabarcante y como un aspecto de la producción misma” (Marx, 2008b: 321).

La originalidad del mercado capitalista estriba en que el mercado tiende a convertirse en universal como único órgano del metabolismo social. La ideología neoclásica de la “soberanía del consumidor” concuerda con Marx en que, en la producción de mercancías, la preferencia del consumidor antecede a la intención del productor, que está completamente subordinada al propósito [*Zweck*] del intercambio.

“Cuanto más se convierte la producción en producción de mercancías, tanto más debe cada persona convertirse en un comerciante de mercancías y querer ganar dinero, ya sea a partir de un producto o de un servicio ... y el ganar dinero aparece como el propósito [*Zweck*] de todo tipo de actividad” (Marx, 1969: 125).

Esta es la tendencia real de la que la ideología estética contemporánea es la representación dogmática: que una vez que los medios de distribución estén totalmente sometidos al mercado, lo que pudiera ser genuinamente inasimilable en el trabajo artístico dejará de tener ninguna importancia; que el o la artista, cuando no es directamente un trabajador cultural, debe concebirse a sí mismo o a sí misma como un empresario de sí; que cualquier residuo de autonomía restante ha dejado

de existir al carecer de acceso a la distribución a gran escala y, una vez que lograra acceder, dejaría de ser autónomo en un sentido significativo. Adorno no tiene dificultades para imaginar una subsunción real todavía incompleta, que es la industria cultural, con el arte moderno como el último reducto de la subsunción meramente formal. Para Jameson, en cambio, la subsunción real del trabajo cultural bajo el capital es un hecho consumado. Cuando Jameson describe la “disolución de la esfera autónoma de la cultura” que al mismo tiempo es “una expansión prodigiosa de la cultura en todo el ámbito social” (1991: 48), ese final de la autonomía supone directamente el fin del arte moderno. Si el arte moderno canónico se concibió a sí mismo como autónomo –como algo que produce la “distancia crítica” (1991: 48) que Jameson considera que ha sido “abolida” junto con cualquier “esfera autónoma de la cultura ... en el nuevo espacio de la postmodernidad” (1991: 48)–, entonces hoy tendemos a entender que esta distancia crítica no es sino la ideología estética del arte moderno; las obras de arte moderno son y fueron, al fin y al cabo, mercancías cualesquiera.

Nadie podría ser más escéptico frente a esta autorrepresentación del arte moderno que Pierre Bourdieu. Y sin embargo Bourdieu elaboró, en su teoría de los dos campos de la producción estética, una explicación del referente sociológico de la autorrepresentación del arte moderno al plantear un “campo de producción restringido” que subyace a la capacidad de los artistas de “afirmar, tanto en su práctica como en su representación de la misma, la irreductibilidad de la obra de arte al estatus de una simple mercancía” (Bourdieu, 1971: 52 s.). Esta doble afirmación es clave, pues la representación ideológica de la autonomía tiene su equivalente en la autonomización real de la praxis estética en la pugna de los artistas por instituir un “campo de producción restringido” que sustituya convincentemente los “veredictos impredecibles de un público anónimo” (Bourdieu, 1971: 54) –la soberanía del consumidor, el problema del vendedor de mercancías– por un “público de iguales que son también competidores” (Bourdieu, 1971: 58). En otras palabras, el establecimiento de un campo de producción restringida logra conformar de modo convincente una zona de subsunción real fuera del campo de la producción a gran escala, que está real y enteramente subsumido bajo el capital. La versión más ad hoc de Adorno sobre la hipótesis de los dos campos concibe su campo restringido como un espacio residual en lugar de como un espacio emergente; pero tanto él como Bourdieu coinciden en la necesidad de esa zona desmercantilizada para poder producir significado.

Siguiendo la lógica de Bourdieu, el establecimiento de dicho campo implica directamente que el arte producido en él gravite hacia cuestiones formales, hacia la progresiva elaboración de problemas específicos de los medios individuales. Lo que tiene en común un público restringido compuesto (por ejemplo) de pintores, críticos de la pintura y expertos en pintura no es sino un conocimiento especializado de la pintura. “La pintura se encaminó así hacia una puesta en marcha o una implementación consciente y explícita de los principios más específicamente pictóricos de la pintura, lo que ya equivale a un cuestionamiento de estos principios, y por tanto a un cuestionamiento, dentro de la pintura misma, de la propia pintura” (Bourdieu, 1971: 66). En otras palabras, se encaminó hacia el arte moderno: “Especialmente desde mediados del siglo XIX, el arte encuentra el principio del cambio dentro de sí mismo, como si la historia fuera interna al sistema y como si el desarrollo de las formas de representación y expresión no fuera nada más que el producto del desarrollo lógico de sistemas de axiomas específicos de las distintas artes” (Bourdieu, 1971: 126). Si no fuera por el característico “como si”, que marca esto como una relación imaginaria cuyo referente real es la lógica del campo restringido, estas palabras podrían haber sido escritas por Clement Greenberg. En realidad, el campo restringido de Bourdieu es, según sus planteamientos, la condición de posibilidad del arte moderno como tal, la condición de posibilidad de un interés hegeliano por “el asunto en cuestión” en pleno capitalismo.

Con el colapso de los campos restringidos del arte moderno, con la subsunción real de la estética bajo el capital, la posibilidad de algo que tuviera algún tipo de aire de familia con el arte moderno desaparece abruptamente. Lo central había sido un problema que había que abordar –un problema en el que el mercado general, dado que era un mercado, no estaba interesado– y se descartaron todas las viejas soluciones, no porque ya no fueran agradables de leer o de colgar en la pared, sino porque habían sido absorbidas en el juego de producir otras nuevas. Por esta razón, lo que desde el punto de vista de la autonomía se presenta como una pérdida implica, al mismo tiempo, una liberación tremenda de energías formales, que se ven posibilitadas precisamente porque las viejas formas ya no están obligadas a responder a cuestiones interpretativas. El juego dialéctico del arte moderno, en el que cada intento de resolver el problema central representado por un medio se convierte, para todos los demás productores, en una nueva versión del problema, se vuelve cada vez más hermético y difícil de jugar. En este sentido, se aprecia inmediatamente que esta forma de presentar el aislamiento de un campo autóno-

mo no solo aparece como la condición de posibilidad necesaria (dentro de la sociedad de mercado) para producir cualquier obra de arte, sino que también es una condición que lleva a una creciente dificultad para producir significado o, por decirlo de modo más preciso, a la creciente formalización del significado mismo. Los significados son posibles gracias a la autonomización, pero cada vez más los propios significados solo son significados formalmente, es decir, son legibles como intenciones, pero los únicos significados que transmiten son pictóricos, musicales, literarios, etcétera. La propia dinámica que hace posible el arte moderno tiende al mismo tiempo a restringir su movimiento a un ámbito cada vez más estrecho.

Entonces, con la subsunción real del arte bajo el capital y el fin del juego del arte moderno, todas las viejas “soluciones”, cada una de las cuales había sido invalidada por las soluciones subsiguientes, vuelven a estar disponibles para el uso. Un cierto historicismo –el pastiche postmoderno de Jameson– se vuelve posible. Un historicismo así es nulo como historicismo, pues no produce nada parecido a la historia; pero, por otra parte, rebosa de excitación ante la perspectiva de poder aplicar su fluido galvanizante a la gran galería de formas muertas que, de repente, son candidatas a la resurrección. También la “objetualidad” friediana se libera en este preciso momento histórico y lógico: la reacción del espectador, o del cliente, cobra importancia en precisa correlación con la recesión del problema formal al que se confronta el artista.

Hasta aquí no hemos hecho otra cosa que reconstruir la lógica que subyace el sentido común con el que comenzamos.

Pero, como probablemente sea obvio a estas alturas, la liberación de las restricciones de los viejos juegos modernistas implica también la sujeción a otra cosa, es decir, al “mercado anónimo” respecto al cual el campo autónomo había logrado conquistar un cierto grado de autonomía. Si ahora las obras de arte pueden hacer uso de todos los viejos estilos (o convertirse en objetos), no está claro por qué habría que llamarlas obras de arte, puesto que el viejo y honesto arte-mercancía, precisamente en la medida en que estaba más interesado en apelar a un mercado (al efecto sobre un público) que, en problemas formales, siempre había sido capaz de hacer uso de los viejos estilos (o de ser un objeto). En otras palabras, no hay nada nuevo en servirse desinhibida e indiscriminadamente de la vieja galería de formas muertas, o en apelar teatralmente a los deseos del consumidor. De hecho, estas formas de proceder son la norma. La innovación del pastiche postmoderno no es, por definición, formal, sino que implica la recaída del arte en lo que ya era el *statu quo*

de la cultura en general. La innovación de la postmodernidad consiste precisamente en eliminar la distinción entre el espectáculo industrial –el batiburrillo ideológico de Cameron– y el arte-objeto postmoderno jamesoniano, ensamblado a partir de un “cajón de sastre de subsistemas desarticulados, que contiene materias primas e impulsos de todo tipo” (Jameson, 1991: 31).

Por supuesto, esa es la cuestión. Y, en realidad, no hay nada inverosímil en un escenario en el que las obras de arte como tales desaparezcan para verse reemplazadas por mercancías artísticas, y en el que el estudio de las obras de arte, si no se desvanece por sí mismo, tendría que ser sustituido por el estudio de la recepción y los usos del arte, de los deseos legibles en el mercado, etc. Un escenario así implica una promesa profundamente igualitarista, precisamente porque los intereses formales que abordan las obras de arte son, por lo general, competencia de unos pocos –en ausencia de un sistema educativo público y fuerte, son necesariamente competencia de unos pocos–. Pero el mundo en el que la obra de arte es una mercancía como cualquier otra es el mundo en el que los ideólogos del capitalismo contemporáneo afirman que ya vivimos, y en el que según ellos siempre habríamos vivido, un mundo en el que todo es (y, si no lo es, debería serlo) mercado. El viejo horizonte vanguardista de equivalencia entre el arte y la vida –que solo tenía sentido como impulso progresista cuando la “vida” se entendía como algo distinto del status quo– invierte su sentido y se convierte en algo profundamente conformista. Frente a este conformismo de mercado, la afirmación de la autonomía estética –incluso si su propia plausibilidad parece estar en duda– asume una nueva vitalidad.

Pero, ¿cómo hacer plausible la pretensión de autonomía? ¿Cómo son posibles las obras de arte? Al delinear el colapso de los campos restringidos del arte moderno, ¿caso hemos hecho algo más que confirmar la noción de que la obra de arte es una mercancía como cualquier otra? En realidad, lo que resulta inverosímil es la pretensión de una heteronomía universal con respecto al mercado. Los mercados dependen de una serie de actores e instituciones no mercantiles, incluso si éstos se encuentran amenazados por el propio mercado. Por poner un ejemplo más local, una consecuencia del descubrimiento de Bourdieu del campo restringido fue la demostración de que el campo de la producción a gran escala, que se caracteriza por el pastiche, depende de la persistencia del campo restringido (Bourdieu, 1971: 81-100, sobre todo p. 90). Y lo que es más importante, si la antigua autonomía del arte moderno se reveló una ideología estética, no hay razón para creer que la nueva heteronomía represente por ello la verdad. Al igual que el compromiso del arte

moderno con la autonomía, la insistencia en la heteronomía estética es una ideología productiva: libera a los artistas para hacer algo distinto de los viejos juegos del arte moderno (incluso, como veremos, abre el camino a nuevos juegos del arte moderno) y les permite trabajar en la industria cultural sin tener que hacer frente a la acusación de venderse, que ahora parece una acusación anacrónica.

Como hemos visto, un arte que sea una mercancía como cualquier otra no sería arte en ningún sentido sustantivo. Pero el compromiso con la heteronomía del arte sí que representa –usando la vieja formulación althusseriana– una relación imaginaria con las condiciones reales de existencia. La subsunción del arte bajo el capital no es una cualidad universal del campo artístico. Pero sí es una tendencia real, e implica una sumisión del significado al espectador como una cualidad que, desde el punto de vista histórico, se atribuye hegemónica o normativamente al arte desde finales de los años sesenta. Pero, si bien a posteriori se pueden descubrir las condiciones sociológicas que permiten la emergencia de determinadas obras de arte particulares, éstas no dicen nada de su éxito o su fracaso como obras de arte. Las obras de arte logradas que se producen en campos directamente heterónomos son raras, pero existen. Por otra parte, obras que resultan indiscernibles de las mercancías por su exclusión del significado llenan los campos restringidos que sí que existen. Por tanto, lo decisivo no es la relación inmediata con la producción de mercancías, sino si logran movilizar con éxito –o si fracasan, cancelan, excluyen– una atención interpretativa minuciosa, que ahora, tanto si la amenaza de subsunción real es real como si es una condición meramente atribuida de ininterpretabilidad, bajo el signo del afecto, la *écriture*, el *punktum*, la emancipación del espectador, los usos del arte, la estética relacional o incluso –en casi todas, pero no en todas sus acepciones– el arte político, debe hacer frente a esa amenaza como un obstáculo que ha de ser superado.

En su discusión sobre el Laocoonte, Lessing se exasperaba con los comentarios que imaginaban que podrían pasar directamente a conclusiones interpretativas sin haber dado cuenta del medio: no es necesariamente cierto que el griego fuera, como decía Winkelmann, “incluso en lo extremo, un alma grande e inquebrantable” en comparación con los sufridores modernos. Lo que es necesariamente cierto es que el escultor del Laocoonte tuvo que hacer frente al problema del agujero que requería un grito. Que la obra de arte sea una mercancía como cualquier otra no es algo falso desde el punto de vista del mercado: el carácter de mercancía de la obra de arte es, de hecho, parte de su soporte material. El momento de verdad de la

ideología estética contemporánea ha sido volver ineludible este elemento de su soporte. Después del postmodernismo, la autonomía ya no puede presuponerse, ni siquiera en obras producidas para un campo restringido. Más bien hay que afirmarla. (En el caso de las obras producidas para un campo restringido, la reivindicación de pertenecer a ese campo es la forma que ha de adoptar esa afirmación). Como la estructura de la mercancía excluye el atributo de la interpretabilidad, cualquier reivindicación posible de significado –del arte en contraposición a la objetualidad– implicará inmediatamente la pretensión de no ser una mercancía como cualquier otra. La originalidad del momento presente es que el concepto de medio o soporte material ha de expandirse para poder incluir el carácter de mercancía de la obra.

Hay un límite a lo que puede decirse de antemano sobre los modos en los que las obras de arte logran suspender su carácter de mercancía. El único modo de demostrar la autonomía del arte respecto a su carácter de mercancía es pillarla in fraganti; es decir, atribuir significado a las obras de arte de forma verosímil, una atribución que es en sí misma una afirmación de que la obra en cuestión pertenece a la institución arte. El único modo de hacer que esa adscripción sea convincente es a través de una atención interpretativa minuciosa. Sin embargo, hay dos estrategias interpretativas que se deducen directamente de lo anterior. La primera es lo que podría llamarse, a falta de un término mejor, historicismo positivo, como un avance lógicamente necesario desde el historicismo nulo de Jameson, el pastiche. Mientras una obra de arte afirme ser una obra de arte –mientras la institución arte persista, aunque solo sea como reivindicación de o por una obra de arte que es interpretable– la heteronomía que proclama el historicismo solo puede ser una heteronomía aparente: la negación de la autonomía y la reivindicación de ser arte no pueden hacerse coherentemente del mismo objeto. El “cajón de sastre” solo en apariencia es un cajón de sastre; en realidad se rige por un principio de selección. Si es un cajón de sastre real, se trata de internet, o de un archivo, o de un centro comercial, o de un canal de televisión, o simplemente de la propia experiencia cotidiana, y para eso no necesitamos artistas. En tanto que principio de selección que ha sido desechado, puede ser débil, incoherente o meramente personal; pero de un principio desechado a un principio consciente no hay sino un pequeño paso hegeliano, y el historicismo débil, o nulo, se convierte en un historicismo fuerte o positivo. En este caso, el elemento legible de la forma, su significado –el momento de su finalidad inmanente– no estriba en la reducción formal del arte al problema

de su medio sino en el procedimiento de *framing*: en la selección de un determinado problema formal o temático como algo central, y en la reescritura de la historia del medio, o del género, o incluso del campo estético socio-cultural como la historia de ese problema.

Una segunda posibilidad –que tiene un aire de familia con el primero, si bien su estructura se asemeja más a la versión de Fried que a la de Jameson– es la estetización del género artístico. Un género comercial, que ya es comercializable o no sería un género, está regido por reglas. Lo mismo que invalidaba la ficción del género en relación con la autonomía del arte moderno –las “recetas”, como las llamaba Adorno– abre un ámbito de autonomía dentro del espacio heterónimo de las mercancías culturales, permitiendo abordar el carácter de mercancía como un aspecto del soporte material. Los requisitos son lo suficientemente rígidos como para plantear un problema, que ahora puede pensarse como un problema formal, igual que el carácter plano del lienzo o la tendencia a la resolución armónica. “Subvertir el género” significa mejorarlo, al igual que toda pintura de arte moderno tuvo que asumir la postura de superar todas las posturas previas del arte moderno. Revestir el género con los refinados valores de la producción, embellecerlo con contenidos serios o locales, abandonarlo en favor de la imagería artística, deambular hacia otros géneros u otros tipos de narrativa: todo esto son, por el contrario, meras atracciones, excusas para disfrutar del género mismo (algo que no necesita excusas), que por tanto ratifican el producto como una mercancía como cualquier otra. Producir el género como un problema al que la obra ofrece una solución implícita, por otra parte, un acercamiento esencialmente deductivo a la forma dada: el género aparece como algo meramente dado, a lo que hay que enfrentarse con éxito, de modo que el soporte –en este caso el carácter de mercancía de la obra– pueda ser reconocido y superado en el mismo gesto.

El soporte material –tanto el lienzo como el carácter de mercancía–, por supuesto, no puede desaparecer sin que desaparezca la obra de arte misma. Pero *Composição* de Alfredo Volpi, de 1958, representa una demostración bastante diferente de que es posible reconocer el soporte material y al mismo tiempo suspender su carácter determinante.

La oscura figura tetragonal se deduce rigurosamente de la forma rectangular del propio lienzo, del cual es una torsión. La esquina inferior izquierda de la figura tetragonal coincide con la esquina inferior izquierda del cuadro. La esquina superior izquierda de la figura se sitúa directamente sobre su esquina superior derecha;

cada una de ellas se sitúa a lo largo de un borde del lienzo y ambos están a un cuarto de la anchura del lienzo desde su borde izquierdo. La última esquina del tetragono oscuro, independiente, por así decir, está situada a un cuarto de la altura del lienzo desde su eje superior, y centrada de izquierda a derecha. Esto no agota en absoluto lo que se puede decir del cuadro. Pero la cuestión es que, mientras que el tetragono oscuro se deduce de la forma del lienzo, no tendría ningún sentido decir que ha sido causado, producido o incluso generado por la forma del lienzo. Más bien la figura tetragonal invoca la forma del lienzo. Solo a través del tetragono oscuro la forma del lienzo deja de ser el límite arbitrario y externo que en cierto sentido es y comienza, más bien, a tener sentido, a aparecer como algo planteado por la forma que contiene.

Si bien las cuestiones que hemos visto tienen fundamentalmente relevancia para las disciplinas hermenéuticas, también tienen implicaciones políticas. La acusación de elitismo, por ejemplo, la estratificación de clase de la respuesta estética, se debe a la reivindicación de heteronomía universal más que a la autonomía estética. Pues si no hay nada esencial que permita distinguir entre arte y no arte, la única distinción que queda –y alguna distinción es necesaria para que la palabra “arte” pueda tener algún tipo de referente, así como para poblar las instituciones que todavía existen para preservarlo, transmitirlo y consagrarlo– es entre arte caro y arte barato, o un arte cuyos medios de apropiación pueden adquirirse a un coste mayor o menor. De modo que la distinción entre arte y no arte no es una distinción de clase. La narrativa del viaje en el tiempo solo puede tener uno de estos dos finales: o bien la historia puede cambiarse o no: *Regreso al futuro* o *La jetée*. El problema del cine que aborda los viajes en el tiempo es cómo mantener en juego estas dos posibilidades incompatibles hasta el final, y si es posible más allá del final, de modo que pueda haber una secuela. En base a esta lógica preexistente del género, James Cameron puede producir una solución al problema del cine sobre viajes en el tiempo que, a su vez, produzca la película de viajes en el tiempo como el problema al que responde la solución. Es decir, Cameron puede producir una película cuyas cualidades formales derivan su coherencia de las posibilidades inmanentes a la lógica del género antes que de las demandas atribuidas a los consumidores, y *Terminator* puede ser una obra de arte mientras que *Avatar* solo es una mercancía artística.

Además, en las condiciones actuales, la afirmación de la autonomía estética es ella misma una afirmación política. (Mínima, ciertamente). Eso no siempre ha sido así. En el periodo del arte moderno, por ejemplo, la afirmación persuasiva de la

autonomía producía, al igual que hoy, un peculiar espacio no mercantil dentro del campo social capitalista. Pero no hay una valencia política natural en el distanciamiento del arte moderno respecto al mercado, pues el arte moderno no se abrió paso en las condiciones de predominio de la ideología de mercado que experimentamos hoy: de hecho, la autonomía respecto al Estado e instituciones similares es a menudo la preocupación más acuciante. El arte moderno tiende a ser hostil al mercado de cultura, pero hay todo tipo de posiciones políticas hostiles al mercado (Heidegger tanto como Adorno). La hostilidad del arte moderno frente al mercado solo adquiere una valencia política definida después del arte moderno: cuando la reivindicación de la universalidad del mercado es, como es hoy, la principal arma ideológica que se esgrime en la violencia de clase que implica la redistribución de la riqueza hacia arriba. La redistribución de la riqueza hacia arriba sería inconcebible sin esta arma: toda la ideología de nuestro tiempo gira en torno a la afirmación de que esta redistribución es lo que el mercado competitivo produce y, al mismo tiempo, exige como una condición previa.

Pero el capitalismo es un modo de producción, no una ideología, y es muy probable que tanto esa redistribución hacia arriba como su justificación ideológica sean síntomas de una crisis más profunda de la propia forma valor. En otras palabras, puede ser que el capitalismo ya no sea capaz de producir una masa de valor suficiente como para satisfacer las demandas sociales que se han normalizado en una fase anterior de su desarrollo, y ninguna cantidad de trabajo ideológico hará que esas demandas vuelvan a ser alcanzables³. Eso no sería una razón para dejar de formular esas demandas, pues la incapacidad del capitalismo para satisfacerlas – que es un resultado histórico antes que un postulado teórico– sería ella misma instructiva. Pero la fuerza ideológica de la autonomía de la obra de arte no consiste en que nos devuelva a este tipo de demandas, sino en que plantea una demanda de un tipo enteramente distinto. Como hemos visto, el tipo de juicio característico de las mercancías es privado, particular, y está segmentado por su propia naturaleza. En cambio, el tipo de juicio característico de la obra de arte es subjetivo pero universal. En otras palabras, el tipo de juicio que se ajusta a las obras de arte es público y está estructurado desde el desacuerdo, en lugar de estar estratificado en función de la clase o estar particularizado en diferentes cuerpos o identidades. Si la

³ Algo parecido sostiene, entre otras, la corriente de la *Wertkritik* en Alemania (cfr. Larsen et al., 2014). El texto de Ernst Lohoff's "Off Limits, Out of Control" (Larsen et al., 2014: 151-186) resulta particularmente relevante.

respuesta a las obras de arte está, de hecho, profundamente estratificada (como lo está también la respuesta a la ciencia), eso no se debe al concepto de arte, sino a una sociedad que solo concede a unos pocos el lujo de un conocimiento no instrumental. Por tanto, lo que demanda el concepto de la obra de arte no es solo el acceso a una buena educación –una demanda que se plantea a menudo, pero que tal vez no sea realizable en sociedades como la nuestra–. Más bien demanda desinstrumentalizar la educación misma: una demanda que ciertamente no es factible en sociedades como la nuestra, cuyos sistemas educativos se dirigen a producir trabajadores con niveles de especialización crecientemente polarizados, tal y como exige la economía. El hecho de que esa demanda no sea realista no es una crítica a la propia demanda, sino más bien un reproche a las condiciones que la vuelven imposible. Mientras la búsqueda de un conocimiento no instrumental esté reservada a unos pocos, los ruidos directamente humanistas que hagamos sobre ellos serán una vil burla de sí mismos. Pero el grado en el que ya no los hacemos revela en qué medida hemos dejado de fingir que nuestras sociedades sean aptas para seres humanos.

Traducción del inglés: Jordi Maiso

REFERENCIAS:

- BEECH, Dave (2015): *Art and Value: Art's Economic Exceptionalism in Classical, Neoclassical and Marxist Economics*, Leiden: Brill, 2015.
- BOURDIEU, Pierre (1971): "Le marché des biens symboliques", *L'Année sociologique*, 22, 49-126.
- CAMERON, James (2010): "Why the Na'vi Have Breasts!", <https://uinterface.com/news/james-cameron-why-the-navi-have-breasts/>
- COWEN, Tyler (1998): *In Praise of Commercial Culture*, Cambridge: Harvard.
- EAGLETON, Terry (2016): "Structurally Unsound", *Times Literary Supplement*, June 8, 2016.
- FRIED, Michael (1998): "Art and Objecthood", en *Art and Objecthood*, Chicago: University of Chicago Press, 148-172,
- HEGEL, G. W. F. (1970a): *Phänomenologie des Geistes*, Fráncfort: Suhrkamp.
- HEGEL, G. W. F. (1970b): *Vorlesungen über Ästhetik I*, Fráncfort: Suhrkamp.
- HEGEL, G. W. F. (1987): *Jenaer Systementwürfe III*, Hamburgo: Felix Meiner.
- HORKHEIMER, Max y ADORNO, Theodor W. (1969): *Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente*, Fráncfort: Fischer.

- HUTT, William Harold (1940): "The Concept of Consumers' Sovereignty", *The Economic Journal*, vol. 50, no. 197.
- JAMESON, Fredric (1991): *Postmodernism: Or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham: Duke.
- JAMESON, Fredric (2011): *Representing Capital*, Londres: Verso.
- KANT, Immanuel (1974): *Kritik der Urteilskraft*, Fráncfort: Suhrkamp.
- LARSEN, Neil et al., NILGES, Mathias, ROBINSON, Josh y BROWN, Nicholas (2014): *Marxism and the Critique of Value*, Chicago and Alberta: MCM'.
- LUKÁCS, Georg (1974): *Heidelberger Philosophie der Kunst (1912-1914)*, *Werke*, vol. 16, Darmstadt y Neuwied: Luchterhand.
- LUKÁCS, Georg (1976): "'Entäußerung' ('Externalization') as the central philosophical concept of *The Phenomenology of the Mind*", *The Young Hegel: Studies in the Relations between Dialectics and Economics*, Cambridge: MIT Press.
- MARX, Karl (1969): *Resultate des unmittelbaren Produktionsprozesses*, Fráncfort: Neue Kritik.
- MARX, Karl (2008a): *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie. Erster Band*, Karl Marx y Friedrich Engels: *Werke*, vol. 23, Berlín: Dietz.
- MARX, Karl (2008b): *Grundrisse zur Kritik der politischen Ökonomie*, Karl Marx y Friedrich Engels: *Werke*, vol. 42, Berlín: Dietz.
- RUSHFIELD, Richard (2009): "James Cameron Reveals his Quest to Build More Perfect CGI Boobs", <https://www.gawker.com/5403302/james-cameron-reveals-his-quest-to-build-more-perfect-cgi-boobs>

THE ORIGINS OF EXACT IMAGINATION, OR THE IDEA OF MODERN LIFE

Los orígenes de la fantasía exacta o la idea de la vida moderna

KYLE BAASCH*

baasc007@umn.edu

Fecha de recepción: 28 de mayo de 2022

Fecha de aceptación: 5 de septiembre de 2022

ABSTRACT

This essay suggests that Theodor Adorno's so-called physiognomic method of interpretation can be understood as an adaptation of Johann Wolfgang von Goethe's heterodox scientific method to the realm of social and cultural inquiry. Adorno's persistent reference to underlying social "essences" and historical "ideas" in his writings shares many similarities with Goethe's stubbornly metaphysical conception of an "original phenomenon" (*Urphänomen*) that manifests in natural entities. These similarities are especially surprising considering that Adorno did not appear to have any familiarity with Goethe's scientific writings and only implicitly alludes to them by way of a single Goethean term throughout his life: "exact imagination." I present the "origins" of exact imagination in several senses throughout this essay: a detailed explication of the structure of Goethe's imaginative scientific method; a genealogical sketch of Goethean science from its natural-scientific origins to its role in the historiographic writings of Walter Benjamin and Oswald Spengler, with which Adorno was deeply familiar; and an analysis of how Adorno unwittingly refashioned Goethe's method throughout his career in the interest of disclosing the "idea" of modern life.

Key words: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, Johann Wolfgang von Goethe, Oswald Spengler, physiognomy, interpretation.

RESUMEN

El presente ensayo sostiene que el método fisionómico de interpretación de Theodor W. Adorno puede leerse como una adaptación del heterodoxo método científico de Johann Wolfgang von Goethe al ámbito de la investigación social y cultural. La insistente referencia de los escritos de Adorno a las "esencias" sociales subyacentes y a "ideas" históricas presenta muchas similitu-

* University of Minnesota.

des con la concepción obstinadamente metafísica de Goethe, que hablaba de un “protofenómeno” (Urphänomen) que se manifiesta en las entidades naturales. Estas similitudes resultan especialmente sorprendentes si se tiene en cuenta que Adorno no parece estar familiarizado con los escritos científicos de Goethe y solo alude implícitamente a ellos mediante un único término goetheano que emplea a lo largo de toda su vida: “fantasía exacta”. A lo largo de este ensayo presento los “orígenes” de la fantasía exacta en distintos sentidos: una explicación detallada de la estructura del método científico imaginativo de Goethe; un esbozo genealógico de la ciencia goetheana desde sus orígenes en la ciencia natural hasta su papel en los escritos historiográficos de Walter Benjamin y Oswald Spengler, con los que Adorno estaba profundamente familiarizado; y un análisis de cómo Adorno remodeló involuntariamente el método de Goethe a lo largo de su producción con miras a revelar la “idea” de la vida moderna.

Palabras clave: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, Johann Wolfgang von Goethe, Oswald Spengler, fisonomía, interpretación.

“We live in the midst of derived phenomena and have no idea how we are to arrive at the original question.”

Johann Wolfgang von Goethe

1 ADORNO'S EXACT IMAGINATION

Was Theodor Adorno a philosopher? This is likely the first appellation that comes to mind, but it requires a number of qualifications, for only about a quarter of his collected writings contain properly philosophical subject matter, and much of this material remains either untranslated or otherwise rarely cited and more or less forgotten. It would just as well be possible to call Adorno a sociologist, for he conducted empirical sociological studies throughout his career, taught an advanced sociology seminar every semester for the last fifteen years of his life, and devoted some of his most polemical writings, especially in the 1960s, to a critique of the theoretical foundations of the social sciences. But this title strikes the ear as even less suitable, for there are scarcely any social scientists outside of Germany that

would be willing to include an essay by Adorno on a course syllabus. Perhaps it would then be best to describe Adorno as a cultural critic. The vast majority of his published writings, particularly the writings that find themselves into the hands of enthusiastic readers, concern either the analysis of cultural phenomena—music, literature, horoscopes, popular media, everyday life—or some sort of investigation of the concept of culture as such. But unlike “philosopher” or “sociologist,” terms Adorno readily adopted for himself, this third term, with its acquired associations of cultural elitism and moral superiority, is off limits. “I shudder to find myself described as a cultural critic,” he states in a lecture from 1963. “That actually sounds like the job of a pimp, for a cultural critic is really just a person who lives from that which he exploits and at the same time abuses. I would like to have nothing to do with that” (2021: 132).¹

Cultural criticism, Adorno writes in his eponymous opening essay of *Prisms*, cannot be practiced without further ado; it must become an interpretive enterprise, or what he calls “social physiognomics” (*gesellschaftliche Physiognomik*) (1981: 30 [25]).² To the contemporary reader with a penchant for melodious language, “social physiognomics” sounds far more discordant than the comparatively innocuous “cultural criticism.” It resounds of pseudo-science, of that disturbing and quintessentially German preoccupation with the shape of noses and skulls that, in the words of one intellectual historian, “connects [Johann Kaspar] Lavater and his theories with the atrocities of Auschwitz” (Gray 2004: xxi). Adorno, one might argue, does not aspire to intuit essences on the basis of appearances, does not see the exterior as a function of the interior; perhaps he simply means to suggest that his work is more attuned to the façade, surface, or “physiognomy” (*Physiognomie*) of cultural life than ordinary cultural criticism. But this hesitant explanation is certainly wrong. Adorno leaves no doubt that his intention when examining cultural phenomena is “to decipher (*entziffern*) the total social tendency which comes to light in them” (1981: 30 [25]). Whatever the disciplinary context, Adorno describes the scholar as a kind of cryptologist, and the task of research as one of decoding the enigmatic surface of modern life, just as the physiognomist reads the human face as an encrypted expression of an underlying moral character.

¹ It should be noted that in German, *Kulturkritiker* literally means “critic of civilization” and is often associated with a reactionary, anti-modern sensibility.

² All citations from works published in the main division of Adorno’s collected writings will refer to the English and the German page number. Almost all of these translations have been modified.

This invocation of a physiognomic interpretive paradigm is most salient in Adorno's final published essays, particularly in his sociological treatises of the 1960s. Adorno's intention in these late methodological writings is to distinguish between a form of positivistic social research that conceives of society as an aggregate of individually verifiable phenomena, and a critical social research program that grasps such phenomena as expressions of an underlying "essence." Knowledge of this essence is inextricably linked to sensuous perception; the critical social scientist must develop a sixth "sense" (*Sinn*) as it were, one attuned to "that which flashes up in every social phenomenon." This sense is the "organ of scientific experience" (1976: 33 [315-6]); it can be described as "the faculty of interpretation" (2000: 146), the ability to "become conscious of totality in traces of empirical social reality" or to "perceive 'the social' (*das Gesellschaftliche*) that is expressed in social phenomena (*sozialen Phänomenen*)" (1976: 54 [339]) "Anyone who cannot read individual *faits sociaux* as ciphers for a wider social reality," Adorno bumptiously tells his sociology students in 1968, "ought, judged by my conception of sociology, to steer clear of that discipline and become a social expert, or whatever such a function might be called, for he is not a sociologist" (2000: 22). That is Adorno's unequivocal verdict on the function of the social sciences. But remarkably, the most elaborate explication of this conception of interpretation occurs not at the very end of Adorno's career as a sociologist, but rather at the very beginning of Adorno's career as a philosopher, namely in his inaugural lecture of 1931 on the contemporary relevance (*Aktualität*) of philosophy. Here he states, "the idea of science is research; that of philosophy is interpretation" (1977: 126 [334]), and he spends the second half of this famously obscure essay describing what this means. The philosopher, he argues, must inventively construct constellations out of the riddle-like "refuse of the phenomenal world" in order to "light up the riddle-form like lightning" (128 [336]; 127 [335]), which then suddenly illuminates an "inner-historically constituted idea" (128 [337]). The "organon" of this inventive procedure is neither a "sense" nor quite a "faculty," but rather an "exact imagination" (131 [342]).

I will return to this difficult lecture. For now, I wish to draw the reader's attention to a surprising coincidence. Just as the word "physiognomy" appears in Adorno's later writings as a curious throwback to the pseudo-scientific writings of Lavater and Goethe at the close of the eighteenth century, this ironic rehabilitative gesture is also present in Adorno's inaugural lecture when he endorses "exact ima-

gination.” For this method is also not his own; it belongs to Goethe. In fact, although the term most often appears today in relation to Adorno’s work (Cook 2018; Nichol森 1997), this was not the case at any point during his lifetime. It was first coined in an 1824 book review by Goethe, which is included in most major collections of Goethe’s natural-scientific writings (Goethe 1988: 46). Here the term appears as a three-word phrase, “exact sensuous imagination” (*exakte sinnliche Phantasie*), which is offered as an intuitive counterpart to the “exact sciences,” or what one today calls the “hard sciences.” Secondary literature on Goethe usually employs the three-word phrase, although the middle adjective is occasionally omitted. In the interwar period, namely at the time when Adorno delivered his inaugural lecture, the term was closely associated with the controversial work of Oswald Spengler, who refers to “exact sensuous imagination” in crucial methodological contexts at every point in his career (1904: 1; 1926: 25, 56, 97; 1965: 144). However, it is likely that Adorno picked up the term from either Walter Benjamin, whose decidedly Goethean conception of the task of philosophy is clearly present all throughout Adorno’s inaugural lecture, or (more likely, in my opinion) from Gottfried Salomon, a fellow Frankfurt-based sociologist and close friend of Adorno and Benjamin who uses the two-word term “exact imagination” in relation to Goethe in multiple writings, including a widely-read article from the late 1920s on Marx’s concept of ideology (1926: 421; 2011: 90).³

³ There are a number of compelling reasons to believe that Salomon introduced Adorno to the term. Salomon’s use of the term “*exakte Phantasie*’ (Goethe)” in his 1926 essay on Marx’s theory of ideology in the *Soziologische Jahrbuch*, with Goethe’s name appearing in parentheses after the two words, is highly unusual insofar as it does not occur within the context of a discussion of Goethe’s scientific writings, but rather within the context of a discussion of “ciphers” and the manner in which “truth shines through historical disguises.” Salomon was the most enthusiastic supporter of Benjamin’s *Habilitationsschrift* at Frankfurt University and maintained a written correspondence with Benjamin throughout the 1920s; Benjamin asked Salomon to send him a copy of the Marx essay in 1926 (Kambas 1982). It is likely that Adorno, who (along with his parents, incidentally) was close with Salomon, would have also studied this important essay in the late 1920s. All of this evidence is compounded by another intriguing coincidence: Salomon uses the phrase “*exakte Phantasie*’ (Goethe)” again in a 1963 commemoration of Ernst Troeltsch in Heidelberg (Meyer, 2011). It is, indeed, Troeltsch who first uses the two-word term “*exakte Phantasie*” (the earliest use that I have been able to find) in his massive 1921 work on historicism, which Benjamin and Adorno studied with Salomon in 1923; this is in fact where the two younger thinkers first met! This leads me to believe that Salomon discovered the phrase via Troeltsch, considered it particularly important, and taught it to his students. In case none of this is true, it should be noted that Ernst Cassirer uses the phrase “*exakte sinnliche Phantasie*” in many of his outstanding writings on Goethe, beginning with *Freiheit und Form* (1916), which was read by Benjamin and possibly by Adorno as well. Much of the secondary literature on Spengler from the 1920s refers to “*exakte sinnliche Phantasie*.” Ernst Bloch is also a strong candidate for introducing Adorno to the term: he uses the two-word phrase “*exakte Phan-*

This surprising constellation of names—Goethe, Spengler, Benjamin, Adorno—does not constitute a familiar tradition, but it will in any case anchor the following sections of this paper. Just as Benjamin insists that “ideas come to life only where extremes gather around them” (2019: 11), so I hope, in what follows, to blow a faint breath of life on the dying idea of exact imagination by assembling an unlikely configuration of its most extreme exponents. More specifically, I wish to show that if we peel back the crust of dramatic political differences that separate someone like Benjamin from someone like Spengler, it is possible to see these two eccentric thinkers as the most ambitious representatives of the widespread attempt to adapt Goethe’s intuitive, physiognomic method of scientific inquiry to the study of modern cultural life. This is the nexus within which one must then understand Adorno’s work. Adorno alludes to this characteristically German and unabashedly metaphysical paradigm of scientific inquiry—without having a shred of familiarity with Goethe’s scientific writings, it seems to me—throughout his life, and attempts to bring its most implausibly speculative features down to earth by combining them with the findings of advanced economic, sociological, and psychoanalytic research. What makes Adorno so unusual alongside his contemporaries in twentieth-century critical social theory—what makes it so perennially difficult to understand him—has perhaps less to do with his novelty and more to do with the fact that he stokes the fading embers of this superannuated metaphysical tradition deep into the second half of the twentieth century, into a world where scarcely anyone alive either understands it or is willing to defend it.

2 ADORNO’S IDEA

Before turning to Goethe’s heterodox conception of science, it is useful first to get a better handle on Adorno’s specifically Goethean intentions. An examination of his inaugural lecture is instructive in this regard. Beyond the fact that it is effectively a methodological foundation underlying all of Adorno’s interpretive work, it also strikes me as Adorno’s most Goethean essay, deeply informed as it is by Benjamin’s patently Goethean conception of truth developed in the *Origin of German Tragedy*. Furthermore, it is written at a period in German intellectual histo-

“*tasie*” throughout his life, but the earliest example I have been able to find is an essay from 1932 (Bloch, 1991: 365), one year after Adorno’s inaugural lecture, which Bloch already read in 1931. One wonders how Bloch reacted to this lecture; his letter to Adorno containing his response has been lost.

ry when juxtapositions of Goethean and Kantian conceptions of science were discussed frequently enough in academic contexts that it is likely that many of the listeners present at Adorno's lecture would have understood the phrase "exact imagination" as a coded homage to Goethe contra Kant. Finally, this lecture avoids the dichotomy of essence and appearance that one finds so frequently in Adorno's later work; here the operative distinction is between whole and part—that too is Goethean.

We can begin to understand this early lecture by recalling Adorno's preface to *Negative Dialectics*, in which he programmatically describes his life's work as the attempt to use the "strength of the subject to break through the deception (*Trug*) of constitutive subjectivity" (1973: xx [10]). In 1931, the metaphor is similar: not breaking through deception but rather unlocking a door. Philosophy must "construct keys, before which reality springs open" (1977: 130 [340]). These "keys" are synthetic arrangements of concepts that are developed by the interpretive philosopher, but they should nevertheless correspond in some manner to ideas that exist in reality, namely what Adorno calls "inner-historically constituted ideas," or "concrete inner-historical complexes" (128 [337]; 129 [339]). The immediate inspiration for this notion of an historical idea is Benjamin's "historiographic idea" of "*Trauerspiel*," and Adorno identifies "the commodity form" as another such possible idea in this inaugural lecture (128 [337]). These ideas might be called—in the philosophical language that Benjamin employs in his work—constitutive ideas in the Kantian sense of the term, or *universalia in re* in the Aristotelian sense (2012: 17). They are ideas proper to things themselves, ideas "in things," not mere concepts (*universalia post rem*) that the human understanding imposes on a sensuous manifold by identifying shared characteristics among discrete phenomena. How does the philosopher then construct this "descriptive exposition of the world of ideas"; what is his or her principle of concept formation? Adorno describes the philosopher as a sort of bricoleur who must, through the indispensable yet highly mysterious powers of "exact imagination," inventively construct "constellations," "configurations," "models," or "historical images" out of "small and intentionless elements" which the philosopher "receives from the social sciences." (1977: 126-130 [336-340]). The reader at this point should imagine Siegfried Kracauer's experimental construction of the archetype of the "salaried employee" (*der Angestellte*) out of a meticulously constructed "mosaic" of empirical observations in interwar Berlin (Kracauer, 1998: 32), or Benjamin's idiosyncratic attempt to "carry over the principle of montage

into history” through the juxtaposition of citations in order to “grasp the construction of history as such” (Benjamin, 1999: 461); this is undoubtedly the sort of *ars inveniendi* that Adorno has in mind.⁴ Then comes the most intriguing claim of the essay, and certainly the most questionable aspect of Adorno’s interpretive enterprise: when the mosaic-like configuration of enigmatic phenomena is perfectly composed, the individual tiles “fall into a figure which can be read as an answer” to the riddle such that “the question disappears” or is “annihilated.” The enigma is lit up “like lightning”; it “catches fire.” In Benjamin’s no less suggestive language, “the empirical world enters of itself into the world of ideas and dissolves in it.” This constitutes the “salvation of phenomena” (2012, 8: 26). If the reader can stomach the expressionistic images of fire and lightning, Adorno’s conception of philosophical bricolage is not terribly complicated; in fact, it is surprisingly simple for such a conceptually high-octane lecture. Philosophical writing should incorporate a diversity of theoretically informed observations from disparate disciplines and should somewhat impressionistically—with the assistance of “exact imagination”—bind this material together by organizing it around a leading idea. That is more or less what a typical essay looks like, and “essayism” is indeed how Adorno labels his ideal philosophical form at the end of his lecture (132 [343]). But a serious question remains, namely the same question that arises when one encounters the physiognomic metaphor in Adorno’s later writings: what is the status this “inner-historically constituted idea” that Adorno’s interpretive philosophy attempts to disclose? Constellations are “models with which the *ratio* searchingly and probingly approaches a reality that abstains from any law”—this is the extent to which they are products of induction—but paradoxically, reality “may again and again emulate the schema of the model to the extent that the latter is correctly formed” (1977: 126-130 [336-340]). A reality that is averse to laws nevertheless conforms to the philosopher’s construction—how is that possible?

It seems to me that there are two possible responses to this question. It may be the case that Adorno believes, following a metaphysically inclined thinker like Benjamin, that there are such things as “constitutive ideas,” formative forces, ani-

⁴ It is highly instructive to examine the correspondence between Adorno and Kracauer during this period, namely from the point when Adorno first reads *Die Angestellten* in 1930 to the point when Kracauer and Benjamin read Adorno’s inaugural lecture a year later (Adorno & Kracauer, 2020). Although the influence of Benjamin’s thought on Adorno’s early work is well-documented, Kracauer’s *Angestellten* is perhaps an even better concrete example of what Adorno has in mind in his inaugural lecture.

mating principles, monadological entelechies, or some other elusive ground of reality that remains obscure to the observational capacities of ordinary scientific methodology. If this is what Adorno's philosophical program is after, then one can say that Adorno attempts to overcome the limitations of Kantian epistemology, which restricts human knowledge to phenomena that behave in accordance with the principle of efficient causality, phenomena that can be explained by a mechanistic conception of the world. Only another, differently constituted understanding—an "intuitive," "divine," or "archetypal" understanding (*intuitiver/göttlicher Verstand* or *intellectus archetypus*)—would be able to proceed "from the whole to the parts," namely from the archetype or idea of things—Kant's term is the "synthetic universal" (*das synthetisch-Allgemeine*)—to particular phenomena (Kant, 1987: §77). This divine being would, in other words, be able to look at all of the dramatic works that Benjamin identifies as expressions of *Trauerspiel*, all of the cultural practices of salaried employees in Weimar Germany, or all of the phenomena mediated by the commodity form, and simply grasp these phenomena as derivations of an underlying pattern without further ado.

Obviously, it is not possible for a human mind to achieve this kind of divine intuition without the assistance of concepts. We need a principle of selection, a sense of *what* we are looking for in the midst of the chaotic complexity of reality. Kantian philosophy does, in fact, permit humans to develop such concepts, and Kant even believes that they are necessary in disciplines that deal with seemingly self-legislating phenomena, such as biology, or perhaps even world history. But this particular concept, which is called a "regulative idea" or "*focus imaginarius*"—an imaginary reference point—is entirely different from an idea that would inhere in the thing itself; it is not a "synthetic universal." A regulative idea "only serves us as a guide that allows us to consider natural things in terms of a new law-governed order by referring them to an already given basis as that which determines them" (1987: §67). It merely allows us to treat phenomena *as though* they were caused by an underlying idea (or "purpose" [*Zweck*]) that we attribute to them by way of our reflective (rather than determinative) power of judgement, but it does not permit us to say anything about the ideal purposive or formal-developmental structure of the phenomena themselves—if there even is one.

But if this notion of a *focus imaginarius* is what Adorno has in mind when he extols the powers of exact imagination, then his interpretive aspirations are not particularly original, for it is Max Weber who first calls upon Kant's conception of

the regulative use of reason in order to develop a conceptual apparatus for the investigation of historical complexes (or in the language of nineteenth-century German historiography, “historical individuals”). Weber calls this instrument the “ideal-type.” He defines this conceptual tool as a “limiting concept against which reality is measured—with which it is compared—in order to bring out certain significant component parts of the empirical substance of that reality” (Weber, 2012: 127). It is a “heuristic instrument” which “renders specific services for the purposes of research and exposition” (2012: 125). Ideal-types, among which “capitalism” is the most relevant example for Weber’s purposes (although “the Renaissance” or “neoliberalism” or any such periodizing designation would be exemplary), do not “exist” anywhere in reality; they are hypothetical motivating forces that are attributed to phenomena from the researcher’s selectively interested point of view. Weber sometimes illustrates the subjective dimension of his theory with a pithy line from Goethe’s *Faust*: “each one sees what he carries in his heart,” and so if one carries a sensitivity to capitalism in their heart, they have a more or less convincing ability to notice it at work in all things (2012: 135). As a principled nominalist, Weber remains agnostic about whether such ideas actually enjoy an independent existence as essential laws or autonomous motivating factors outside of our imputation of their causality to a range of cultural phenomena. “That is a completely separate question,” he diplomatically notes, leaving some space for metaphysics beyond the realm of social science. “What matters to us when we want to gain knowledge of reality is the *constellation* in which those (hypothetical!) ‘factors’ are to be found, *configured* as a cultural phenomenon that we find historically significant” (2012: 116, italics added, exclamation point in original). Moreover, Weber insists that every researcher makes use of these heuristic fictions whether they know it or not. It is not possible to investigate any aspect of reality or present it to the reader in a convincing manner without this conceptual implement, and it is “naive self-deception on the part of academic specialists to think otherwise” (2012: 120).

Is Adorno’s “inner-historically constituted idea,” or his notion of an “essence” in his later sociological writings, an idea that inheres in reality itself or a regulative idea that the researcher employs in their investigation of reality? Is Adorno a dogmatic metaphysician or a neo-Kantian sociologist? Adorno’s inaugural lecture does not allow us to come to a conclusion on this point. He notes that his “historical images” (or constellations) are “instruments of human reason” that “must be produced by human beings.” They do not “lie organically before us in history” (1977:

131 [341]). This lends plausibility to Axel Honneth's provocative claim, in his neo-Kantian rehabilitation of Adorno's physiognomic research program, that "hardly a methodological thought in Adorno's inaugural lecture had not already been formulated by the author of *Economy and Society*" (2005: 53). However, the differences between Adorno and Weber are stark. Adorno insists, first, that the philosopher "must proceed interpretively without ever possessing a sure key to interpretation," that is to say, without a regulative idea to guide the research process (1977: 126 [334]). Weber seems to deny that such an investigation would yield anything more than a "chaos of existential judgements concerning innumerable single perceptions" (2012: 117). More importantly, there is nothing in Weber's stringently subjectivist method that corresponds to Adorno's notion of an "annihilation" or "disappearance" of the hypothetical nature of the constellatory idea, and Weber would certainly be the last to claim that it is possible to extinguish the subject and bore into the heart of reality as such. Nothing less than this is demanded by Adorno's philosophy, whereas for Weber, "deception" (in Adorno's loaded use of the word as a synonym for constitutive subjectivity) is a condition of possibility for scientific *objectivity*. Adorno does not demonstrate familiarity with Weber's program at this early point in his career, but he criticizes the regulative and merely hypothetical understanding of cultural phenomena in all of his contributions to the *Positivismusstreit* of the 1960s, often by establishing a contrast between Weber's notion of "interpretive sociology" (*verstehende Soziologie*) and a more emphatic notion of "interpretation" (*Deutung*) that figures in Adorno's own dialectical research method. "Interpretation is the opposite of a subjective attribution of meaning," he writes. "A dialectical concept of 'meaning' would not be a correlate of Weber's interpretation of meanings (*sinnhaftes Verstehen*), but rather the social essence that *shapes* the appearances, appears in them, and lies concealed in them. This essence *determines* the phenomena; it is not a general law in the common scientific sense of the term" (1976: 37 [320], emphasis added).

Let us then break down Adorno's philosophy into a presupposition, a task, and a method. Presupposition: social and cultural phenomena are determined by an underlying essence, law, or idea. Task: the researcher must come face to face with this idea by shepherding the enigmatic *membra disjecta* of modern life into a synthetic image that somehow crystallizes into the shape of the idea itself. Method: exact imagination?

3 GOETHE'S URPHÄNOMEN

Just as Kant's elaboration of the reflective (rather than determinative) use of judgement for the analysis of organic phenomena serves as a methodological foundation for the German conception of social-scientific objectivity at the turn of the twentieth century, Goethe's contemporaneous explication of an "intuitive power of judgement" (*anschauende Urteilskraft*) constitutes the origin of a nonconformist counter-tradition to the Kantian scientific paradigm, one motivated more by the ineluctable lure of reality than a humble respect for the limits of human experience. Likewise, just as Adorno's eccentric outline of interpretive philosophy bears striking resemblance—save one or two crucial details—to the Weberian conception of interpretive sociology, so does Goethe's eccentric conception of science map almost directly onto Kant's framework for the inquiry into purposive phenomena. But not quite: for the strictly Kantian philosopher must find Goethe's methodological program unintelligible at several crucial junctures. "They listened to me," Goethe tells us of the early nineteenth-century disciples of Kantian philosophy, "but were unable to respond or help in any way. It happened several times that one or the other of them would admit with a bemused smile: this is indeed an analogue to Kantian thought, but a peculiar one" (Goethe, 1988: 40).

It is not difficult to determine where Goethe's scientific method appears recognizable but peculiar to the Kantian philosopher, for Goethe developed his method in conscious tension with bemused Kantians, and he was himself well-versed in the argument presented in the latter half of Kant's *Critique of Judgment*. Let us quickly remind ourselves of the most important features of this argument. Kant does not allow the human mind to offer causal explanations of reality other than by recourse to mechanism. We always only perceive efficient causes at work, even if there is something about the constitution of apparently organized, autonomous, and self-developing phenomena that simply compels us to develop a regulative idea of a formal or final cause, a "purpose of nature" (*Naturzweck*) that is operative in things. But we cannot say anything more about this cause, and "it is absurd for humans even to attempt it, or to hope that perhaps someday another Newton might arise who would explain to us ... how even a mere blade of grass is produced" (Kant, 1987: §75).

Enter Goethe, another Newton, who made it his life's mission to explain the internally motivated development of natural phenomena.⁵ The first and most formative of these attempts consisted in an analysis of plants in the botanical gardens of Naples and Palermo during his Italian journey of 1786-1787.⁶ In examining and comparing the diversity of plant forms in southern Italy, Goethe believed that he had "arrived at a clear perception of the sequence in their progression," the logical metamorphosis from seed to fruit that serves as the law of development for all plants, each of which expresses this law in a unique manner depending on environmental circumstances (1988: 18). Goethe first describes this "law" or "model" in a letter to Herder from Naples as an "*Urpflanze*," or archetypal/original plant, and he presumptuously claims that "with this model and the key to it, an infinite number of additional plants can be invented, which must be logical, that is, if they do not exist, they *could* exist" (1988: xvii). Goethe eventually comes to call this archetypal law or "key" underlying all living things, this formal rather than efficient cause of phenomena, a "symbol," "pure phenomenon," or "archetypal/original phenomenon" (*Urphänomen*); sometimes he resorts to the traditional philosophical language of the Platonic "idea" or the Aristotelian "concept." It is "that which always becomes apparent and is therefore evident to us the law of all appearances" (1998a; §1136).

Seven years after this intellectually productive season in Italy, Goethe explained his natural-scientific method to a trained Kantian, Friedrich Schiller, while walking back to the latter's home in Jena after an uninspiring lecture on botany; here one can begin to see what Goethe means when he notes the "bemused smile" of the card-carrying Kantian philosopher. Goethe recounts this now-legendary conversation in a recollection later in life:

"We reached his house, and our conversation drew me in. There I gave an enthusiastic description of the metamorphosis of plants, and with a few characteristic strokes of the pen I caused a symbolic plant to spring up before his eyes.

⁵ Much of my discussion of Goethean science, particularly its relation to Kantian philosophy, is informed by the admirably precise writings of Eckart Förster (2001; 2012). The best interpretations of Goethean science from the first half of the twentieth century, which instructively relate Goethe's work to the scientific currents of the nineteenth century and provide a sense of the atmosphere in which someone like Benjamin or Spengler would have studied Goethe's work, are found in the writings of Ernst Cassirer (1945; 1963).

⁶ It should be noted that Goethe's collaboration with Lavater on physiognomic studies occurred a decade prior. Goethe cites this "attention to both definition and mutability of form" in his physiognomic research as an important precursor for his later scientific work (1988: 68).

He heard and saw all this with great interest, with unmistakable power of comprehension. But when I stopped, he shook his head and said, “That is not an observation from experience. That is an idea.” (*Das ist keine Erfahrung, das ist eine Idee.*) ... I collected my wits, however, and replied, “Then I may rejoice that I have ideas without knowing it and can even see them with my own eyes.” (1988: 20)

This conversation can be interpreted in the following manner: Goethe claims that he is able to see “with his own eyes” the obscure principle out of which the empirical world of plants emerges, and Schiller responds by telling him that this so-called “symbolic plant” is merely an idea—namely, a regulative idea—that Goethe projects onto his experience of empirical phenomena in order to judge them as effects of an underlying purpose; it is a reflective judgment, not a determinative one. Schiller “had joyfully assimilated the philosophy of Kant which so exalts the subjective element although it appears to put limits on it,” Goethe notes with some disappointment. “He did not view [nature] as she is, a source of creation from the deepest depths to the loftiest heights, going about her living work in accord with systematic laws; instead, he chose as his focus a few empirical qualities of human nature,” namely the discursive rather than intuitive nature of the human understanding (1988: 19). This is the essential difference between a biology informed by Kantian philosophy on the one hand and Goethean science on the other: Kantian ideas are products of the human mind, whereas Goethean ideas are out there in the world of things. What gives Goethe the right to assert this? His answer is precious and not one bit helpful: “How would I otherwise know that this or that formation is a plant if they were not all formed according to the same model?” (Goethe, 1982: 251).⁷

Twenty-five years after this encounter with Schiller, in an essay titled “The Intuitive Power of Judgement” (*Anschauende Urteils kraft*), Goethe elaborates this single most important distinction between Kant’s philosophy and his own in more precise language, again referring to the forms of judgment delineated in the third critique. “Our master limits his thinking person to a reflective, discursive faculty of judgement and absolutely forbids him one which is determinative,” Goethe rightly notes. “But then, after he has succeeded in driving us to the wall, to the verge of

⁷ For virtually every dogmatic assertion made by Goethe, there is a critical correlate in Kant’s third critique. Kant’s discussion of natural phenomena which “seem to have been produced according to a common archetype” (*Urbild*) occurs in §80. The operative word, of course, is “seem” (*scheinen*).

despair in fact, he makes the most liberal statements and leaves it to us to decide how to enjoy the freedom he allows us” (1988: 31). Goethe then quotes these “liberal statements” at length, namely the famous passage from §77 of the *Critique of Judgement* in which Kant develops his notion of a “synthetic universal” that is accessible to an “archetypal intellect,” or an intellect that is capable of making determinative judgements about derived phenomena. Goethe notes that “the author seems to point to divine reason,” and then claims for himself the powers that Kant reserves for God:

“Why should it not also hold true in the intellectual area that through an intuitive perception of eternally creative nature we may become worthy of participating spiritually in its creative processes? Impelled from the start by an inner need, I had striven unconsciously and incessantly toward the archetypal (*Urbildliche*) and prototype (*Typus*) and had even succeeded in building up a method of representing it which conformed to nature (*naturgemäße Darstellung*).” (1988: 31)

What exactly is Goethe’s method of representing his object in accordance with nature? There is not enough space here to examine the unusual didactic structure of his various scientific explications of natural phenomena, among which his *Metamorphosis of Plants* and *Theory of Colors* are the most well-known. Nevertheless, his methodological statements about research and exposition are highly instructive. The chief obstacle that the researcher must overcome is the tendency for the understanding (*Verstand*) to separate nature—which is an organic unity—into discrete parts that have no living relation with one another. Healthy common sense (*gesunder Menschenverstand*) as well as enlightened scientific consciousness are guided by the analytic operations of the understanding, whereas a “spiritual participation in nature’s creative processes” would require another faculty of cognition that Kant can only ascribe to the synthetic powers of a “divine” intellect, but which Goethe grants to human reason (*Vernunft*). This is achieved through the construction of something like a constellation. “No phenomenon is explicable in and by itself; only many of them surveyed together, methodically arranged, can in the end amount to something which might be valid for a theory” (1998a: §1230).

How does one determine the logically correct order of phenomena in this representation? This is the point at which Goethe appeals to the imagination (*Imagination, produktive Einbildungskraft, Phantasie*), a faculty of the human mind, indispensable to reason, that steps in when the discursive character of the understand-

ing reaches its limit.⁸ In a preliminary study on plant physiology written in 1795—the year after his conversation with Schiller—Goethe describes a “productive” comportment that the researcher must adopt in order to allow the analytic, discriminating character of scientific consciousness to seamlessly transform into a higher, synthetic capacity to cognize pure phenomena. This productive imagination is a sort of ability for the observer to construct totalities that do not manifest themselves in a given sensuous intuition; it allows the researcher to visualize all of the aspects of the phenomenon in question—the various stages in the metamorphoses of a plant that never appear in a single intuition is paradigmatic—in a single vision before “the eye of the mind” (*Auge des Geistes*) so that the discrete observations “form a certain ideal whole.” “The seekers of knowledge may cross and bless themselves against imagination as often as they wish—before they know it, they will have to call on imagination’s creative power for help.” Once the exact imagination has arrived at the construction of an “ideal whole,” then “it may then become nature’s job to fit itself somehow inside this idea” (*sich in diese Idee zu fügen*) (1988: 74-75).

Just as there is nothing terribly strange about Adorno’s essayistic ideal of philosophical writing, the *constructive* dimension Goethe’s description of scientific representation is also more or less comprehensible. It is, in fact, less impressionistic than Adorno’s early conception of interpretation; the emphasis on “methodical arrangement” of the empirical phenomena “shown in sequence” suggests that the presentation of the “idea” requires some degree of systematic rigor. It is, however, the claim that it is nature’s job to “fit itself inside this idea” that sounds outrageous to the reader—just as outrageous as Adorno’s claim that reality “emulates” the philosopher’s schema. Are ideas not subjective theoretical instruments for grasping nature in her elusiveness? All of Goethe’s scientific writings seem to say: yes and no. One *begins* a scientific inquiry with some kind of regulative idea of the empi-

⁸ Goethe never gives a succinct and satisfying definition of what he means by “imagination,” but Cassirer’s lengthiest explication of the term, in a lecture from 1923, is useful at this point. “Nothing happens in living nature that is not combined with the whole. Therefore, if phenomena appear as isolated, they must not, for this very reason, be isolated. [Goethe] insists, however, that we cannot force this conviction on nature as a subjective claim, but that, step by step, we have to prove it in the object itself. In all observations of objects, the highest obligation remains to discover every particular condition according to which the phenomenon appears, striving for, to the greatest possible extent, the integrity of the phenomenon, ‘because in the end, these conditions must be capable of being strung together, of interlocking with one another, and must form before the researcher a kind of organization, manifesting their common inner life’. In this way, according to Goethe, the ‘power of the imagination’ proves itself in research—this power, which is not rendered vague by imagining things that do not exist, rather constructs the figure of reality itself, according to the rules of an ‘exact sensory phantasy’.” (Cassirer, 2013: 40)

rical phenomena under investigation which then somehow *transforms* into the idea that is constitutive of the latter; a human idea becomes a divine one. “Hypotheses are scaffoldings erected in front of a building and then dismantled when the building is finished,” Goethe notes in a posthumously published aphorism (1998a: §1222). Once the researcher has finally completed their ideal construction, it is “possible for us to descend, just as we ascended, by going step by step from the *Urp̄hänomen* to the most mundane occurrences of our daily experience” (1988: 195). This—to mix metaphors from Goethe’s letter to Herder and Adorno’s inaugural lecture—is the natural-scientific “key” that springs open the door to the concealed heart of reality.

My hasty presentation of Goethe’s scientific method will not assuage the reader’s well-founded reluctance to take Goethe’s speculative enterprise seriously. But it is in any case hard to miss what is so captivating about Goethe’s mission and why it has remained a constant source of fascination for maverick minds: it attempts to reveal the eternal idea lodged in the transitory manifestations of life; to raze the walls of the subjective constitution of reality in order to come face to face with its underlying structure; to abnegate hypothetical systematizations of reality—the divorce of ideas from reality—under the guiding principle that “everything factual is already theory” (1998a: §575). I have tried to distill some of Goethe’s conceptual promiscuity, his wide diversity of interests, and the tremendous adaptability of his research program into a relatively simple and schematic project that is only problematic at one specific juncture, which is this: how does the regulative idea or hypothesis that the scientist employs at the outset of their investigation transform into the inner “idea” of the phenomenon without exposing itself to the accusation of what Kant calls “transcendental illusion,” or the confusion of appearances with the autonomous constitution of the thing itself? For Goethe, the answer is to be found in an “exact imagination,” but it sounds like sorcery.

Goethe did not think there was anything implausible about his scientific method—*so long as it confines itself to the study of nature*. Other problems lie in wait for the Goethean theorist of culture and history. Are there ideas at work in the world of human affairs, as the nineteenth-century idealist philosophers of history and romantic historiographers suggested? Goethe demonstrated an ability to be titillated by this question but remained for the most part unwilling to answer in the affirmative. Imagine, now, a seventy-eight-year-old Goethe and a Hegel twenty

years his junior discoursing about the “dialectical method” over a cup of tea in the fall of 1827.

“If only,” Goethe chimed in, “these intellectual arts and dexterities were not so frequently misused and employed to make the false true and the true false!”

“That certainly happens,” responded Hegel, “but only with people who are mentally ill.”

“I therefore congratulate myself,” said Goethe, “upon the study of nature, which preserves me from such sickness. For here we have to deal with the infinitely and eternally true, which throws off as incapable everyone who does not proceed purely and honestly with the treatment and observation of his subject. I am also certain that many a dialectical sickness would find a wholesome remedy in the study of nature.” (Goethe, 1998b: 244, translation amended)

4 URPHÄNOMENE IN MODERN LIFE: BENJAMIN AND SPENGLER

Goethe’s theory of ideas (*Ideenlehre*) and his intuitive power of judgement were repeatedly held up as a battle cry against Newtonian mechanism and Kantian formalism throughout the late-nineteenth and early twentieth century. Ironically, this was not the case among errant natural scientists, but rather in the effort to provide the *cultural sciences*—*pace* Goethe!—with an autonomous methodological foundation. Wilhelm Windelband provides one of the most schematic and well-known distinctions between these two approaches in his inaugural address at the University of Strasbourg in 1894, titled “History and Natural Science.”

“In natural-scientific thought, the inclination toward abstraction predominates; in historical thought, by contrast, the inclination toward intuitiveness (*Anschaulichkeit*). This claim will be surprising only to those who are accustomed to limit the concept of intuition in a materialistic manner to the reception of what is sensuously present, and who have forgotten that there is likewise an intuitiveness, or an individual vitality of an ideal present, before the eye of the mind (*Auge des Geistes*) just as much as the eye of the body.” (Windelband, 2015: 293-294).

The distinction at play here is not one between the intrinsic structure of natural and historical phenomena, but rather between two different modes of *observation*, which Windelband famously calls “nomothetic” and “idiographic” respectively.

The natural scientist calculates lawful regularities; the historian makes “historical individuals” come to life before the mind’s eye.

Spengler and Benjamin arrive on the scene at the tail end of this historiographic tradition.⁹ In a certain sense, the Goethean conception of the “idea,” and the demand for “intuitive” representations of ideal forms, which proved so productive in the work of nineteenth-century German anthropologists and historians like Wilhelm von Humboldt and Leopold von Ranke, had been largely discredited at the start of the twentieth century by neo-Kantian tendencies in the academic study of history and culture. Weber, for example, is critical of the naivety of traditional German historiography when he notes that “in the historian’s representation (*Darstellung*) everything is supposed to depend completely on ‘sensitivity’ (*Takt*), on the suggestive intuitiveness (*Anschaulichkeit*) of his report, which allows the reader to ‘relive’ the represented content.” Weber rightly notes that this historiographic truism confuses “the psychological processes by which a piece of scientific knowledge is *constituted*, and the ‘artistic’ form in which this piece of knowledge is *presented* with the purpose of influencing the reader ‘psychologically’” (Weber, 2012: 176). In other words, the historian *claims* that they are enabling the reader to experience something essential about reality even though this essential content is fact one of the historian’s tacit principles of content selection; the *Anschaulichkeit* of idealistic historiography is a cunning trick that “makes the false true,” to borrow Goethe’s suggestive warning.

Spengler and Benjamin are aware of these methodological considerations and make desperate efforts to overcome them, most notably by doubling down on the most questionable aspects of Goethean science—such as the theory of the archetype—and applying them unceremoniously to the domain of historical inquiry.¹⁰

⁹ I do not mean to suggest that Spengler and Benjamin were inspired by Windelband’s somewhat problematic distinction between the idiographic and nomothetic method, but I *am* claiming that they are both influenced by the opposition of natural-scientific and historical modes of analysis espoused by the “historicist” current of German historiography. Spengler, despite his eccentricity, was always recognized as an heir to the Rankean tradition (Meinecke, 1959). Benjamin’s frequent critique of what he calls ‘historicism’ is hopelessly confused, and I remain thoroughly convinced by H.D. Kittsteiner’s description of Benjamin as a “materialist historicist” (1986).

¹⁰ Spengler convincingly quotes Goethe throughout his career, especially in the first volume of *Decline*, but his Goetheanism is almost entirely absent from English-language secondary literature. The best essay on Spengler’s reception of Goethe is a relatively recent study by Gilbert Merlio (2014). Benjamin’s reception of Goethe has been the subject of much attention over the years (Steiner, 1986; Pizer 1989; Charles, 2019).

Consider one of Spengler's many Goethean methodological statements from the first volume of *Decline of the West*:

"It is thoroughly possible, given a physiognomic sensitivity (*Takt*), to recover the essential organic features of whole centuries of history out of the scattered particulars of ornamentation, architecture, and writing, or out of isolated data of a political, economic, or religious nature; to read the form of the state out of the contemporaneous formal elements of artistic expression, the character of the economy out of corresponding mathematical forms. A genuinely Goethean method, leading back to Goethe's idea of the *Urphänomen*, which is already to a limited extent common in contemporary zoology, but which *can be extended over the whole domain of history* to an unanticipated degree." (Spengler 1926: 113, translation amended, italics added)

Compare this with a frequently discussed handwritten note by Benjamin, discovered after his death and incorporated into his posthumously edited *Arcades Project*:

"In studying Simmel's presentation of Goethe's concept of truth, I came to see very clearly that my concept of origin [*Ursprung*] in the *Trauerspiel* book is a rigorous and decisive transposition of this basic Goethean concept *from the domain of nature to that of history*. Origin—it is, in effect, the concept of *Urphänomen* extracted from the pagan context of nature and brought into the Jewish contexts of history. Now, in my work on the arcades I am equally concerned with fathoming an origin. To be specific, I pursue the origin of the forms and mutations of the Paris arcades from their beginning to their decline, and I locate this origin in the economic facts. Seen from the standpoint of causality, these facts would not be *Urphänomene*; they become such only insofar as in their own individual development—"unfolding" might be a better term—they give rise to the whole series of the arcade's concrete historical forms, just as the leaf unfolds from itself all the riches of the empirical world of plants." (Benjamin, 1999: 462, italics added)¹¹

¹¹ Adorno draws special attention to this passage in his preface to Rolf Tiedemann's *Studien zur Philosophie Walter Benjamins* (1965). It is possible that Adorno was not entirely aware of the extent of Benjamin's interest in Goethe's botanical studies until the *Arcades* were reconstructed by Tiedemann, well after Benjamin's death. In any case, I must disagree with the recently published hyperbolic claim that "Adorno would have considered it a disgrace that there was ever a serious debate whether history consisted of Spengler's self-enclosed and plant-like cultures" (Immanen, 2021: 184-5). While it is true that Adorno disliked organic metaphors and criticized some of the

Spengler and Benjamin wish make use of their unrestricted sensitivity to “scattered particulars” in order to assemble a constellation of intrinsically related phenomena that then reveals an “origin” or “idea”—an *Urphänomen*—of modern life, just as Goethe came face to face with the idea of the plant. Basic familiarity with Goethe’s project should render the proceeding passages largely comprehensible, but some additional references to Goethean themes in the work of Spengler and Benjamin will make their shared intention even clearer. Spengler and Benjamin argue that the emergent methods of formalist (neo-Kantian) historiography are unable to appreciate the living dynamic at work in culture, which develops “with the same superb aimlessness of the flowers of the field” and belongs “to the living nature of Goethe, not the dead nature of Newton” (Spengler, 1926: 21). The properly materialist historiographic technique, as Benjamin describes it, is one of “construction out of facts. Construction with the complete elimination of theory. What only Goethe in his morphological writings has attempted” (Benjamin, 1999: 864). Benjamin demands, quoting Borchardt, that we cultivate the “image-making medium within us” (1999: 458) and thus break with the practice of “vulgar historical naturalism” (1999: 461). Likewise, Spengler distinguishes “the method of Goethe’s much-discussed exact sensuous imagination, which leaves the living undisturbed,” from the “exact murderous method of modern physics” (Spengler, 1926: 97). For Spengler, the professional historian mistakenly understands historical continuity additively, “as a sort of tapeworm industriously adding on to itself one epoch after another” (1926: 22). For Benjamin, the same historian “recounts the sequence of events like the beads of a rosary”; institutionalized historiography “musters a mass of data to fill the empty, homogeneous time” (2003: 396-397). In somewhat more precise philosophical language, they are both concerned with transcending the deceptive veneer of efficient causes, or what they both call “causal relations” (*Kausalzusammenhänge*), in order to reveal the formal cause—the “destiny” (Spengler) or the “nexus of expression” (*Ausdruckszusammenhang*) (Benjamin)—operative in the metamorphoses of modernity that unfolds behind the screen of consciousness.

But the remarkable similarities end at these meta-theoretical reflections, for Spengler and Benjamin have completely different “ideas.” For Spengler, “culture is the *Urphänomen*” (Spengler, 1926: 105). Just as Goethe’s *Urpflanze* logically metamorphoses from leaf to calyx to petal to pistil to fruit, so does Spengler’s notion of

organicist features of Spengler’s work, he certainly would not find this entire intellectual tradition “disgraceful.”

“culture” develop in a predictable manner: it blossoms out of nothing in a spring-time of creative passion and religious feeling; matures in a summer of rationalist metaphysics and mathematics; ages through an autumn of enlightened urban intelligence; and senesces in a winter of megalopolitan utilitarianism. All of the philosophical currents, economic systems, political forms, architectural styles, and artistic movements of human history can be explained according to this rigid schema of the inexorable destiny of the eight great cultures, each of which, curiously, has a lifespan of one thousand years. The task of the modern historian is to make sense of our contemporary cultural situation through the representational strategy of “comparative cultural morphology,” or a literary juxtaposition the winter of “Faus-tian culture” (i.e. modern Western culture) with the decline of the other seven great cultures. These historiographic constellations are clumsy, forced, and yet strangely compelling:

“Now the old evolved cities, with their Gothic nucleus of cathedral, townhall, and high-gabled alleys, around whose towers and gates the Baroque period had made a ring of brighter and more elegant patrician houses, palaces, and hall churches, begin to overflow in all directions into a formless mass, to eat into the decaying countryside with their heaps of rental barracks and commercial buildings, and to destroy the venerable face of olden times through reconstruction and alteration. Looking down from one of the old towers upon the sea of houses, one perceives in this ossifying historical development precisely the epoch that marks the end of organic growth and the beginning of an inorganic and thus unlimited agglomeration that transgresses all horizons. And now appears that artificial, mathematical, utterly foreign product of a purely intellectual satisfaction in the utilitarian: the city of the city planner, which in all civilizations aims at the same chessboard form, the symbol of soullessness. These regular rectangle blocks astounded Herodotus in Babylon and the Spaniards in Tenochtitlan. In the ancient world, the series of “abstract” cities begins with Thurii, which was “planned” by Hippodamus of Melitus in 441. Priene, whose chessboard scheme entirely ignores the changing elevation of the earth, Rhodes, and Alexandria follow as models for innumerable provincial cities of the Imperial Age. The Islamic city planners laid out Baghdad in 762, and the giant city of Samarra on the Tigris a century later, according to a plan. In the Western world the layout of Washington in 1791 is the first major example. There can be no doubt that the world-cities of the Han period in China and the Mauryan Empire in India

possessed this same geometric pattern. Even now the world-cities of Western Civilization are far from having reached the peak of their development. I see—long after the year 2000—cities laid out for ten to twenty million inhabitants, spread over enormous areas of countryside, with buildings that will dwarf the biggest of the present and notions of traffic and communication that would appear to us today as madness.” (Spengler, 1928: 100, translation modified)¹²

Spengler’s literary constructions of the *Urpänomen* are comparable to an art installation of eight contiguous video screens each displaying a time-lapse film of the rise and fall of a particular culture from a bird’s eye perspective. Buildings are erected and then crumble in so few sentences that the reader feels that they are witnessing a purely natural-historical development. It is, to be sure, a logically motivated kind of natural history. The eight moving images are perfectly synchronized; a single glance shifts from a view of modern European apartment buildings to the fall of the Roman Empire. The cunning juxtapositions of the unique cultures at their “contemporaneous” stage of transition into a “late” phase of civilization creates an impression of pre-destined lawfulness; the medieval city begins to sprawl beyond its outer limits until it refashions itself as a rectangular grid, just like Baghdad during the decline of “Magian culture,” just like Alexandria during the decline of “Apollonian culture.” There is no contingency in this developmental pattern, no “men who make their own history,” no priority given to modes of production, no room for revolutionary interruptions of divine fate; every deliberate action, economic transformation, or spontaneous revolution is simply a functionary of the ruse of history. Consequently, Spengler believes that he is able to imagine events for which he has no historical evidence—such as the construction of cities in China and India—and to prophesy the developmental patterns of cities some eighty years into the future. This is the cultural-theoretical analogue to Goethe’s claim that from his symbolic *Urpflanze*, “an infinite number of additional

¹² I have chosen this highly representative passage in part because both Adorno and Benjamin were familiar with it. Adorno begins his 1941 critique of Spengler by quoting from Spengler’s description of “The Soul of the City” (1981: 51). Benjamin’s several quotations of Spengler through the *Arcades* are all derived from this short chapter of Spengler’s work. Particularly intriguing is the fact that, although Spengler uses the concept of *Urpänomen* all throughout the first volume of *Decline of the West* (which neither Benjamin nor Adorno appear to have read), the term only appears once throughout the entire second volume, and yet the occurrence is in this very chapter, on a page from which Benjamin cites passages. Was Benjamin inspired by Spengler’s description of the city as “an *Urpänomen* of human existence?” Unlikely—for Benjamin’s copy of *Le déclin de l’Occident* was in French, and he would have encountered this phrase as “un phénomène primaire,” which does not sound especially Goethean.

plants can be invented.” Every derivative phenomenon follows the exact same pattern.

All of this looks completely different in the work of Benjamin. His “origin” of modern life is not culture as such but “economic facts,” or in another statement, “the fetish character of the commodity.” He has no interest in discovering laws applicable to the whole of human history, and he ridicules idealist universal histories of the Spenglerian variety as a kind of Esperanto. Whereas Spengler believes that there is one single *Urphänomen* of human history that has blossomed only eight times—this is often described as Spengler’s pluralism, although eight expressions of a single archetype is not particularly plural—Benjamin remains interested in a specific *Urphänomen* of capitalist modernity that blossoms in every particular cultural phenomenon. His guiding intention is “to conjoin a heightened intuitiveness (*Anschaulichkeit*) to the realization of Marxist method,” or rather, “to grasp an economic process as an *anschauliches Urphänomen*” (1999: 461; 460). To borrow some of the language from the traditional Marxist theory of culture, Benjamin wants to show—to make intuitive—the fact that “the economic conditions under which society exists are expressed in the superstructure—precisely as, with the sleeper, an overfull stomach finds not its reflection but its expression in the content of dreams” (1999: 392).

Benjamin, however, unlike Spengler, proceeds more or less without a key; he assembles artifacts from the superstructure without knowing anything about the base. This is authentically Goethean; Benjamin’s method of poring through descriptions of Parisian life at the Bibliothèque Nationale and assembling these materials into a coherent whole resembles Goethe’s aleatoric investigations in the botanical gardens southern Italy far more closely than Spengler’s highly selective appropriation of historical data. But what is the idea that binds together Benjamin’s observations? Economic facts? Commodity fetishism? Benjamin’s theoretical understanding of political economy is not nearly sophisticated enough to say anything more about this. Let us examine the “magnificently improvised theory of the gambler” that Benjamin read to Adorno in Königstein in 1929 (1981: 238/GS 10.1: 249). The importance of this preliminary sketch for the *Arcades* can hardly be overestimated; it is possibly the most direct inspiration for Adorno’s notion of an “adequate construction of the commodity form” outlined in his inaugural lecture of 1931, and formally it appears as a sort of prototype for Adorno’s later aphoristic style. The fragment begins in medias res:

“Hasn’t his eternal vagabondage everywhere accustomed him to reinterpreting the image of the city? And doesn’t he transform the arcade into a casino, into a gambling den, where now and again he stakes the red, blue, yellow *jetons* of feeling on women, on a face that suddenly surfaces (will it return his look?), on a mute mouth (will it speak?)? What, on the baize cloth, looks out at the gambler from every number—luck, that is—here, from the bodies of all the women, winks at him as the chimera of sexuality: as his type. This is nothing other than the number, the cipher, in which just at that moment luck will be called by name, in order to jump immediately to another number. His type—that’s the number that blesses thirty-six-fold, the one on which, without even trying, the eye of the voluptuary falls, as the ivory ball falls into the red or black compartment. He leaves the Palais-Royal with bulging pockets, calls to a whore, and once more finds in her arms the communion with number, in which money and riches, otherwise the most burdensome, most massive of things, come to him from the fates like a joyous embrace returned to the full. For in the gambling hall and bordello, it is the same supremely sinful, supremely punishable delight: to challenge fate in pleasure. That sensual pleasure, of whatever stripe, could determine the theological concept of sin is something that only an unsuspecting idealism can believe. Determining the concept of debauchery in the theological sense is nothing else but this wresting of pleasure from out of the course of life with God, whose covenant with such life resides in the name. The name itself is the cry of naked lust. This holy thing, sober, fateless in itself—the name—knows no greater adversary than the fate that takes its place in whoring and that forgets its arsenal in superstition. Thus in gambler and prostitute that superstition which arranges the figures of fate and fills all wanton behavior with fateful forwardness, fateful concupiscence, bringing even pleasure to kneel before its throne.” (Benjamin, 1999: 489-490)

Benjamin’s literary style is micrological. He revels in the greater social significance of the individual detail, and he notably calls this capacity, in an earlier context, the “faculty of imagination (*Phantasie*),” that is to say, “the gift of interpolating into the infinitely small, of inventing, for every intensity, an extensiveness to contain its new, compressed fullness” (Benjamin, 1996: 466). He artfully maneuvers between a cascade of “infinitely small” images—the baize cloth of the casino tables, the ivory roulette ball, the bulging pockets of the victorious gambler—and grand economic, theological, psychological, and philosophical reflections, all discharged

in a rapid-fire stream of tightly coordinated associations. Despite the fragment's prima facie chaos, there is a clear representational strategy at work. Benjamin is attempting to provide an *Urphänomen*, namely "economic facts" (or more precisely, the commodity form) with a degree of *Anschaulichkeit* that is lacking in traditional Marxist historiography. In the somewhat more focused, first half of the fragment, there is an attempt to develop a series of homologies between two spheres of nineteenth century Parisian culture that are mediated by the commodity form: "gambling hall and bordello," or the thrill of gambling and the thrill of sex; colorful gambling tokens and spontaneous emotions; the arbitrariness of the number and the fungibility of the prostitute's body. But that is as much as Benjamin's method is able to capture, and it is not at all clear from this passage—nor any other passage in the later, more self-consciously Marxist drafts of the *Arcades Project*—how the "unfolding" of economic facts "gives rise to the whole series of the arcade's concrete historical forms." There is scarcely any regulative principle at work here, and the reader would be hard-pressed to derive an archetype from this and other sketches that may then be employed to descend to the metamorphoses of everyday life in nineteenth-century Paris. That is what Benjamin would need in order to achieve his Goethean aspirations.

Benjamin takes seriously Goethe's inductive principle that "everything factual is already theory" and he believes that this recuses him from the need for any theory at all.¹³ Spenglerian historiography is, by contrast, overburdened by its regulative theoretical apparatus. His *Urphänomen* is a Goethean "key" to the encrypted phenomena of everyday life, but it is not constructed out of a living relation to reality. This is, to be sure, somewhat of a schematic exaggeration. Spengler's work would be a lifeless logic without illustrative reference to the Gothic cathedral and the patrician houses, and Benjamin's sketch would be a confused mess of observations if a tacit interest in the commodity form did not linger in the background. But both Benjamin and Spengler are unique as historians inasmuch as they drive their respective representational strategy to its limit; this is what Adorno recognizes as the merit in each of their works. He praises Benjamin's attempt "to redeem induction" (1973: 303 [298]) through his "close contact with his material surroundings" (1981: 236 [247]). On the other hand, insofar as Spengler's approach to cultural explanation begins with a schema, his approach "has the merit of exposing the

¹³ Benjamin quotes these Goethean words more than any other (1994: 313; 1996: 192; 1999: 864). Spengler also quotes this apothegm in the first volume of *Decline* (1926: 156).

'system' in the individual"; he allows the reader to comprehend the logic of the *Weltgeist* at work in material reality (1981: 62 [59]).

But rarely do the poles of induction and deduction meet in the work of Benjamin and Spengler; this is the extent to which their massive historiographic projects are failures in Adorno's eyes. Adorno criticizes Benjamin's "social physiognomics as all too immediate, lacking reflection on the mediation by the whole of society," and so his "materialist construction of history lags behind theory" (1976: 39 [323]). Benjamin's fragmentary and unregimented presentation of details is "too close to its object" such that "the object becomes as foreign as an everyday, familiar thing under a microscope" (1981: 240 [251]). Spengler, on the other hand, "proudly calls his method physiognomics," although "in truth his physiognomic thought is bound to the total character of his categories. Everything individual, however exotic, becomes a cipher of the grandiose, of the 'culture', because Spengler's conception of the world is so rigorously governed by his categories that there is no room for anything that does not easily and essentially coincide with them" (1981: 62 [59]). Both are bad physiognomists: Benjamin is too close to things and thus cannot convincingly illuminate in a single coherent vision the essentiality that stands before his eyes; he is an impressionist. Spengler inserts every little thing into the framework of his historiographic schema, regardless of whether or not it fits; he childishly scribbles in between the lines of his coloring book.

5 ADORNO'S TRAINED IMAGINATION

Goethe's scientific method mediates between these extremes. In the laudatory words of Friedrich Meinecke, the most distinguished intellectual historian to make the case for a specifically Goethean historical sensibility, Goethe's writings oscillate between "an inductive reverence for the small and a grandiose awareness of the great encompassing whole." His expositions of natural phenomena are like a "pendulum swinging between reality and the ideal" (Meinecke, 1972: 482, 488). Adorno does not appear to be entirely aware of the need for this delicate balance of induction and deduction in his earliest philosophical writings, but an insistence on the mediation between these two poles characterizes all of his sociological treatises of the 1960s. What is required of the researcher, Adorno notes in his manifestly Goethean words, is a "reciprocity of theory and experience," or in other words, "a combination of imagination (*Phantasie*) and a flair for the facts." In these

late sociological writings, “imagination” no longer appears as an occult faculty. It is simply the tacit theoretical mediation of all experience, the ability to tentatively subsume empirical observations under higher ordering principles. All observation proceeds from some sort of *focus imaginarius*, and there is thus “no experience that would not be mediated through—often unarticulated—theoretical conceptions.” But this conception, or regulative principle, cannot be pulled out of thin air; it is not just the condition, but also the result of a spontaneous engagement with reality. There are “no conceptions that are not—insofar as they are worth anything—grounded in and constantly measuring themselves against experience.” In short: “theory and social physiognomics are fused” (Adorno, 1968: 186).

Does this not sound an awful lot like Weber? I was not entirely fair to him in the earlier sections of this essay. I noted that Weber makes use of regulative theoretical conceptions in order to illuminate cultural phenomena by providing them with a hypothetical animating principle. The most serious drawback of this procedure is that “each one sees what he carries in his heart,” and so it is consequently possible for a dozen researchers with a dozen uniquely fashioned hearts to interpret reality as a function of a dozen incompatible ideas. Weber recognizes and rigorously defends the possibility of such epistemic relativism in his treatise on objectivity. But he is, all the same, a fine macro-sociological theorist with a keen eye for the constitution of the hearts of individuals by the relatively homogenous structure of modern life. It *can* happen that the researcher makes use of an entirely arbitrary idea to explain away every detail of the world—it stands to reason that this is what Spengler does—but it is more often the case that the meticulous researcher constructs an ideal-type on the basis of a “methodologically trained imagination” (*methodisch geschulte Phantasie*) that is “oriented toward reality” (2012: 118). This is the inductive moment of ideal-typical concept formation; it is a fusion of theoretical presuppositions with physiognomic sensitivity. Weber never tires of emphasizing the need for this productively imaginative experience. The commonplace notion that science is nothing more than “mere calculation, carried out in laboratories or bureaus of statistics with cool reason alone,” demonstrates “remarkably little understanding of what actually goes on in factories or laboratories: there too, something has to *come to you*—and the right thing too—if you are able to accomplish anything valuable” (2020: 12). A critique of Weberian subjectivism is valid only insofar as it takes this indispensable and unmistakably Goethean moment into account: the imaginative probing after “the right thing.”

I have also noted that Adorno criticizes Weber's neo-Kantian presuppositions throughout his life. Let it be known that Adorno has a tendency—one that he shares with Benjamin and Spengler, incidentally—to overestimate his own originality, and to claim that he is making a novel contribution to sociology or philosophy when he is in fact repackaging well-worn ideas. Adorno tempers this tic as he matures in life. Even if one struggles to find any kind of *coupure épistémologique* in Adorno's remarkably consistent career, his later work is nevertheless characterized less by a callow attempt to overturn the disciplines of philosophy and sociology and more by a sober admiration for theoretical heights that have long been reached. The following surprising passage from *Negative Dialectics* on the concept of "constellation" should be read as a kind of postface to Adorno's inaugural lecture, which, to recall, was inspired by Benjamin's study of German *Trauerspiel*—so deeply grounded in this earlier work that Benjamin accused Adorno of plagiarism. Now, thirty-five years later, Adorno writes:

"How to unlock the object by way of constellation is less to be learned from philosophy, which has never been interested in such things, than from important scientific investigations; advanced scientific work has in many instances been ahead of its own philosophical self-understanding in the form of scientism. It is by no means necessary to take intrinsically metaphysical studies as one's point of departure, like Benjamin's *Origin of German Trauerspiel*, which conceives of truth itself as constellation. One should rather refer back to such a positivistically-minded scholar as Max Weber. To be sure, he understood the 'ideal-type' in the sense of a thoroughly subjectivist epistemology, as a tool to approach the object, lacking any substantiality in itself and thereby capable of dissolution at will. But as is always the case with nominalism, however futile he may consider his concepts, something of the character of the object reveals itself in them; the concept reaches beyond its heuristic vantage." (1973: 164 [166])

Adorno's point, which he elaborates throughout the rest of this section of the text, is this: a neo-Kantian sociologist like Weber might *think* that his concepts bear no necessary relation to the object itself—that is his scientistic self-understanding—but because such regulative ideas are synthetically constructed and amended through a close contact with a range of empirical phenomena, they *do* manage to capture something of objective reality. Adorno likens Weber's ideal-typical constructions, namely in his work on *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*, to emphatically artistic compositions. They are "subjectively generated," and yet "the

nexus that [Weber's work] establishes—precisely the ‘constellation’—becomes legible as a sign of objectivity.” His ideal-types “transform themselves into determinate knowledge” (1973: 165 [167]). This is the moment that appears in Goethe's work as the curious transformation of the merely “hypothetical” idea into an idea that exists in reality itself; it is the moment described in Adorno's inaugural lecture as the “annihilation of the question”; it is Benjamin's “dissolution of the empirical world into the world of ideas.” And now, in his most mature theoretical statement, Adorno claims that the model for this expository method is not to be found in the philosophical work of Benjamin, but rather in the empirical studies of Weber, namely the figure in German intellectual history who is best known for grounding the social and cultural sciences within the bounds of possible experience set forth by Kantian epistemology. Weber's method “proves itself to be a third option beyond the alternative of positivism and idealism,” Adorno writes in *Negative Dialectics* (1973: 166 [168]). That is exactly how Adorno defines his own aspirations at the start of his career.

Does this mean that Adorno's interpretive philosophy, which originates in the Goethean method of “exact imagination,” concludes with Weber's “methodologically trained imagination”? Does Adorno eventually come to realize that his ambitious philosophical aspirations were already accomplished by fin-de-siècle sociological research? Is that all there is? Such a claim is likely to irritate the philosophers, who wish to preserve Adorno's eccentricity from the sterility of the social sciences; to humor the sociologists, who see nothing but unbridled speculation in Adorno's critique of sociological method; and to befuddle the cultural critics, who are rarely taken by such methodological considerations. But it should in any case be taken seriously as a possibility.

REFERENCES

- ADORNO, T. W. (1968): “Anmerkungen zum sozialen Konflikt heute”, *Gesammelte Schriften* (vol. 8), (R. Tiedemann, ed.) Frankfurt: Suhrkamp, 1972, 177-195.
- ADORNO, T. W. (1970ss): *Gesammelte Schriften: 20 vols.* (R. Tiedemann, ed.) Frankfurt: Suhrkamp [cit. GS].
- ADORNO, T. W. (1973): *Negative dialectics* (E.B. Ashton, trans.), London and New York: Seabury Press [GS 6].

- ADORNO, T. W. (1977): "The actuality of philosophy." (B. Snow, Trans.). *Telos*, 31: 120-133 [GS 1].
- ADORNO, T. W. (1981): *Prisms*. (S. Weber & S. Weber, Trans.), Cambridge, Mass. MIT Press [GS 10].
- ADORNO, T. W. (1992ss): *Nachgelassene Schriften*, ed. Theodor W. Adorno-Archiv, Frankfurt/Berlin: Suhrkamp [cit. GS NS]
- ADORNO, T. W. (2000): *Introduction to sociology*. (C. Göttdede, Ed., E. Jephcott, Trans.), Stanford: Stanford University Press [NS IV.15].
- ADORNO, T. W. (2021): "Laienkunst—organisierte Banausie?" *sans phrase: Zeitschrift für Ideologiekritik* 17: 129-144.
- ADORNO, T. W., Albert, H., Dahrendorf, R., Habermas, J., Pilot, H., & Popper, K. R. (1976). *The positivism dispute in German sociology*. (G. Adey and D. Frisby, trans.), New York: Harper & Row [GS 8].
- ADORNO, T.W., & Kracauer, S. (2020): *Correspondence 1923-1966*. (W. Schopf, Ed., S. Reynolds & M. Winkler, Trans.), Cambridge, UK; Malden, MA: Polity.
- BENJAMIN, W. (1994): *The correspondence of Walter Benjamin: 1910-1940*. (G. Scholem & T.W. Adorno, Ed., M. R. Jacobson & E. M. Jacobson, Trans.), Chicago & London: University of Chicago Press.
- BENJAMIN, W. (1996): *Selected writings: Volume 1*. (M. Bullock & M. W. Jennings, Ed.), Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- BENJAMIN, W. (1999): *The arcades project*. (R. Tiedemann, Ed., H. Eiland & K. McLaughlin, Trans.), Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- BENJAMIN, W. (2003): *Selected writings: Volume 4*. (M. Bullock & M. W. Jennings, Ed.), Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- BENJAMIN, W. (2019): *Origin of German Trauerspiel*. (H. Eiland, Trans.), Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- BLOCH, E. (1991): *Heritage of our times*. (N. Plaice & S. Plaice, Trans.), Berkeley: University of California Press.
- CASSIRER, E. (1945): *Rousseau, Kant, Goethe: two essays*. (J. Gutmann, P. O. Kristeller, & G. H. Randall, Trans.), Princeton: Princeton University Press.
- CASSIRER, E. (1950): *The problem of knowledge: Philosophy, science, and history since Hegel*. (W. H. Woglom & C. W. Hendel, Trans.), New Haven: Yale University Press.
- CASSIRER, E. (2013): *The Warburg years (1919-1933)*. (S. Lofts & A. Calcagno, Ed.). New Haven: Yale University Press.
- CHARLES, M. (2019): *Modernism between Benjamin and Goethe*. London: Bloomsbury.
- COOK, D. (2018): "Open thinking: Adorno's exact imagination." *Philosophy & social criticism*, 44(8): 805-821.
- FÖRSTER, E. (2001): "Goethe and the 'Auge des Geistes'." *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 75(1): 87-101.
- FÖRSTER, E. (2012): *The twenty-five years of philosophy: A systematic reconstruction*. (B. Bowman, Trans.), Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

- GOETHE, J. W. v. (1982): *Italian journey*. (E. Mayer, Trans), San Francisco: North Point Press.
- GOETHE, J. W. v. (1988): *The collected works: Scientific studies*. (D. Miller Ed. & Trans.), Princeton: Princeton University Press.
- GOETHE, J. W. v. (1998a): *Maxims and reflections*. (P. Hutchinson, Ed., E. Stopp, Trans.), London, New York: Penguin.
- GOETHE, J. W. v. (1998b): *Conversation of Goethe with Johann Peter Eckermann*. (J. Oxenford, Trans.), New York: Da Capo Press.
- GRAY, R. T. (2004): *About face: German physiognomic thought from Lavater to Auschwitz*. Detroit: Wayne State University Press.
- HONNETH, A. (2005): "A physiognomy of the capitalist form of life: A sketch of Adorno's social theory." *Constellations* 12(1): 50-64.
- IMMANEN, M. (2021): "Days of the caveman? Adorno, Spengler, and the anatomy of Caesarism." *New German Critique*, 143(48): 177-204.
- KAMBAS, C. (1982): "Walter Benjamin an Gottfried Salomon: Bericht über eine unveröffentlichte Korrespondenz." *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geisteswissenschaft*, 56(4): 601-621.
- KANT, I. (1987): *Critique of Judgement*. (W. Pluhar, Trans.), Indianapolis: Hackett Publishing.
- KITTSTEINER, H. D. (1986): "Walter Benjamin's historicism." (I. Wohlfarth, Trans.). *New German Critique*, 39: 179-215.
- KRACAUER, S. (1998): *The salaried Masses: Duty and distraction in Weimar Germany*. (Q. Hoare, Trans.), London; New York : Verso.
- MEINECKE, F. (1959): *Zur Theorie und Philosophie der Geschichte*. (E. Kessel, Ed.), Stuttgart: K. F. Koehler Verlag.
- MEINECKE, F. (1972): *Historism: The rise of a new historical outlook*. (J. E. Anderson, Trans.), New York: Herder and Herder.
- NICHOLSEN, S. W. (1997): *Exact imagination, late work: On Adorno's aesthetics*. Cambridge, MA, London: MIT Press.
- PIZER, J. (1989): "Goethe's 'Urphänomen' and Benjamin's 'Ursprung': A reconsideration." *Seminar*, 25(3).
- SALOMON, G. (1926): "Historischer Materialismus und Ideologienlehre." *Jahrbuch für Soziologie*, 2: 386-423.
- MEYER, T. (2011): "Sinn der Geschichte. Gottfried Salomon-Delatour's Gedenkrede über Ernst Troeltsch in Heidelberg am 24.1.1963." *Zeitschrift für neuere Theologiegeschichte*, 17(1): 71-101.
- SPENGLER, O. (1904): *Heraklit: Eine Studie über den energetischen Grundgedanken seiner Philosophie*. Halle: C. A. Kaemmerer & Co.
- SPENGLER, O. (1926): *Decline of the west: Form and actuality*. (C. F. Atkinson, Trans.), New York: Alfred A. Knopf.
- SPENGLER, O. (1928): *Decline of the west: Perspectives of world-history*. (C. F. Atkinson, Trans.), New York: Alfred A. Knopf.

- SPENGLER, O. (1965): *Urfragen: Fragmente aus dem Nachlass*. (M. Schröter & A. M. Kocktanek, Ed.). München: C. H. Beck.
- TIEDEMANN, R. (1965): *Studien zur Philosophie Walter Benjamins*. Frankfurt; Suhrkamp.
- WEBER, M. (2012): *Collected methodological writings*. (H. H. Bruun & S. Webster, Ed., H. H. Bruun, Trans.), London/New York: Routledge.
- WEBER, M. (2020): *Charisma and disenchantment: The vocation lectures*. (P. Reitter & C. Wellmon, Ed., D. Searls, Trans.), New York: New York Review Books.
- WINDELBAND, W. (2015): "History and Natural Science," in *The Neo-Kantian reader*. (S. Luft, Ed.), London: Routledge.

¿LA SOCIEDAD COMO UNA “PRISIÓN AL AIRE LIBRE”? “CRÍTICA CULTURAL Y SOCIEDAD” COMO BASE DE UNA ESTÉTICA DE LA INTERACCIÓN

Society as an “Open-Air Prison”? “Cultural Criticism and Society” as the Basis for an Aesthetics of Interaction

CHRISTINE RESCH^{*}

c.resch@soz.uni-frankfurt.de

Fecha de recepción: 15 de junio de 2022

Fecha de aceptación: 5 de septiembre de 2022

RESUMEN

Este artículo analiza las diferentes formas de crítica cultural que Adorno recoge en su ensayo “Crítica cultural y sociedad”. La comprensión adecuada de las condiciones de posibilidad de la cultura y el arte que Adorno ofrece al pensamiento y la reflexión compartida en ese ensayo se pone en relación con el programa de una estética de la interacción. En la primera sección se diseccionan los conceptos de crítica del mencionado ensayo con el fin de hacer comprensible cómo se consigue que sean relevantes para la interpretación de los artefactos. En referencia a los estudios de teoría cultural de las ciencias sociales, que desde los años 80 han acentuado cada vez más las lecturas y apropiaciones de la(s) cultura(s), el objetivo en el segundo apartado es tener en cuenta todo el contexto – producción/transmisión/recepción– para el análisis de los artefactos culturales con el fin de reconstruir su significado social.

Palabras clave: crítica cultural, Th. W. Adorno, obra de arte, industria cultural, crítica inmanente, crítica de las ideologías, estética de la interacción.

ABSTRACT

This paper analyses the different forms of cultural critique discussed by Adorno in his essay "Cultural Criticism and Society". A proper understanding of the conditions of possibility of culture and art that Adorno offers to the shared thought and reflection in the aforementioned essay is put in relation

^{*} Universidad Johann Wolfgang Goethe, Fráncfort (Alemania).

Este artículo se publica simultáneamente en alemán en Christine Resch: *Begriffs- und Wahrheitspolitiken Kritischer Theorie*. Münster: Westfälisches Dampfboot 2022: 81-103.

to the programme of an aesthetics of interaction. The first section of the paper dissects the critical concepts of “Cultural Criticism and Society” in order to make understandable how they are made relevant to the interpretation of artefacts. With reference to cultural studies in the social sciences, which since the 1980s have increasingly emphasised readings and appropriations of culture(s), the aim in the second section is to take into account the whole context –production/transmission/reception– for the analysis of cultural artefacts in order to reconstruct their social meaning.

Keywords: cultural criticism, Th. W. Adorno, artwork, culture industry, immanent critique, critique of ideologies, aesthetics of interaction.

Hace casi veinte años, Heinz Steinert y yo desarrollamos una teoría estética de carácter sociológico bajo el título *Die Widerständigkeit der Kunst. Entwurf einer Interaktionsästhetik* [La capacidad de resistencia del arte. Esbozo de una estética interactiva] (2003), que no parte de la obra de arte sino de la industria cultural. Según nuestra consideración inicial, el arte en el siglo XX, en su confrontación con la industria cultural, se ha vuelto autorreflexivo y se ha convertido en un acontecimiento. A partir de numerosos ejemplos, desarrollamos el instrumental de una estética interactiva. En ella se muestra que la obra (maestra) cerrada y autónoma es un caso especial que sólo es posible y, sobre todo, que solo fue históricamente posible, porque con el concepto burgués de arte se abstraigo de las condiciones y los contextos de producción y recepción. Al mismo tiempo, una recepción que prescindiera de los espectadores y las espectadoras y se centre exclusivamente en la obra presupone el “white cube” tal y como se inventó y estableció con el museo de arte burgués en los siglos XVIII y XIX. El hecho de que los espectadores y las espectadoras se vuelvan pequeños e insignificantes frente a las obras es, por tanto, resultado de una laboriosa producción: tanto desde el punto de vista espacial como del de la actitud estética. El arte, ya se encuentre en los castillos o en las iglesias, en los espacios públicos o en las casas particulares, no suele estudiarse de manera paciente y contemplativa.

Nuestro proyecto de estética de la interacción se basa en una investigación sobre Adorno. En particular, la teoría de la industria cultural contenida en la *Dialéctica de la Ilustración* (1944/47), escrita junto a Max Horkheimer, fue un texto clave para ello. A diferencia de Adorno, nosotros impulsamos una “industria cultural ampliada”. Mientras que Adorno separa estrictamente el arte y la industria cultural, nosotros proponemos interpretar el arte fundamentalmente como parte de la industria

cultural. Todavía puede ser importante señalar que Adorno no acepta torpemente la alta cultura y la cultura popular como dos esferas que hay que separar. Más bien, su criterio para la clasificación como arte o industria cultural consiste en preguntarse si y en qué medida la configuración mercantil y administrativa repercute ya en la producción, en lugar de concentrarse únicamente en la cosa, como Adorno postula para el arte logrado. Habrá que volver sobre lo que se entiende exactamente por “la cosa”, aquí basta con aludir a ello. El arte, según Adorno, está comprometido con la tradición. Su tarea es elaborar los problemas que resultan del estado de desarrollo en cada caso de las fuerzas productivas estéticas. Al mismo tiempo, es tarea del arte, como de todo trabajo intelectual, ser el lugarteniente del progreso como emancipación. Por lo tanto, corresponde al arte asumir las contradicciones sociales y hacerlas accesibles a la reflexión. En el libro antes mencionado, Steinert y yo argumentamos que esto también puede lograrse en la industria cultural, por un lado, y que el arte supuestamente autónomo es particularmente fácil de ser cooptado por la industria cultural, por otro.

En esta contribución, traigo a colación la segunda pata teórica, ya sea de apoyo o de juego, que es importante para una estética adecuada a la producción de arte contemporáneo y que sólo guiaba implícitamente nuestras interpretaciones en su momento: El ensayo de Adorno “Crítica cultural y sociedad” (1949/1951). Se suele recurrir a él sobre todo cuando es necesario definir un concepto analítico y reflexivo de crítica. En esta contribución hago hincapié en algo diferente. La comprensión adecuada de las condiciones de posibilidad de la cultura/el arte¹, que Adorno ofrece al pensamiento y la reflexión compartida en este ensayo, se pondrá en relación con el programa de una estética de la interacción. Para ello, me parece

¹ Para Adorno, (crítica de la) cultura significa (crítica del) arte. Entretanto, el concepto de cultura se ha ampliado. La cultura se ha convertido en una perspectiva (científica) que parte de la vida cotidiana y de las auto-comprensiones (de clase, género y etnia) que existen en ella y de cómo se procesan las demandas e imposiciones sociales. Esto incluye cómo se reciben los artefactos culturales, pero también cómo se manejan las reglas y normas, las tradiciones y los proyectos individuales de vida y colectivos de sociedad. En este ensayo, Adorno, por su parte, asume lo que en la tradición de los *estudios culturales* se ha descrito como “Cultura con C mayúscula”, es decir, la alta cultura. Es mérito de los *estudios culturales* que muy pronto -a partir de los años 50- se tomaran en serio los artefactos populares y no se pusieran de modo generalizado bajo sospecha de ideología, como ocurrió en Alemania, por ejemplo, hasta los años 70. Más bien predominaron dos cuestiones: 1) cómo puede entenderse la valoración de la alta cultura en términos de análisis social, qué hegemonías se expresan en ella, y 2) qué momentos liberadores contienen los artefactos culturales populares. Si se incluye a los historiadores (como E. P. Thompson y Eric Hobsbawm) junto a los científicos y científicas de la cultura, entonces “cultura” se ha traducido como “forma de vida” (cultura -sin C mayúscula). Véase sobre esto y sobre los éxitos y desarrollos de los estudios culturales con más detalle el capítulo de Resch (1999: 94-129).

importante diseccionar los conceptos de crítica del ensayo “Crítica cultural y sociedad” con el fin de hacer comprensible cómo se hace que sean relevantes para la interpretación de los artefactos. Esto se efectúa en la primera sección. De modo añadido a las intenciones de Adorno, mi objetivo es “sociologizar” sus reflexiones filosóficas. Más de 70 años después de la publicación del ensayo de Adorno, es necesario actualizar las cuestiones que planteó. En referencia a los estudios de teoría cultural de las ciencias sociales, que desde los años 80 han acentuado cada vez más las lecturas y apropiaciones de la(s) cultura(s), el objetivo aquí es tener en cuenta todo el contexto –producción/transmisión/recepción– para el análisis de los artefactos culturales con el fin de reconstruir su significado social. El segundo apartado se ocupará de ello.

1 “CRÍTICA CULTURAL Y SOCIEDAD”: VISUALIZACIÓN DE LOS PARÁMETROS MÁS IMPORTANTES

En el ensayo “Crítica cultural y sociedad”, Adorno distingue entre diferentes formas de crítica y examina sus respectivas implicaciones. Comienza sus reflexiones con la “crítica cultural”, aborda la crítica “inmanente” y “trascendente”, actualiza la noción clásica de “crítica de la ideología” e impulsa la “crítica dialéctica” como la adecuada a su teoría. Aunque Adorno siempre ha defendido que los conceptos no pueden definirse, sino que deben rastrearse en su contexto histórico y usos concretos, intentaré definir estos conceptos con la debida brevedad. Esto significa necesariamente que no es posible incluir todas las facetas y movimientos de pensamiento, pero quizás permite llamar la atención sobre cómo puede lograrse una interpretación de los artefactos culturales desde la teoría social a partir de las formas de crítica sobre la que reflexiona Adorno.

En este ensayo, Adorno hace malabarismos con todos los conceptos de crítica desarrollados en la filosofía idealista o materialista. Esto hace que a veces sea complicado distinguirlas: la crítica trascendente y la crítica de la ideológica presentan perspectivas y actitudes comparables atribuidas a quienes ejercen la crítica. A esto habría que añadir que, con los críticos culturales, toma como punto de partida ya en el título la denominación de una profesión y analiza sus actividades con el telón de fondo de las ideas filosóficas de crítica. La figura que Adorno intenta comprender es la del crítico cultural profesional. Adorno explora en qué figuras de pensamiento se apoyan (irreflexivamente) los críticos culturales. Lo característico del

idealismo es que el ámbito de la cultura se eleva por encima de la cruda cotidianidad y representa lo “mejor”, el “deber”. La vida cotidiana está dominada –desde una perspectiva burguesa– por la competencia y la frialdad burguesa, es decir, por relaciones instrumentales. Lo “bello, bueno, verdadero” está reservado a la esfera privada (responsabilidad de las mujeres) y al arte. El hecho de que una presupone y condiciona a la otra sólo es puesto en conexión en la filosofía materialista y en las consideraciones asociadas a ella como “base” (en cuanto relaciones materiales) y “superestructura” (en cuanto construcciones para legitimar las relaciones materiales de manera que obedezcan al imperativo ilustrado de “libertad, igualdad y fraternidad”, pero también al de razón). Así, a más tardar con Marx, ha cobrado importancia otro concepto de crítica: la crítica de la ideología. Aquí, la pretensión es mostrar cómo los artefactos intelectuales (ya sea el arte, la ciencia, la política, la educación, el periodismo) presentan el conocimiento sobre la sociedad y cómo se utilizan socialmente para justificar las condiciones existentes. La “base” y la “superestructura” se sitúan en una relación de tensión y se relacionan dialécticamente entre sí. Ya no son esferas separadas, como se pensaba de manera idealista. La “superestructura” es más bien interesante porque puede utilizarse para mostrar cómo se reproducen las relaciones de dominación dadas y cómo esto se afirma y se reconoce como legítimo.

La teoría crítica se siente comprometida con esta dialéctica. Por ello, no es de extrañar que Adorno impulse la “crítica dialéctica del arte” en el ensayo que nos ocupa. Sin embargo, Adorno no se refiere a un simple movimiento de progreso –de la crítica idealista a la materialista (de todos modos, en ambas existen figuras de pensamiento dialéctico). Su esfuerzo consiste más bien en conectar las dos tradiciones de pensamiento, en preguntarse hasta qué punto lo que se ha reconocido históricamente en cada caso puede reintegrarse en una forma contemporánea de crítica cultural. Más de cien años después de Marx y a la vista de cómo se pensaba la ideología entonces, es decir, en la época de Adorno, en términos del socialismo real, él sostiene que esta forma de crítica debe ser revisada y reclama una necesaria actualización. Así pues, son en efecto múltiples movimientos de pensamiento los que los y las lectoras deben apropiarse intelectualmente hoy en día cuando se ocupan de “Crítica cultural y sociedad”: cómo están mediadas entre sí las filosofías idealistas y materialistas, qué relaciones existen entre las condiciones materiales y las justificaciones intelectuales y, finalmente, cómo se desarrolla a partir de esto una concepción que permita actualizar adecuadamente la crítica del arte y la cultura.

De modo que primero esbozaré las reflexiones centrales de Adorno sobre las diversas formas de crítica.

Adorno comienza: “Al crítico cultural no le gusta la cultura a la que sólo él debe su malestar” (11). Se trata de una falta de respeto hacia lo criticado, así como de un reconocimiento ciego y arrogante (cf. 11). Los críticos culturales ponen reparos a todo (carecen de respeto por los artefactos), al tiempo que aceptan incondicionalmente la definición social del arte (están fascinados) y se consideran entendidos (su reconocimiento del arte es idóneo para promocionar una representación de sí mismos caracterizada por la arrogancia/el saberlo todo). Ya estas contradicciones comparativamente pequeñas desafían el pensamiento que se practica en la vida cotidiana guiado por las evidencias.

Además, Adorno subraya que históricamente la tarea del crítico cultural sería orientar “acerca del mercado de productos intelectuales” (12). El conocimiento experto es, en el mejor de los casos, un subproducto, el estar enterado y el conformismo compensan esta carencia. (cf. 13) Describe la actitud que adoptan los críticos culturales como la del “coleccionista tasador” (15). Del mismo modo que en la teoría de la industria cultural, Adorno reflexiona sobre la posibilidad de los artefactos culturales (y sobre la posición del crítico cultural) como efecto de la división del trabajo. Es una posición de privilegio cuya existencia depende de la disposición sobre el trabajo de otras personas (16). El problema de la crítica cultural, se podría resumir sucintamente, es que se da por sentada la cultura, cuyas manifestaciones concretas se juzgan luego. El hecho de que primero habría que interpretar si en realidad se trata de cultura (en un sentido avanzado) no está previsto en esta posición. Adorno señala que es demasiado sencillo desde múltiples puntos de vista adoptar simplemente la definición social de cultura/arte²:

² Si los críticos culturales también tienen una función de guardianes, es decir, ayudan a decidir si los artefactos merecen ser criticados por ellos en absoluto o si los catalogan como “basura”, entonces esto sería una actividad “antepuesta” a las críticas. Es difícil evaluar el poder que tienen realmente en este sentido. Tiendo a pensar que su influencia es pequeña, que su poder radica más bien en medir las clasificaciones forzadas por la industria cultural, en base a los criterios que sean, con estándares que tampoco ellos explicitan y, en muchos casos, encontrarlas demasiado simples. Tan pronto las instituciones de la alta cultura presentan artefactos, la decisión institucional ya está tomada y entonces aparece la crítica cultural para constatar que la cultura/el arte ya no es lo que era. Entretanto, seguramente esto ha cambiado: Incluso los productos de la cultura popular o de subculturas son tomados críticamente en consideración y se evalúan según normas estrictas sin pertenecer a un contexto de “alta cultura” o ni siquiera coquetear con querer hacerlo. Se han desarrollado lógicas propias para los distintos géneros, que también afectan a la actuación de los y las críticas. Pero esto no aclara todavía quién define según qué tradiciones culturales y reglas se evalúa.

“En virtud de la dinámica social, la cultura se convierte en crítica cultural, que conserva el concepto de cultura, pero derriba sus manifestaciones actuales como meras mercancías y medios de embrutecimiento. Esa conciencia crítica se mantiene servil a la cultura en la medida en que, al ocuparse de ella, distrae del horror, pero asimismo la determina como complemento del horror. [...] Al mismo tiempo, sin embargo, la teoría dialéctica, si no quiere ser presa del economicismo y de una actitud que cree que la transformación del mundo se agota en el aumento de la producción, tiene la obligación de acoger en sí misma la crítica de la cultura, que es verdadera en la medida en que eleva la falsedad a conciencia de sí misma.” (22)

Según mi interpretación, la cultura y la crítica cultural apenas pueden distinguirse, ya que la crítica cultural se vincula a lo que socialmente se pretende que sea cultura, para luego mostrar que las exigencias planteadas a la cultura, después de todo, no serían satisfechas por las “obras” concretas. El supuesto implícito es que la cultura representa “lo mejor” –el “reino de la libertad” en contraste con el “reino de la necesidad”–, que define la vida cotidiana competitiva en la sociedad burguesa/en el capitalismo. Se acusa a los críticos culturales de permanecer irreflexivamente comprometidos con las normas burguesas de un arte supuestamente “autónomo”. Quien está tan preocupado por la “cultura” o sólo por la “cultura”, se podría seguir hilando el argumento, se abstiene de tematizar la situación real; el sufrimiento cotidiano (como podría traducirse de manera no pretenciosa), el horror fascista (la interpretación obvia debido a la época de publicación del ensayo), la relación de dominación capitalista (una interpretación siguiendo el modelo fundamental del pensamiento de Adorno). En vista de las condiciones imperantes, la crítica cultural es realmente un problema de lujo. Distrae de mirar el verdadero “horror” fríamente a los ojos. Pero entonces Adorno da un giro: “Esa conciencia crítica [...] también la determina [a la cultura, ChR] como complemento del horror.” Y esto es precisamente lo que considera importante y decisivo: piensa la cultura como una contraimagen, una contraimagen *necesaria*. Lo “bello, bueno, verdadero” también existe. Puede escindirse de las experiencias de unas relaciones instrumentales y de los daños experimentados, canalizándose hacia un ámbito de “goce estético”, pero es precisamente en este desplazamiento del arte hacia un ámbito de goce estético donde permanecen disponibles ideas de que el progreso no sólo puede medirse, traducido vagamente por mí, en términos de crecimiento económico (“aumento de la producción”), sino que significa realmente emancipación. Por lo tanto, las

posiciones idealistas tendrían que incluirse en un análisis de la cultura/el arte, porque insisten en que los artefactos estéticos representan un correctivo a lo existente y, por lo tanto, hacen consciente lo dado como “lo no verdadero” (porque está deformado por la dominación). Lo falso impide que las relaciones sociales dignas del ser humano y caracterizadas por la cordialidad (en el sentido brechtiano; para más detalles véase Cremer-Schäfer, 2019) sean posibles/probables – las obras de arte logradas preservan tales ideas. Esto no pueden ser ideas positivas de una forma mejor de sociedad, puesto que dichas ideas albergan ciertamente un problema constitutivo. El principio adorniano es el de la negación. Las utopías formuladas positivamente contienen aspectos inmanentemente necesarios de dominación: ¿quién puede saber qué es “justo”? Y si alguien lo “sabe”, es a costa de modelos de pensamiento moldeados por la dominación. Las realizaciones históricas concretas de las utopías (en Adorno, la experiencia del socialismo real/estalinismo) exigen lealtad y, por tanto, sumisión. La idea de Adorno para la liberación es, y aquí recorro a Marx, una “revolución social”: la lenta realización colectiva de una sociedad libre de/con mínima dominación.

En resumen, lo verdadero en el concepto idealista del arte consiste en criticar el horror imperante a través de obras estéticas comprometidas con algo mejor. Es verdad que esto se hace a costa de distraer del horror, pero aporta ideas que no miden el progreso sólo o principalmente en términos de criterios económicos. Esto no significa pintar el paraíso o componer una realidad idílica. Más bien, significa captar en las obras de arte aquello que impide que pueda ser posible lo que se considera imposible. ¿Cómo se puede imaginar esto? Perturbando lo supuestamente evidente (“lo que ha sido dejado de lado, descuidado, derrotado”),³ recordando las normas (estéticas) y al mismo tiempo socavándolas (las reflexiones sobre el “estilo” en el capítulo de la industria cultural lo atestiguan), ridiculizando lo que se respeta (ciertamente no es la actitud preferida de Adorno), escenificando artísticamente el sinsentido del modo de vida forzado por el capitalismo (Beckett sería probablemente el ejemplo de Adorno en este sentido), etc. Pero esto ocurre en el modo de lo “bello, bueno, verdadero” y, por tanto, en contraste con lo “feo, malo, falso” que caracteriza la vida cotidiana. Para una teoría crítica dialéctica, según Adorno, es necesario incluir este aspecto idealista en una teoría estética.

³ Así lo describe Adorno en su ensayo “Sobre la tradición” (1966: 317). Se interesa por lo obsoleto porque, en condiciones históricas diferentes, lo que está pendiente podría llegar a ser reconocible para una mirada que no esté bloqueada por las evidencias en su época.

Para que esto se pueda realizar, se necesita otro tipo de crítica: La crítica inmanente. Esencialmente, la crítica inmanente difiere de la crítica cultural en que no se limita a aceptar la cultura como un todo, sino que intenta ayudar a los artefactos individuales a “adquirir aquel lenguaje que, de lo contrario, la lengua imperante les amputa” (24). La tarea de la crítica inmanente consiste, pues, en averiguar qué es lo artístico (en el sentido de potencial emancipador; Adorno lo llamaría lo “no idéntico”) de las obras individuales en primer lugar. En el modo de crítica “inmanente”, la cultura ya no supone despacharla como “buena” o “mala”. Sin embargo, esto también implica riesgos, pues esta postura presupone la afirmación de una lógica independiente de la cultura, y eso significa precisamente contribuir a la escisión de la cultura que era característica del idealismo (23). La crítica inmanente debe asumir de forma contrafáctica que la cultura, en virtud de su propia lógica, se esfuerza por resolver los problemas estéticos que surgen de la tradición de la producción artística. La idea de progreso estético sería así puramente inmanente, independiente de la evolución social: La cultura (sigue) desarrollándose. Si esto es realmente así, debe mostrarse –crítica inmanente– en artefactos concretos. Pero lo que no se tiene en cuenta aquí es que la producción cultural está mediada socialmente: los problemas estéticos son siempre también los que surgen en razón de la forma concreta de socialización. Pero entonces se trata de mostrar si una “obra”, un “artefacto” contiene huellas de contradicciones sociales y/o utopías de una sociedad libre de dominación. Esto no puede hacerse de forma puramente inmanente. Más bien, requiere ideas sobre cómo la cultura y la sociedad están conectadas, cómo se refieren la una a la otra. Bajo esta premisa, se entiende la objeción de Adorno de que hipostasiar los patrones de la cultura, que es en lo que consiste el negocio de los críticos culturales, hace que la ideología sea la cosa misma. Si ya no se intenta examinar de forma inmanente mediante el análisis de la obra (y al mismo tiempo en el modo de crítica de la ideología) si un producto cultural ha encontrado formas estéticas progresistas, sino que sólo se juzga si algo está conseguido o no en base a los criterios tradicionales, entonces se renuncia a la cultura como institución que se relaciona (críticamente) con la situación social, y sólo se analiza como algo alejado de la realidad. Al hacerlo, se pasa por alto el carácter justificador de las relaciones de dominación existentes que asume la cultura cuando se la presupone como un ámbito autónomo frente a la vida cotidiana organizada instrumentalmente, y se pasa por alto la crítica ejercida de las relaciones de dominación existentes que puede manifestarse en los artefactos individuales. Adorno describe esta actitud como

“crítica trascendente”. Esta aceptaría de la sociedad la cultura en bloque. Él sitúa esta actitud en el ámbito soviético, donde, como escribe Adorno, esto “ya se da hoy” (cf. 26). Un poco más tarde, fue una izquierda de orientación comunista en Occidente la que expuso argumentos análogos.⁴

Adorno subraya que la crítica trascendente de la cultura adopta una “posición distante” desde la que se puede poner en movimiento la totalidad (cf. 26). A diferencia de las posiciones idealistas de la crítica cultural, no glorifica “el espíritu” per se (como lo otro que es mejor que las condiciones materiales); al contrario, de hecho utiliza la actitud antiintelectual propia de “mozalbetes espontáneos” y casi tira el bebé con el agua sucia del baño. Mientras que el modo de pensar idealista considera la cultura como una expresión elaborada de la conciencia, en la actitud trascendente la cultura se mira desde la posición de la “colina del general”: la cultura se convierte en un objeto. Es interesante en este punto que la posición de la “colina del general” se atribuya a los “mozalbetes espontáneos”: una alusión al Estado de obreros y campesinos y al escepticismo e incluso desprecio que lo acompaña hacia los intelectuales. Sin embargo, el hecho de que todo sea utilizado también para objetivos de dominación no significa, continúa Adorno, que la contradicción frente a las relaciones de dominación no pueda manifestarse asimismo en las “creaciones intelectuales”, algo que se pasa por alto en la crítica trascendente. Se puede establecer fácilmente una conexión con las perspectivas propias de la crítica de las ideologías, aunque en la postura de crítica de las ideologías se ponen en relación las condiciones materiales (base) y el conocimiento sobre ellas, que también incluye el arte (superestructura), mientras que la crítica trascendente asume la cosificación idealista “cultura”, pero declara obsoleta la glorificación asociada a ella. Adorno tiene en consideración el hecho de que esta forma de crítica “sólo” se apropia de las clasificaciones ya de por sí disponibles socialmente, es decir, no participa ella misma en las reificaciones y puede así, en el mejor de los casos, llamar la atención

⁴ Alrededor de una década después, esta actitud era dominante en el movimiento estudiantil. Que sea “crítica trascendente” o “crítica ideológica” me parece secundario. En ambos casos, el arte sería un fenómeno alejado de la vida cotidiana concreta: en un caso como idea de un mundo mejor, en otro como pegamento, una especie de opio para la gente culta. El arte se consideraba una ideología burguesa que nos ciega. A pesar de todas las objeciones a la teoría de la vanguardia de Peter Bürger (1974), hay que reconocerle el mérito de haber escrito en contra de esta posición de rechazo al arte. Para una reinterpretación detallada de la teoría de Bürger, véase Resch (1999: 63-93). Lo mismo puede decirse de Herbert Marcuse, que escribió en 1977 sobre “La permanencia del arte. Contra una determinada estética marxista”, mientras que, en 1937, es decir, en la época del fascismo y el nacional-socialismo, subrayó el “carácter afirmativo de la cultura”. Para un análisis más detallado de estos dos escritos, véase la contribución sobre “apropiación y resistencia” en Resch 2022: 21-48.

sobre estas reificaciones (“poner la totalidad en movimiento”). Al mismo tiempo, subraya que la crítica trascendente no se basa en ninguna experiencia con el objeto concreto, del que se habla “desde arriba”.

Argumenta a continuación que ya no es importante qué depende de qué (en la crítica clásica de la ideología, el ser determina la conciencia, es decir, la superestructura depende de la base), que ya no existen ideologías en sentido propio. Más bien, todo es mera publicidad para el mundo a través de su reduplicación (cf. 29). “Reduplicación” significa que somos permanentemente entrenados para adaptarnos a lo dado, para llegar a un acuerdo con lo dominante. Ya ni siquiera se nos exige que entendamos/interpretemos ciertos intereses particulares como si sirvieran al bien de todos, sino que tanto las experiencias cotidianas como los conocimientos sobre la sociedad que se nos ofrecen reproducen que apenas hay otra salida que “estar de acuerdo” con la totalidad, Adorno lo llama “prisión al aire libre”. Aunque no utiliza el término aquí, es una figura de pensamiento de su análisis de la industria cultural.

Sin embargo, Adorno ve una segunda opción. Definir la cultura –tal como hace el crítico cultural– como algo dado socava la posibilidad de poder distinguir entre su carácter ideológico y su contenido de verdad. Pide flexibilidad: estar en la cultura y al mismo tiempo no pertenecer a ella completamente. La crítica adecuada, se podría parafrasear, presupone hacer hablar a la cosa y, al mismo tiempo, analizar las condiciones sociales en las que se habla de esta manera. Esto indica que la crítica inmanente está en permanente tensión con la crítica de la ideología. Pero eso no es suficiente: ¿cuál es exactamente la forma de crítica de la ideología adecuada a la época actual?

Adorno define un concepto contemporáneo adecuado de crítica de la ideología sobre la base de la conciencia dominante. En contraste con la crítica convencional de la ideología, que se dirigía contra el idealismo en la filosofía, dice: “Hoy, sin embargo, la determinación de la conciencia por el ser se ha convertido en un medio para escamotear toda la conciencia que no esté de acuerdo con lo existente” (23). La crítica de Adorno al positivismo resuena en esta frase. A grandes rasgos, esto significa que la forma de pensar positivista está de acuerdo con las condiciones imperantes desde el punto de vista de la lógica subyacente de las premisas epistemológicas: Si sólo se trata de cartografiar el mundo observable empíricamente (en lugar de reflexionar sobre él de forma crítica y trabajando sobre los conceptos, que, como sabemos, no se pueden probar refiriéndose a objetos concretos y/o a conexio-

nes causales individuales), entonces la filosofía (al igual que la industria cultural) sólo reduplica lo que existe y se convierte así en una justificación de la dominación. Sus reflexiones se concentran entonces en la famosa afirmación: “Hoy, la ideología significa: la sociedad tal como aparece. Está mediada por la totalidad, detrás de la cual se encuentra el dominio de lo parcial, que sin embargo no se reduce sin más a un interés parcial, y por lo tanto hasta cierto punto está igualmente cercano al centro en todos sus elementos.” (25)⁵ No se trata de jugar con los términos que Adorno presenta aquí. Lo que expresa con esta formulación implica consecuencias de gran alcance: el interés parcial dominante ya no puede ser simplemente “desenmascarado”. Impregna la constitución de lo social en su conjunto, de modo que resulta prácticamente imposible explicar la intención que subyace a los modos de acción individuales y remontarlos a intereses y conflictos concretos que hay que ocultar. Más bien, la conciencia siempre expresa la totalidad, que repercute en cada situación individual. La “dominación de lo parcial” –el interés lucrativo, la forma mercancía, las relaciones instrumentales, los individuos sometidos al disciplinamiento– configura nuestras vidas; ya no se puede identificar un “interés parcial” (como podría ser el de la industria del gas, los bancos o quien sea) que se imponga, se convierta en hegemónico y se legitime como servicio al conjunto de la sociedad.

En estas consideraciones se hace evidente la pretensión de Adorno de aproximar los conceptos y los desarrollos sociales. Una observación relevante y fácilmente comprensible que incluye en su argumentación es que siempre y en todo momento se indica para quién es bueno algo.⁶ La tarea tradicional de la crítica de la ideología

⁵ Por su parte, Adorno define la ideología que prevalecía entonces, en la posguerra, como una actitud positivista –la conciencia que está de acuerdo con lo existente, no admite otra cosa y la reproduce y propaga en los artefactos culturales. Lo ideológico, continúa Adorno, tiene su origen en el principio del intercambio, en la falsa conciencia recíproca de las contrapartes. Este es el argumento de Adorno de que la distinción entre base y superestructura ya no es viable. El propio proceso de producción material se basa en una conciencia necesariamente falsa (cf. 25).

⁶ En el último medio siglo, es decir, después de la aparición del ensayo de Adorno, esta forma de interacción social con la ideología se ha ampliado aún más. Heinz Steinert y yo (2003b) hemos llamado a esto “reflexividad afirmativa” (en contraposición a la “reflexividad crítica”). En todos los sectores de la industria cultural –ya sea la política, la cultura o la ciencia– se nos dice permanentemente cuál es el supuesto interés que hay detrás de las actividades. La orientación hacia los resultados de las encuestas en la elección de los candidatos a presidente del gobierno, las interminables discusiones sobre lo que se puede presentar de forma plausible al “pueblo”; “The Making of ...” en la industria cinematográfica; las concepciones de las exposiciones de los museos para aumentar el “índice de audiencia”; la instrucción de quién tiene que publicar cuándo, dónde y en qué idioma para no poner en peligro su carrera académica, etc. etc. Todo esto ya no necesita ser analizado de forma ardua: se nos impone de manera agresiva por las correspondientes subdivisiones de las distin-

ha quedado así obsoleta. En este sentido, no queda nada por descubrir. Pero lo que todavía no se aclara con la atribución de que algo es ideológico, así como tampoco con la comunicación de qué intereses contiene algo relativos a una posición específica de alguien, es la dimensión estructural de la ideología. Esto es precisamente en lo que se centra Adorno:

“Por eso la crítica a menudo no tiene tanto que buscar las posiciones de interés particulares a las que se supone que se asignan los fenómenos culturales cuanto descifrar qué de la tendencia de la sociedad en su conjunto sale a la luz en ellos, tendencia a través de la cual se realizan los intereses más poderosos.” (25)

Repito: esto es precisamente lo que puede hacer una crítica dialéctica: entregarse a la cosa en cuestión, pero al mismo tiempo reflexionar sobre la relación que la cultura asume con algo que le es externo.

Si es cierto que todo es meramente una reduplicación del mundo, que ni el conocimiento ni la experiencia forman un “contrapunto” a la forma dominante de constitución de lo social, que nos “cosifica” y solo nos interpela en nuestra “función social”, entonces el arte también pierde su estatus particular, su propia lógica. La crítica inmanente “es arrastrada al abismo por su objeto” (29). “Hoy toda la cultura tradicional, en cuanto cultura neutralizada y maleada, queda anulada: [...]” (30). En vista del dominio de la industria cultural, Adorno consideraba probable el fin del arte. Así, el ensayo termina con la afirmación, a menudo mal entendida, de que

“[...] escribir un poema después de Auschwitz es un acto de barbarie, y esto también devora el conocimiento que expresa por qué se ha vuelto imposible escribir poesía hoy. Mientras el espíritu crítico permanezca encerrado en sí mismo en la contemplación autosuficiente, no será rival para la cosificación absoluta que presupone el progreso del espíritu como uno de sus elementos y que hoy se dispone a absorberlo por completo.” (30)⁷

tas secciones. Y así, de hecho, todo está igualmente cerca del centro, que puede denominarse (auto-)instrumentalización omnimoda. Si esto es cierto, sería precisamente esta actitud la que reproduce, desde las grandes decisiones hasta las trivialidades cotidianas, lo que se ha establecido como la forma neoliberal de constitución de lo social como una constitución sin alternativa. Vivimos en la(s) ideología(s).

⁷ Petra Kiedaisch (1995) tiene el mérito de haber recogido las reacciones a esta afirmación de Adorno. En el libro *Lyrrik nach Auschwitz? Adorno und die Dichter* [¿Poesía después de Auschwitz? Adorno y los poetas] reúne las tesis de Adorno, las reflexiones de teoría literaria y las reacciones literarias. Robert Gernhardt titula su poema “Pregunta”: “Después de dos guerras perdidas, / Después de sangrientas batallas, de terribles victorias, / Después de todos los asesinatos, de toda la destruc-

Al igual que la teoría de la industria cultural en su conjunto, este pasaje se ha leído a menudo como una estética de prohibición. Después de la barbarie, según una lectura común, no podría darse ningún conocimiento bajo el modo de la estetización. La posición de Adorno, sin embargo, es autorreflexiva: en consecuencia, incluye la filosofía que señala que el arte/la lírica es imposible, autorreflexivamente y como parte de la intelectualidad cooptada. También amenaza con convertirse en palabrería, se ve afectada por la cosificación. Sin embargo, no es un círculo hermético, se insinúa una salida: superar la contemplación autosuficiente. ¿Qué puede querer decir con esto? Dado que casi nadie se inclinará por acusar a Adorno de accionismo político como contrapartida a la contemplación autosuficiente, la respuesta debe estar en los conceptos de crítica. Por lo tanto, intentaré hacer un balance en este punto.

Sin anticipar todos los presupuestos filosóficos que Adorno incluye en este ensayo, es posible concluir que pretende incluir en una crítica dialéctica aquellas de las diferentes formas de crítica que contienen rastros de verdad. Entretanto, la “verdad” se ha convertido en un término más que controvertido. Adorno (todavía) sostiene que al menos debe ser posible acercarse a ella. ¿Pero en qué consiste? La política de la verdad de Adorno no puede entenderse sin tener en cuenta su pensamiento marcado por una teoría de la liberación: “Lo verdadero” es lo que nos permite vivir juntos libres de dominación (o al menos con menos dominación). Así, lo “verdadero” es sobre todo lo que nos permite pensar/expresar tales formas de convivencia al menos negativamente, si es que no se pueden realizar en la actualidad. En este ensayo, Adorno busca en el patrimonio cultural social las huellas de esa verdad. Esto incluye: el idealismo en el pensamiento de los críticos culturales en la medida en que entienden el arte como un proyecto contrario a la dominación existente; la exigencia, de acuerdo con la crítica immanente, de mostrar en los artefactos individuales hasta qué punto están comprometidos con dicha emancipación y logran ilustrar las contradicciones sociales con medios estéticos; la atención prestada a la glorificación irreflexiva del arte que la crítica trascendente pone en el punto de mira; un análisis de crítica de las ideologías adecuado a las respectivas circunstancias históricas. Para que siga siendo/sea posible el conocimiento, es necesaria la crítica dialéctica que, si lo reducimos a lo más importante, consiste en reflexionar permanentemente sobre las contradicciones entre la lógica propia (de la

ción, / ¿Se puede seguir escribiendo poesía después de estos tiempos? / La respuesta sólo puede ser ésta: ¡Tres veces NO!” (146).

ciencia, la filosofía y el arte) y la ideología (de la instrumentalización social de todo conocimiento) y conectarlas con las respectivas relaciones concretas de dominación. Se puede concluir de todo ello que Adorno considera la teoría estética (1970) como parte de la teoría social.

En las teorías estéticas, puede ser útil considerar a partir de qué sectores y géneros se desarrollan las generalizaciones. En el caso de Adorno, se trata sin duda de la música y la literatura, sin querer acusarle de no incluir otros ámbitos. El cine desempeña un papel en el capítulo sobre la industria cultural, hay reflexiones sobre la televisión, y en la *Teoría estética* también se ocupa de las artes plásticas. Pero en general, llama la atención que Adorno no refleje en “Crítica cultural y sociedad” qué tipos de obras culturales deben ser sometidas a una crítica dialéctica.

La estética de la interacción, que se discutirá en la siguiente sección en relación con los conceptos de crítica que se acaban de destilar, está mucho más fuertemente influenciada por las artes visuales y performativas que los análisis de Adorno. Nos interesaba especialmente la evolución de estas formas de arte en el siglo XX. Una estética centrada en la obra de arte con la que está comprometido el pensamiento de Adorno ya no nos parecía plausible: el arte de acción (en un sentido amplio de la denominación del género) se ha vuelto demasiado importante. El arte se ha convertido en un acontecimiento. Bajo esta impresión, desarrollamos una estética de la interacción que ya no parte de la obra, sino de la industria cultural. Para ello, nos esforzamos por hacer justicia a las distintas formas de crítica y así impulsar una interpretación global de los artefactos culturales. Si todo está igualmente cerca del centro, entonces todos los artefactos merecen la misma atención y se plantea la cuestión relativa a todos los artefactos de si recogen las contradicciones sociales y las ofrecen para la reflexión.

2 LAS ARTES EN LA CRÍTICA HECHA DESDE LA TEÓRICA SOCIAL

Con el proyecto de una estética de la interacción, Heinz Steinert y yo hemos intentado presentar una teoría estética de carácter sociológico. Fue un esfuerzo por dejar de entender el arte/los artefactos culturales exclusivamente como parte de la filosofía (y objeto de las ciencias de la cultura), pero al mismo tiempo nos distanciamos de las sociologías convencionales de la cultura. Éstas se centran en la identificación cuantitativa de las preferencias por sectores y en cómo se distribuyen desde el punto de vista de la estructura social (a veces con un cuño de crítica de la dominación

-Bourdieu, por ejemplo-, a menudo sólo con un cuño de constatación); o bien, sobre todo hasta los años setenta, en los análisis de los géneros de la cultura popular desde el punto de vista de la crítica de las ideologías; o bien en abogar por el nuevo mundo feliz de las mercancías y la diversidad que ofrece la cultura, sobre todo en los años noventa; toman las preferencias culturales como “motivo” para los estudios de la cultura juvenil, la cultura de las mujeres, etc.

Para nosotros, los puntos de referencia teóricos decisivos fueron otros, aunque siempre incluimos las sociologías de la cultura: La teoría de la industria cultural de Adorno y su análisis de las formas de crítica es, repito, lo primero y más importante. A esto se une una dedicación a los *estudios culturales*, que han investigado especialmente la recepción de la cultura popular. Finalmente, el compromiso con el interaccionismo funciona como un tercer eslabón, como una oferta teórica para identificar, a través de la interpretación precisa de situaciones concretas, las relaciones sociales que conforman nuestra vida cotidiana. Esto último implicaba de manera central la interpretación de las ofertas de interacción, que llamamos “alianzas operativas”⁸, que los artefactos sugieren a los y las receptoras, y la cuestión de bajo qué condiciones se realizan o, en su caso, qué actitudes e intereses de los receptores hacen probables lecturas imprevistas. Nuestra atención se centró, entre otras cosas, en los conocimientos previos que debemos aportar para comprender los artefactos. Al mismo tiempo, nos abstuvimos de señalar una lectura adecuada y más bien consideramos lo que hace plausibles las diferentes interpretaciones, es decir, lo que funciona como conocimiento contextual para las diferentes interpretaciones.

A partir de este breve resumen, queda rápidamente claro que, aunque citamos a Adorno como un importante garante de una estética de la interacción, al mismo tiempo formulamos una serie de ampliaciones a sus consideraciones. Además de la industria de la cultura, se trata de la recepción, que a Adorno no le interesaba espe-

⁸ “Alianza operativa” [*Arbeitsbündnis*] es un término que procede del psicoanálisis, donde describe el entorno terapéutico y los procesos de transferencia y contratransferencia. Sin embargo, la transferencia y la contratransferencia tienen lugar en todas las interacciones, incluso cuando se trata de artefactos y materiales de todo tipo, ya sea que provengan del arte o la cultura, la arquitectura o los medios de comunicación, los objetos cotidianos o se refieran a materiales científicos como las entrevistas. Se trata, pues, de un concepto metodológico que formula reglas de buen sentido para la comprensión. En la mayoría de los casos, no se tratará de lo inconsciente, como en el psicoanálisis, sino predominantemente de lo socialmente evidente, que debe ser explicitado.

cialmente debido a su focalización en la obra⁹. Una teoría estética de carácter sociológico se centra en el contexto general de los artefactos culturales: Producción, distribución, recepción. Así, proporciona la herramienta teórica y, con las “alianzas operativas”, también la metodológica para interpretar artefactos de todo tipo –ya sea música, arte visual, cine, televisión, cómics, ficción, videoclips, publicidad, etc.– con planteamientos e instrumentos comparables. De este modo, se puede evitar que la ciencia contribuya a la reproducción irreflexiva de las jerarquías socialmente construidas entre diferentes tipos de artefactos qua diferentes interpretaciones –hermenéuticas complicadas en el campo de la alta cultura, estudios de recepción en el campo de la cultura popular, sondeos estadísticos/cifras de audiencia en la industria del entretenimiento, análisis ideológico-críticos de la televisión basura, etcétera-¹⁰. Esto se corresponde con el hecho de que la norma actualmente dominante en la esfera cultural es la de las y los “omnívoros”¹¹ en lugar de la de demostrar la exclusividad a través de un gusto designado como “high-brow”: Incluso la clase culta es cuando menos tolerante frente a lo popular y hasta lo vulgar y/o se apropia del pop y de la basura.

Las normas culturales siguen siendo establecidas por la clase culta, pero han cambiado. Hay concesiones al gusto popular y especialmente a la cultura juvenil. Por el contrario, otros estratos/subculturas no pueden cumplir con las exigencias de estar

⁹ En el proyecto de investigación sobre radio (durante su emigración a Estados Unidos y en colaboración con Paul Lazarsfeld), se vio más bien obligado a realizar un análisis de la recepción en relación con el comportamiento de los oyentes a que esto respondiera a sus verdaderos intereses. En relación con los horóscopos –el pensamiento astrológico– se inclinó por un análisis de contenido, sin contrastarlo con las lecturas practicadas en la vida cotidiana. En el contexto de su interpretación (1969) de la retransmisión televisiva de la boda real de la princesa holandesa Beatriz, acuñó el término “conciencia desdoblada”: los y las espectadoras ven un acontecimiento único y elaboradamente escenificado en el aquí y ahora, pero saben que este acontecimiento no tiene ningún significado político. Lo valoran de forma realista como una forma de entretenimiento de la industria cultural.

¹⁰ Las grandes luchas en torno a este enfoque están históricamente resueltas. Ya casi nadie cree que la cultura popular sea fundamentalmente sospechosa de ideología (como lo fue hasta los años 60) y que la alta cultura sólo puede entenderse adecuadamente con una estética de la obra de arte. Los estudios culturales han contribuido considerablemente a tomar en serio la cultura popular y a percibirla en sus aspectos progresistas. Una vez más, tanto los estudios culturales como la estética de la recepción han desarrollado diferentes procedimientos para examinar las apropiaciones concretas de los artefactos o los y las destinatarias “implícitas” en los mismos. Wolfgang Kemp (2015), basándose en el desarrollo del arte desde los años 1960, habló posteriormente del “espectador explícito” al que se dirige directamente y debe participar activamente para que el arte se realice. Al igual que nosotros en la estética de la interacción, Kemp también se ocupa de las exposiciones y del “público de la exposición” que se produce en el proceso.

¹¹ El término se remonta a Peterson (1992), el concepto es controvertido, una parte importante de la discusión se puede leer en la revista *Poetics*.

al menos rudimentariamente familiarizados con todos los sectores y géneros.¹² Los “omnivoros” son actualmente lo que era la burguesía culta: los y las representantes de la hegemonía cultural.

Pero esto nos lleva de nuevo al ensayo de Adorno y a las atenciones que establece a la hora de interpretar. Se trata de incluir el mayor número posible de parámetros. Todavía existen críticos culturales que dan orientaciones “sobre el mercado de productos intelectuales” (como dice Adorno). Evalúan, clasifican, informan a los y las receptoras, anuncian artefactos, conocen el “espíritu de la época” y las extravagantes desviaciones del mismo con fines de marketing. Esto se sigue haciendo en la actitud del “coleccionista tasador” y al mismo tiempo, y quizás más importante en una industria cultural expandida, en la publicidad que regula el consumo cultural de la población. Las críticas culturales sugieren visiones del mundo: no en pequeña medida suelen ser historias de decadencia y escenarios hundimiento que pretenden inculcarnos una educación para el pesimismo en forma de espeluznante entretenimiento. Pero lo que me parece decisivo es que la crítica cultural jerarquiza finamente no sólo los artefactos sino también al público al que se dirige y reproduce las desigualdades sociales. Entretanto, esto se aplica a todos los géneros y ya no sólo a lo que todavía se llamaba alta cultura/arte en la época de Adorno. En la versión crítico-cultural de estas categorizaciones, la dimensión material queda al margen, como Adorno no se cansó de subrayar: Que la recepción adecuada de artefactos culturales complejos tiene requisitos previos (educativos) que no son accesibles para muchos debido a la división del trabajo imperante (y a diversas reformas educativas).¹³

¹² Mi esfuerzo por historizar las ideas de Bourdieu en este sentido (Resch 2012) se encontró con la acusación de ser “neoliberal” en una de las reseñas. Por eso no deja de ser una rareza que dentro de la izquierda académica se aferren a la singularidad de la alta cultura como componente importante de la reproducción de clase. Esto resulta acertado en la medida en que el proletariado, la clase baja o como quiera que se les llame, apenas recibe la alta cultura. En mi opinión, la ampliación del gusto cultural en las posiciones cultas es tan fácil porque la cultura no es central para la auto-representación de la clase culta y la reproducción de su posición de clase. La disposición de los recursos económicos y sociales (“relaciones instrumentales”) posee más importancia que los culturales. Las titulaciones en la educación formal institucionalizada se han vuelto más instrumentales que nunca y difícilmente pueden confundirse con la pretensión de una educación integral. Al mismo tiempo, tras la expansión educativa a partir de los años 70, estas apenas son suficientes para mantener el estatus de la generación anterior.

¹³ Lo que Adorno formuló en su “Teoría de la Pseudocultura” (1959) se ha agudizado considerablemente. Educación significa cada vez más “conocimiento instrumental”. La pseudocultura no es, por tanto, y así lo piensa ya Adorno, un problema de los no tan educados, sino exactamente lo contrario, el destino fatal de los altamente educados que utilizan sus competencias de forma conformista.

La gracia me parece que está en que las diferentes formas de crítica que nombra Adorno se ponen en juego en la estética interaccional. En primer lugar, es importante señalar que “crítica” en el pensamiento de Adorno equivale a un sinónimo de “análisis”. Se trata de comprender las condiciones de la posibilidad de un fenómeno. Esto significa necesariamente también preguntarse por la constitución de los fenómenos a través de la dominación. En este contexto, esto afecta a las condiciones sociales del arte y de las formas adecuadas de su interpretación definidas socialmente.

Cuando utiliza el ejemplo del crítico cultural para mostrar que se convierte en un asesor de inversiones y que, como tal, se compromete con el critiqueo y el mercado, este concepto popular de la crítica –como sabelotodo– es aludido y analizado al mismo tiempo. En sus reflexiones, sin embargo, Adorno también rescata una noción básica del crítico cultural: su idealismo, o más exactamente la idea de que el arte está escindido del proceso de producción material. Aunque no sea así, sigue siendo posible pensar el arte como algo no completamente cooptado¹⁴ y buscar las formas en las que las contradicciones imperantes son registradas y al mismo tiempo trascendidas. La relativa autonomía y libertad que se le concede socialmente al arte proporciona el marco para investigar hasta qué punto los y las artistas disponen también de recursos (económicos) para materializar esta pretensión en sus artefactos. En el proceso, suelen surgir interesantes formas híbridas: Las expectativas se cumplen y son saboteadas. Si quisiera ilustrar esto sin una interpretación concreta de un artefacto individual, entonces el respectivo estilo individual o, también dicho menos respetuosamente, “el truco” de los artistas es parte de las adaptaciones. Tras un rápido vistazo, lleva a los y las espectadoras adictas a identificar a las y los maestros y a mostrar sus propios conocimientos con fruición: “¡ajá! Baselitz”, “¡ajá! Banksy”, “¡ajá! Bourgeois”, etc. Todos los grandes artistas, por muy diverso que sea su repertorio, por muy innovadoras y perspicaces que sean sus innovaciones, han variado sus características comerciales y las han convertido en su marca. Si consiguen, y en qué medida, torpedear al mismo tiempo las nociones comunes, es algo que debe demostrarse entonces mediante la crítica inmanente de los artefactos individuales. Incluso un artista como Gustav Klimt, desacreditado como kitsch, con-

¹⁴ No se trata de un círculo hermético fatal, sino que Adorno busca siempre explicaciones de cómo es posible mantener presente lo otro a pesar de toda cooptación: como utopía negativa en el arte y la teoría; como obligación de señalar las contradicciones sociales; como individuo rebelde que sufre la cultura dominante, aunque lo que ofrece resistencia a menudo sólo aparezca en la manifestación del individuo infeliz o incluso enfermo.

tribuyó al desarrollo de la pintura abstracta con sus cuadros altamente remunerados y, en los cuadros, redujo a la clase alta para la que trabajaba a lo esencial: vestidos ostentosos y decorados interiores, y no enfatizó al individuo heroico como cabría esperar con esas obras de encargo.¹⁵

Con esto ya se ha mencionado que aquello que Adorno llama “crítica inmanente” sigue siendo el núcleo para las interpretaciones de la estética de la interacción. Incluso si Heinz Steinert y yo, en nuestro borrador de entonces, ya no damos por sentado el arte autónomo burgués, que representó un breve interludio histórico y que de hecho es impensable sin la industria cultural, aunque el término sólo se encontrara más tarde,¹⁶ sino que partimos de la industria cultural como uno, si no el elemento central determinante del arte, la cuestión sigue siendo relevante en cuanto a lo que se procesa y refleja en los artefactos más allá del objetivo de la comerciabilidad. Los y las artistas quieren ganarse la vida con su trabajo y, por ello, se ven remitidos al mercado tras la era del artista cortesano. Pero este mercado capitalista, llamado “industria cultural” para la producción intelectual, crea una interesante contradicción: la comerciabilidad lo es todo, el contenido se vuelve indiferente en la medida en que cumpla la premisa de “*it works*”. Esto, a su vez, hace posible que los productores culturales endosen al “mercado” lo crítico/inconformista aquí y allá. Sólo una interpretación precisa de los artefactos individuales puede mostrar cómo y si esto tiene éxito. Los intentos de ilustrarlo pueden encontrarse en la *Estética de la interacción*.¹⁷

La crítica inmanente, esta sería la tesis, no sólo se ha consolidado en términos disciplinares, sino que también se ha autonomizado. Forma parte de la actividad nuclear de las distintas disciplinas de las ciencias de la cultura. Con el “posmodernismo”, esto se ha convertido en una exigente preocupación: reconstruir todas las alusiones que los y las artistas hacen en complicadas citas a las respectivas tradiciones artísticas, cinematográficas y literarias requiere un enorme conocimiento. Al mismo tiempo, esto revela un peligro: la crítica inmanente se convierte en un juego inmanente. Las y los críticos están dentro de la cultura. La exigencia de Adorno,

¹⁵ Remito al ensayo sobre la obra de Klimt que aparece en Resch 2022: 49-80.

¹⁶ El propio Adorno data la industria cultural, si se quiere, más atrás. En el capítulo correspondiente de la *Dialéctica de la Ilustración*, artistas autónomos como Beethoven figuran entre sus ejemplos. También ellos, según la formulación, trabajaron por dinero, es cierto que, según la interpretación de Adorno, sin entregarse completamente a la supuesta demanda. He tratado de descubrir patrones de industria cultural en la pintura romántica. Véase Resch 2022: 123-144.

¹⁷ También lo demuestro con un análisis del western *Hasta que llegó su hora* (1968) en Resch, 2022: 104-122.

sin embargo, es mucho más amplia: estar en la cultura y al mismo tiempo no pertenecer a ella. En las interpretaciones de los análisis culturales, la dimensión de teoría social se pierde fácilmente. En esta actitud, es posible señalar logros estéticos, pero rara vez mostrar de forma suficientemente plausible si se manifiestan en ellos estrategias progresistas o represivas. Aunque a menudo se hace hincapié en el carácter político de las producciones culturales, esto suele referirse exclusivamente a las preocupaciones explícitas, y apenas a las experiencias que para los y las receptoras están relacionadas con ellas. El criterio de Adorno sobre la cuestión de si son manifestaciones de la industria cultural o son manifestaciones artísticas gira precisamente en torno a esto. La confrontación con los artefactos, ¿permite comprender las contradicciones de la sociedad contemporánea o no ofrece más que la eterna repetición de las experiencias cotidianas? En lo que se refiere a esto último, se trata de distracción (evasión de la realidad), también de arbitrariedad e intercambiabilidad, de diversiones más o menos extravagantes. Lo primero, en cambio, presupone el trabajo y piensa el arte como lugarteniente de posibles liberaciones, pero sobre todo como un ámbito que permite comprender las relaciones sociales.

Sin embargo, con la crítica inmanente no se puede comprender que la posibilidad del arte (y la posición del crítico cultural) tienen una condición previa: la separación radical del trabajo mental y corporal. Sólo por esta razón es posible que los críticos culturales lamenten el declive de la cultura como una “violación de la autonomía pura” (20). En el aterrizaje materialista de la crítica cultural, esto sólo puede recuperarse si se adopta una perspectiva de crítica de la ideología. La cultura no puede medirse exclusivamente por su propio ideal. También es “la personificación de la autoconciencia de una sociedad antagónica” (21). Entonces, ¿en qué consiste la autoconciencia de una sociedad antagónica? Por antagonismo entenderemos las relaciones de clase, por autoconciencia la hegemonía de la burguesía. Los que poseen los medios de producción y los que sólo poseen su fuerza de trabajo y deben venderla so pena de perecer tienen intereses diametralmente diferentes, independientemente de que sean conscientes de ello. Las relaciones de clase y la división social del trabajo están mediadas por un saber sobreentendido. Por medio de categorías como el rendimiento y las competencias consiguen legitimarlas y naturalizarlas. Desde una perspectiva crítica, esto supone al menos dos inversiones: por un lado, afecta al modo de vida de los trabajadores manuales, que se ven excluidos del arte por falta de recursos para formarse; por otro lado, el “mundo del arte” (a menudo) no hace de esta contradicción social su objeto. En lugar de ello, se convierte

en algo comercializable, lo que los críticos culturales incriminan al arte, según Adorno, como un prostituirse. Desde la perspectiva de Adorno, el problema es más bien que los “cultos” no utilizan su privilegio. No esclarecen, sino que se prostituyen y reproducen así las condiciones imperantes.

Pero volvamos a las formas de crítica y su conexión con un enfoque de estética interactiva. Adorno señala en relación con la crítica trascendente que ésta sólo cosifica en la medida en que las cosificaciones sociales se naturalizan. Hay que reconocer que esto supone un reto para la estética sociológica. Si se piensa de forma estrictamente sociológica, una definición de arte sólo puede consistir en lo que se define socialmente como arte. Por lo tanto, se acepta lo existente. Según la perspectiva sociológica, se plantea la cuestión de quién puede imponer su definición y cómo, es decir, la cuestión de las relaciones de poder y el significado de la cultura para la reproducción de la misma. La estética de Bourdieu sigue precisamente esta lógica. ¿Cómo puede uno sustraerse a esas definiciones y al mismo tiempo incluir en una estética las recepciones en diferentes posiciones sociales?

Si es comprensible el argumento anterior de que la reificación ya no se muestra de manera nuclear en las categorizaciones de alta cultura y todas las demás, entonces las interpretaciones consisten en entender las actitudes sugeridas por los artefactos: Qué conocimientos se presuponen para que un artefacto pueda ser percibido “adecuadamente”, qué sentimientos se generan y qué significan en relación con las condiciones imperantes, qué se evoca en términos de conocimiento y reflexividad que obliga a una reconsideración reflexiva de lo que se da por supuesto. En el plano teórico, esto alude a la cuestión de en qué posiciones sociales está presente este conocimiento y/o interés y qué significa esto para pensar la desigualdad social, que no es tangible primeramente en la esfera cultural, pero que sin embargo también en ella lo es.

Así que, en resumen, repitamos lo que ya se ha insinuado varias veces: Las diversas formas de crítica que Adorno analiza y relaciona entre sí en “Crítica cultural y sociedad” constituyen el programa filosófico de una estética sociológica de la interacción. Considerar todas estas formas de crítica como reglas de observación sugiere una interpretación en múltiples perspectivas de los artefactos culturales. Y aunque Adorno no nombre explícitamente en este ensayo las condiciones de producción, distribución y recepción de la industria cultural ni las convierta en el anclaje de sus consideraciones, aunque sí las tenga en cuenta implícitamente, resulta más que comprensible actualizar las actitudes de la crítica, que él mantiene analítica-

mente separadas, pero necesariamente interconectadas, bajo esta premisa. Más allá de Adorno e inspirado en los estudios culturales, un foco en la evaluación del significado social de los artefactos culturales se encuentra en el análisis de las recepciones concretas por parte de diferentes agrupaciones. Así, la estética de la interacción es un programa que parte de la industria cultural y, por tanto, de las condiciones económicas de producción del arte y la cultura, se fundamenta filosóficamente con “Crítica cultural y sociedad” y propone ideas para investigar empíricamente las recepciones con la inclusión de estudios sociológicos.¹⁸ Al tratarse de un programa ambicioso y, sobre todo, laborioso, ya se gana mucho examinando aspectos individuales, como la combinación de la crítica inmanente y la crítica de la ideológica; las apropiaciones concretas por parte de diversos grupos; las condiciones económicas de las producciones culturales y su crítica; las popularizaciones y las provocaciones que permiten sacar conclusiones sobre las normas. Si además es posible entonces agrupar estas ideas, ya nada impide una nueva versión de “Crítica cultural y sociedad”.

Traducción del alemán de José A. Zamora

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W. (1949/51): “Kulturkritik und Gesellschaft”, en *Gesammelte Schriften*, (Vol. 10). Rolf Tiedemann (ed.), Fráncfort: Suhrkamp, 11-30.
- ADORNO, Theodor W. (1959): “Theorie der Halbbildung”, en *Gesammelte Schriften*, (Vol. 8). Rolf Tiedemann (ed.), Fráncfort: Suhrkamp, 93-121.
- ADORNO, Theodor W. (1966): “Über Tradition”, en *Gesammelte Schriften*, (Vol. 10). Rolf Tiedemann (ed.), Fráncfort: Suhrkamp, 330-336.
- ADORNO, Theodor W. (1969): “Freizeit”, en *Gesammelte Schriften*, (Vol. 10). Rolf Tiedemann (ed.), Fráncfort: Suhrkamp, 645-655.
- ADORNO, Theodor W. (1970): *Ästhetische Theorie*, en *Gesammelte Schriften*, (Vol. 7). Rolf Tiedemann (ed.), Fráncfort: Suhrkamp.
- BOURDIEU, Pierre (1979/esp.: 1988): *La distinción*. Madrid: Taurus.
- BÜRGER, Peter (1974/esp. 1987): *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Edicions 62.
- CREMER-SCHÄFER, Helga (2019): “Kritik & Freundlichkeit”, *Widersprüche* 151, 39, März, 65-76.

¹⁸ Niederauer (2014) ha presentado una investigación de este tipo para el ámbito del jazz.

- HORKHEIMER, Max y Theodor W. ADORNO (1944/47) “Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente”, en: M. Horkheimer: *Gesammelte Schriften*, (Vol. 5). G. Schmid Noerr (ed.). Fráncfort: Fischer, 11-290
- KIEDAISCH, Petra (1995) (ed.): *Lyrik nach Auschwitz? Adorno und die Dichter*. Stuttgart: Reclam
- KEMP, Wolfgang (2015): *Der explizite Betrachter*. Konstanz: konstanz university press.
- MARCUSE, Herbert (1937): “Über den affirmativen Charakter der Kultur”, en Id.: *Kultur und Gesellschaft I*. Fráncfort: Suhrkamp, 56-101.
- MARCUSE, Herbert (1977): “Die Permanenz der Kunst. Wider eine bestimmte marxistische Ästhetik”, en *Schriften*, (Vol. 9), Sprinze: zu Klampen, 193-241.
- NIEDERAUER, Martin (2014): *Die Widerständigkeiten des Jazz. Sozialgeschichte und Improvisation unter den Imperativen der Kulturindustrie*. Fráncfort: Peter Lang.
- PETERSON, Richard A. (1992): “Understanding audience segmentation: from elite and mass to omnivore and univore”, *Poetics* 21(4), 243-258
- RESCH, Christine (1999): *Die Schönen Guten Waren. Die Kunstwelt und ihre Selbstdarsteller*. Münster: Westfälisches Dampfboot
- RESCH, Christine (2012): *Schöner Wohnen: Zur Kritik von Bourdieus “feinen Unterschieden”*. Münster: Westfälisches Dampfboot
- RESCH, Christine y Heinz STEINERT (2003): *Die Widerständigkeit der Kunst. Entwurf einer Interaktionsästhetik*. Münster: Westfälisches Dampfboot
- RESCH, Christine und Heinz Steinert (2016): “Industria Cultural: Conflictos en torno a los medios de producción de la clase culta”, *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, 3(3), 24-60.
- RESCH, Christine (2022): *Begriffs- und Wahrheitspolitiken Kritischer Theorie*. Münster: Westfälisches Dampfboot.

BETWEEN HOW THE WORLD IS AND HOW IT SHOULD BE: APHORISM, PARADOX, CRITIQUE AND PRACTICE IN THEODOR ADORNO'S MINIMA MORALIA

*Entre cómo el mundo es y cómo debería ser:
aforismo, paradoja, crítica y praxis en Minima Moralia de Theodor Adorno*

CAIO LEE *

caioarinlee@gmail.com

Fecha de recepción: 25 de marzo de 2022

Fecha de aceptación: 8 de junio de 2022

ABSTRACT

The reflections of the aphorisms of *Minima Moralia* may often seem opaque or obscure, appearing to take indirect routes in their investigations. The objective of this article is to outline an interpretation of this way of proceeding by highlighting how it is entangled with particular critical intentions. By means of an in-depth analysis of aphorism 110, "Constanze", we shall seek to indicate how it strives to explore particular textual elaborations and effects in order to constitute an immersive reading experience, which not only theoretically grasps, but also practically overcomes the prevailing badness of everyday life, constituting a praxis that the reader can incarnate through the reading itself. Such reading experience, we argue, relies on textual immersive effects to realize the critical potentiality of the paradox as a mediating force between how the world is and how it should be.

Key words: Theodor Adorno, *Minima Moralia*, aphorism, critique, praxis, paradox, fidelity, irrationalism.

RESUMEN

Las reflexiones de los aforismos de *Minima Moralia* a menudo pueden parecer opacos u oscuros, pareciendo tomar caminos indirectos en sus investigaciones. El objetivo de este artículo es esbozar una interpretación de este modo de proceder, destacando cómo este se enreda con intenciones críticas particu-

* Universitat de València.

lares. A través de un análisis en profundidad del aforismo 110, “Constanze”, buscaremos indicar cómo este busca explorar elaboraciones y efectos textuales particulares para constituir una experiencia de lectura inmersiva, que no solo represente teóricamente, sino también supere prácticamente la violencia imperante en la vida cotidiana, constituyendo una praxis que el lector puede encarnar a través de la lectura misma. Argumentamos que tal experiencia de lectura se basa en efectos inmersivos textuales para realizar la potencialidad crítica de la paradoja como una fuerza mediadora entre cómo el mundo es y cómo debería ser.

Palabras clave: Theodor Adorno, *Minima Moralia*, aforismo, crítica, praxis, paradoja, fidelidad, irracionalismo.

1 INTRODUCTION

The reading of Theodor Adorno’s *Minima Moralia* may be often dizzying. As Alexander García-Düttmann strives to indicate in his book *So ist es*, instead of being built through transparent linear argumentation, the book is rather structured through a certain opaque form of gesturing, of showing, of pointing. A gesture, to which, compared to the step-by-step progression of argumentation, one may well attribute a “supersonic speed”, with which the text “accelerates back and forward” and to which it owes its persuasion power¹.

Assuredly, if in contemporary society “our perspective of life has passed into an ideology which conceals the fact that there is life no longer”, as stated in the first paragraph of *Minima Moralia*’s Dedication to Max Horkheimer², then, such attention to textual elaboration is connected to the consciousness of the contemporary social world’s opaqueness and inaccessibility. In other words, it arises from the awareness that the immediately given forms of textual expression seem to be of no use to unveil the truth of the violent hidden powers ruling our lives. And yet, at

¹ Cfr. Düttmann (2004), p. 30.

² Translations of *Minima Moralia* in this article are based on Jephcott’s version of it from 2005. Alterations were made only when considered essential, having been indicated and briefly justified in footnotes. In texts such as *Minima Moralia*, which are built through constellations rather than progressive argumentation, even the smallest details are important to the whole, with the reverberation of meanings depending on the interplay between such particularities. Quite accordingly, to some degree, the variations suggested here assuredly arise from a different interpretation of the text, which shall be presented in the last section of this article. In this regard, for a very insightful discussion about the difficulties of translating *Minima Moralia*, cfr. Gabriel Cohn’s afterword of his translation into Brazilian Portuguese (2008).

the same time, of course, one could hardly say that finding a form of expression capable of doing so is an easy task: on the contrary, as we shall attempt to indicate in this article, this issue is at the very heart of the challenge of producing transformative social critique. And, therefore, neither could one say that the risks involved are low: in the reading dizziness that accompanies such textual experimentation, there is a fragile fine line separating critical revelation from opaqueness and confusion.

In this article, then, we shall examine this issue by focusing on what kind of reading experience arises from such textual composition, seeking to understand its underpinning critical motivations and also the conditions of its realization. We shall do so by producing an in-depth analysis of “Constanze”, aphorism 110 of *Minima Moralia*. In the following section, we shall begin with an elaborated introduction of the whole fragment; after that, we will present two different and concurring interpretations of it, indicating what we believe to be their merits and their limitations; finally, we shall propose a different interpretation inspired by the considerations made about the other two.

Our main goal shall be to provide both a new interpretation of “Constanze”, and, more generally, some insight into the role that paradoxes play in the composition of Adorno’s aphorisms – and, possibly, in the genre of the aphorism as a whole. We shall argue that the use of such figure of speech is driven both by its epistemological objectivity in the grasping of a relentlessly paradoxical world and also by its potential practical power of producing within the reading of the text an experience that is good for concretely overcoming the instrumental – repetitive, work-dictated, argumentative – structure of contemporary everyday life.

2 “CONSTANZE”

The first lines of aphorism 110, “Constanze”, are “Everywhere bourgeois society insists on the exertion of will; only love is supposed (soll) to be involuntary, pure immediacy of feeling. In its longing for this, which means a dispensation from work, the bourgeois idea of love transcends bourgeois society”³. At a first glance, we may say that the passage takes us to the generally widespread notion of the

³ To avoid repetitive referencing, we here indicate that aphorism 110 is located on pages 197 and 198 of the German version by Suhrkamp, 2012, and on page 172 of Jephcott’s translation from 2005.

opposition between, on the one side, voluntariness, mediation, effort, work, coldness and society, and, on the other, spontaneity, immediacy, rest, leisure, love and individuals in love. How could we escape the seemingly omnipresent and continual social demand of focus and diligence, which tolerates no mistakes? The answer: love, which, untouched and untainted by the badness of society, should serve as the fundament upon which we could withstand social pressure, through which we could “transcend”, break free from society, and thereby achieve relief and happiness.

It is crucial, then, that for this notion the opposition between love and society corresponds to an opposition between two allegedly fully independent realms. On the one hand, we have love as a fulfilling and accomplished affection, while, on the other, there is the frustrating social world that opposes such form of affection. The next lines of the aphorism, nevertheless, challenge this notion:

“But in erecting truth directly (“unvermittelt”) amid the general untruth, it perverts the former into the latter. It is not merely that pure feeling, so far as it is still possible within the economically determined system, becomes precisely thereby socially an alibi for the domination of interest and bears witness to a humanity that does not exist. The very involuntariness of love, even where it has not found itself a practical accommodation beforehand, contributes to the whole as soon as it is established as a principle.”⁴

In this regard, one could criticize, for instance, the tale of the loving couple that struggles against society accusing it of serving as a façade of magic and beauty, which deceives us from the truth of social exploitation and coldness that lies behind it. This would be a critique of how such tale commercially explores the alleged purity of love in order to stun people and to hide from them the real badness of the world, serving as an “alibi” for social badness under the motto “life, after all, is not so bad, since we still have love”.

The aphorism, nevertheless, tells us that this is not the main issue here, that it is not simply a matter of detecting and escaping direct and somewhat intentional manipulation, of unveiling the truth from behind the façade. The problem goes deeper, since it is not just the case that the goodness of love may be commercially used as a means of deception. The issue is rather that, apart from its economical

⁴ “Within the economically determined system” here translates “im ökonomisch determinierten System” instead of “within the determined system of economy”, and “becomes precisely thereby socially an alibi” here translates “eben damit gesellschaftlich zum Alibi” instead of “precisely thereby society’s alibi”, since, in the passage, “ökonomisch” and “gesellschaftlich” are adverbs, not nouns.

manipulation, the purported involuntariness of love itself is questioned, which seems to undergo some sort of transformation into a “principle”, and that this contributes to society rather than opposes it.

The text, then, proceeds to better unfold the reasons for this:

“If love in society is to represent a better one, it cannot do so as a peaceful enclave, but only by conscious opposition. This, however, demands precisely the element of voluntariness that the bourgeois, for whom love can never be natural enough, forbid it. Loving means not letting immediacy be withered by the omnipresent pressure of mediation, by economy, and in such fidelity it becomes mediated in itself, as a stubborn counter-pressure. He alone loves who has the strength to hold fast to love.”⁵

While peace was not an option from the very start, since the issue was that love should defeat or at least resist society, we now know that love cannot do that carelessly and immediately, as if its presumed inherent magic would necessarily and effortlessly withstand society. On the contrary, it may somewhat actually turn from truth into untruth if it is not careful. In other words, love cannot be a “peaceful enclave”, but rather a place for “conscious resistance”.

In a peaceful enclave, love would be safe, stable, relentless; even though threatened by something coming from outside, its internal logic would remain intact. Nevertheless, the main threat here is not a manipulative evil from the outside, but rather the very instability of love itself. Love does not flow naturally and unopposed; it rather comes and goes and leaves us asking where it went and how could we bring it back. We fear, however, that if we have to look for it, then, it is no longer love, since it was because of its involuntariness, of the spontaneity of the feeling of falling in love, that we enjoyed it in the first place.

Here, of course, we, as readers, may be led to evoke the everyday experience of love, in which lovers are accustomed to having to fight against apparently all odds to keep their affection alive. Love is not there all the time in a loving relationship: more or less often, it seems to withdraw, then reappear, only to disappear again, leaving the individuals with the struggle to get it back, to search for it, longing for something lost. We are faced with a paradoxical conundrum: love cannot and does

⁵ Here “pressure” is used instead of “weight” for “Druck” to maintain the parallelism with “counter-pressure”, “Gegendruck”. Also, we opted for “it becomes mediated in itself” instead of “becomes itself mediated” to maintain the subtle, but crucial difference in meaning that the concept of love is torn within itself between mediation and immediacy, that it is mediated *in* itself (“wird sie vermittelt in sich selber”).

not sustain itself alone, always risking to wither and disappear, so it needs conscious help to be kept alive; nevertheless, if it is only good for not being conscious work, for being “natural”, how could conscious work save it in the first place?

The aphorism helps us, then, with more details of the struggle at hand:

“If social advantage, sublimated, pre-forms even the sexual impulse, using a thousand nuances sanctioned by the order makes now this, now that person seem spontaneously attractive, then, an affection once formed opposes this by persisting where the gravitational force of society does not want it, in advance of all the intrigues that the latter then invariably takes into its service. It is the test of feeling whether it goes beyond feeling through duration, even if as obsession.”⁶

“Economy” presses love, of course, by forcing the loving ones to go through a daily life of apathy, through the fear of unemployment, through the carrying out of repetitive and boring tasks at work, through the coldness that one needs to compete against others in the job market – and it is by no means an easy task to switch on and off such frigid mode of being as we leave for work and come back home afterwards to our beloved ones.

Nevertheless, such pressure into coldness goes well beyond the universe of work into the very way our consciousness is formed. The logic of compulsive consumption, with the continual change of objects of desire in the marketplace, appears here as applicable to people as well, turned into goods to be assessed in terms of how much they value regarding their sexual attractiveness through pre-given standards that the consumer must use to evaluate them – a process that social media, decades after the publication of the book in 1951, have assuredly intensified. Here, the continual change of objects of sexual desire constitutes the very form of desiring itself, with such fragmentary continual change of objects of attention constituting the very form of consciousness itself.

We can now see how internal to the realm of love itself the problem is: it seems to be socially programmed to fade away, so that one cannot count on its “naturalness”. Therefore, because the repetitive dynamic of applying criteria of attractiveness to evaluate the presented objects is nothing more than work, one might hope

⁶ “Gravitational force” translates here “Schwerkraft” and “duration”, “Dauer”, instead of “force of social pressure” and “permanence”. Not only are the terms more accurate, but also they contribute to the meaning reverberations of the text, as shall be shown further down. We also opted, in the first sentence, for the structure “If..., then...” for translating “Wenn..., dann...” instead of “Even though...,...” not only because it is more accurate, but also because it mirrors the logical, and, therewith, not “natural”, construction of fidelity.

that by insisting on one person as *the* loved one, it would be possible to actually stop the assembly line and achieve “dispensation from work”. Once more, as readers, we may be led to evoke the very widespread narrative of finding someone special to love amid the grey and undifferentiated crowd, the one person that stands out of the infinity of people that cross our way every day. In this regard, such a tale appears to derive its appeal from the unfulfilling character of the relentless flux of objects of consumption to which we are accustomed in daily life, from the wish to cease such flow of objects of attention that we must continually process also in the sphere of private affections.

To break away from such flow, nevertheless, of course, is very hard. So hard, that the aphorism puts the formation of our desire in parallel with an inescapable force, namely, the “gravitational force”, one that accompanies us even before we are born, permeating the discovery of our bodies and of the world through our bodies. In this regard, through this parallel with such natural force, the societal force is connected to the bodily discipline, which takes place in our taming of our senses for the adequate and most efficient processing of the various objects of desire that we are relentlessly offered. Furthermore, such analogy also hints on how natural such coercion may appear to us now, almost as the physical force pulling us down to Earth’s gravitational centre. In this sense, the “intrigues” that society “takes into its service” are not simply external obstacles, which the loving individuals must overcome in order to stay together for a true happy ending. They are rather internal to the relation itself, since desire itself pushes the lovers away from each other into seeking new objects of desire.

In this regard, the effort of keeping love alive as an effortless feeling gives birth to the daily testing of each relationship through the criteria of how long it can last. The persistence upon a same object of attention, then, strives to oppose the experience of fragmentary time arising from the continual change of objects of attention through a notion of continuation, of seamless time, under the motto that “love transcends time”.

Nevertheless, the same paradoxical conundrum we had before persists here: one remains continually attentive to time, in an effort of endurance, hoping to keep safe a feeling that is expected to actually suspend such effort of endurance. In this scenario, obsessive behaviour, the radically stubborn persistence on one object of desire, can be seen as the desperate expression of the attempt to realize love’s dreams of dispensation from work. Its exaggerated character, in which love as

obsessive devotion reveals its violent face, is only therewith the expression of the gigantic effort one must make to sustain the inner contradiction of persisting where one hopes to be free from having to persist.

Indeed, from such inner instability arises, then, a possible alternative:

“The affection, however, which in the guise of unreflecting spontaneity and proud of its alleged integrity, relies exclusively on what it takes to be the voice of the heart, and runs away as soon as it no longer thinks it can hear that voice, is in this sovereign independence precisely the tool of society. Passive without knowing it, it registers whatever numbers come out in the roulette of interests. In betraying the loved one, it betrays itself.”

The imagery evoked here through terms such as “proud”, “voice of the heart”, “roulette of interests” is very suggestive, resonating, for instance, the mythology of the freedom of the senses in parties as well as of the independence and power of the seducing bachelors and passionate, but non-attached lovers. And yet, once more, the paradox resists: by giving oneself to the variation of feelings, one is “proud” for being “spontaneous”, that is, one reaffirms oneself for something that denies one’s individual conscious effort; one seeks to dissolve its oneness by giving oneself “thoroughly” to the affections, and yet, one must keep alert to the possibility that such spontaneity of affection ends, that one may start lingering somewhere for sheer routine.

In this sense, by giving oneself to the constantly changing desires, one seems to seek to achieve a form of active individuality by denying the passive repetition of everyday life, perceived too in loving fidelity. Instead of repetition and duration, one seeks change, transformation, and variation. Nevertheless, as principled behaviour, such continual change, as indicated above, is already part of the daily routine as well, and the only activity possible therein is the passivity of registering and processing the data – the objects of desire – to which we are presented.

Because of this paradox, also the one who gives oneself to the constant change of objects of desire is continually latently hoping that an affection may arise that shall end the continual change of objects of interest. This dynamics echoes, for instance, the very widespread story of the implacable seducer, who eventually realizes to be actually afraid to love and, then, finds the opportunity of redemption within a loving relationship that must establish itself by fighting all the “intrigues” of society, that’s to say, the seducer’s compulsive tendency to run away from relationships. Crucially, it is part of this story of redemption that one realizes that by

running away from love one was actually running away from something one secretly desires, namely, “dispensation from work”, and therefore that one also realizes that “in betraying the beloved one” one “betrays” oneself.

At the beginning of the aphorism, we were faced with the problem of the opposition between love and society, reaching a conundrum about how to keep love and its critical power alive against the social pressures of everyday life. After two alternative failed attempts, through love fidelity and through, say, non-attachment, we arrive now at the conclusion of the text still hoping to find a way out. Despite the surface differences between the options given, established through criteria such as repetition and change, continuity and fragmentation etc, both options appear to be entangled in the same paradox of attempting to overcome work, but nevertheless also being forms of work, of effort, repetitive execution of principled behaviour. Our conundrum starts to take the form of a maze, from which we may not escape, with all hopes of salvation nearly lost. We reach, then, for the last sentence of the aphorism: “The command to fidelity issued by society is a means to unfreedom (Unfreiheit), but only through fidelity does freedom realize insubordination against society's command”⁷.

The opposition of love and society that places love as a realm outside the social world, say, as a “natural” and “involuntary” phenomenon, hides from itself how the social logic of work pervades already all realms of life, there being no safe haven that may serve as a stable basis for the resistance against it. So, despite the passage at the beginning of the aphorism that says that the bourgeois notion of love for a moment somewhat “transcends the bourgeois society”, at a first look, overall, what we appear to have in “Constanze” is a straightforward critique of that notion. Indeed, the critical aspirations of such notion are indicated to rely upon the idea of an absolute opposition between individual feeling and social logic, which the text proceeds to dismantle by indicating how the former actually turns into the latter “as soon as it is established as a principle”, which appears to be an inevitable part of the process which is also shown to shape our very desiring. Hence, the conclusion we are led to expect would be the discarding of fidelity as fruitful for social criticism. Until the last minute, accordingly, this seems to be the

⁷ We opted here for “The command to fidelity issued by society” to translate “Der Befehl zur Treue, den die Gesellschaft erteilt” instead of “The fidelity exacted by society”. Not only is it more accurate for keeping the moral and political resonances of the word “Befehl” (order, command), which is exacted upon the individuals, but it also maintains the parallelism of the passage, since “Befehl” is repeated on the second half of it.

conclusion of the aphorism: “The command to fidelity issued by society is a means to unfreedom”.

Nevertheless, we are then surprised by the affirmation that “only through fidelity” one can be free and, therewith, resist society’s rule. The element of surprise here arises from the fact that, on the one hand, the last sentence of the aphorism is built through a mirroring effect, being split into two halves that resemble each other and, yet, at the same time, make contrary statements, but, on the other, such dynamic of resemblance and difference has no clear and direct correspondence with what came before in the text. In other words, there isn’t, for instance, any explicit previous comparison between two concurring, similar and, yet, different forms of fidelity, to which this mirroring effect of the last sentence could refer. Therefore, this last part seems random, lacking any concrete support from the rest of the text, of which it is supposed to be a conclusion. We seem to face a paradox, in which fidelity is both a means to our domination, a command from society, and also a form of liberation, of rebellion against society. How could that be?

3 THE IMMERSIVE APHORISM

It feels as though the aphorism somehow tricked us, pulling the rug from under our feet. At first, we are somewhat led to believe that we will be dealing with a straightforward analysis of the critical potential of love. Therefore, we seek to attentively follow the sequence of sentences in order to understand a line of reasoning and argumentation in that sense. We adhere to the text believing it to be a step-by-step construct and expecting a conclusion in accordance with the steps taken, and “the command to fidelity issued by society is a means to unfreedom” would be a suitable one: love fidelity is nothing more than a social product, a numbing illusion that could never serve as basis for social critique.

Therefore, by introducing a paradox at the very last half of the last sentence, the aphorism seems to be attempting to make us change our way of approaching it. It seems to be indicating that we cannot simply rely upon the comprehension of a step-by-step concatenation of linear thoughts in order to decipher its meaning. Our attention is dislocated from the internal concatenation of contents to the form through which they are presented exactly because such internal concatenation of arguments unexpectedly fails, not due to internal incoherence, which we could attribute to bad argumentation, but rather due to a textual effect, which points to

something extra after the argumentation itself was successfully closed. That's to say, because of this last-minute inversion, approaching the text by engaging with it argumentatively, expecting transparent definitions, premises and conclusion, seems inappropriate as a mode of reading engagement, and, because of this, we first perceive it as a mode of engagement instead of simply automatically doing it.

It is as if the mirroring effect of the last sentence produced also a mirroring effect upon the aphorism as a whole, with “the command to fidelity issued by society is a means to unfreedom” compressing all the argumentation that came before, referencing denotative analysis, while “but only through fidelity does freedom realize insubordination against society's command” seeming, as an excess, to point somewhere else other than that. We are then therewith impelled to attempt to understand the sense of this last textual effect. And quite differently from abstract arguments, which allegedly rely on transparent networks of concepts and which therefore are purportedly reproducible disregarding the particular composition of its conveying text as long as the same structure of such networks is respected, the textual effect that we are considering here solely occurs in the particular composition of *this* text, demanding a certain form of immersion into its individual particularities.

Assuredly, this feature is not exclusive to Adorno's elaboration of the aphorism here, but rather a quality one might attribute to the genre in general. In his article “Note sull'aforisma. Statuto aletico e poetico del detto breve” (“Notes on the aphorism. Alethic and poetic status of the short saying”), Umberto Eco argues that a distinctive feature of the aphorism is that it makes use of astutely built expression to lead the reader away from the more immediate question of whether a content is true or false into the reflection about its conditions of truth or plausibility, of veridiction, drawing a parallel with poetry:

“Facing these poetic statements, we never ask whether they are true, or entirely acceptable, and we may be dazzled by a revelation and its contrary. We see them rising in their context, lashing us with their truth, which remains so even if we do not share the ethics or the politics of the poet, and in certain moments we ask them who we are and what we want, and in others we do not know what message they are conveying us, but we remain subjugated by their strength or their grace, as what happens with the epiphany. (...) And with this, another way of looking at the aphorism opens, not as a vehicle of wisdom, but as a poetic genre. And then we are able to accept also its bewildered improbability, the

sparkle of an intuition that goes beyond the paradox itself and pushes us into a continual hermeneutics.” (2004:165)

Textual effects, much as indicated above in the case of “Constanze”, drive us away from the more immediate reflection about whether something is argumentatively right or wrong, sufficient or insufficient, adequate or inadequate into an interpretative impulse, which leads to the examination of our very ways of judging and issuing judgements. The parallel with poetry is insightful in the sense that it indicates how the questions of what is said and of whether it is true or false are dislocated into or at least complemented with the questions of *how* it is said and what effects or implications this form of saying has for our given ways of expressing ourselves.

Of course, as Eco himself reminds us, there are many cases, in which such textual expressiveness in the short forms is only a means to simply reaffirm common sense, with its stylistic elaboration actually hindering any expansion or transformation of our worldviews or of our “world-viewing”. The issue now, then, is to understand more specifically the connection between “Constanze”’s immersive expressiveness and the critique it seeks to produce of our given modes of expression and the social badness of contemporary capitalist society.

4 AN IRRATIONALIST CRITIQUE?

One possible way of interpreting the textual effect at hand – and the critical stance it strives to produce – is to think of it as a form of irrationalism. In order to better understand this issue, let’s turn once more to the aphorism. As indicated above, at a first sight, its central concern seems to be the suitability of the concepts of fidelity and nonattachment for the construction of social critique. In this regard, these seem to aspire to achieve such critical perspective by focusing on the feeling of immediacy of the experience of falling in love that is supposed to oppose the social rule of disciplined work, that is, mediated effort. Furthermore, they represent opposite conceptions of such immediacy, with fidelity conceiving it as a form of immersion in a single object, and nonattachment defending that it is a matter of innovation, renovation, non-repetition. Nevertheless, as principles that describe and dictate general guidelines of behaviour, both of them fall in overt contradiction with themselves, since they strive to achieve involuntariness through voluntary action, effortless through effort, immediacy through mediation.

An irrationalist “Constanze” would arise from the conclusion that the problem here is that no principled discourse and behaviour could ever do justice to the goodness felt in the experience of falling in love, since this experience is good exactly for being somewhat unprincipled. In a way, such a perspective would be based upon the widespread conception of love for which this feeling is good because it is irrational, opposing therewith the rationality of disciplined effort in a society founded primarily on work. Nevertheless, this form of irrationalism would differ from simply reproducing the cliché that love is irrational, since it appeals to textual effects seeking to reproduce within itself the same sense of awe and immersion that it attributes to the goodness of phenomena such as falling in love. Indeed, by relying upon a textual effect and by abstaining from any further textual justifications or explanations, it seems to relate reason to transparent discourse and to strive, therefore, to achieve something beyond denotative meaning. That is to say, it would seek to textually perform the searched feeling of immediacy instead of simply discursively referring to it.

In other words, if what makes fidelity and nonattachment fail in their attempts of retrieving the goodness of love is that they are principles, this means that this goodness is somewhat in contradiction with the repetitive character of step-by-step guidelines of behaviour, including argumentation. Therefore, the form of irrationalism at hand would jump to the conclusion that this goodness is rather radically immersive, and that it cannot be analyzed and cut down into essential general features, the labeling of which could allow its mechanical replication. By focusing on its practical realization rather than solely on its denotative contents, this form of irrationalism seeks to reproduce practically a feeling of astonishment it deems to be irreproducible theoretically.

Gary Saul Morson, in the article “The Aphorism: Fragments from the Breakdown of Reason”, argues that this could be considered a distinctive trait of the short saying – although he himself does not overtly define it as a form of irrationalism. He indicates that the aphorism brings not only our worldviews, but also our viewing itself, our reason and language as a whole, to their limits. By drawing a parallel with the prophecies of Tyresias from King Oedipus, and much close to Eco’s position, he affirms that “The aphorism, like the god’s sign, does not contain, but points beyond itself, step by potentially endless step. It is a mystery” and “For the aphorist, the world does not give itself away. Searching for wisdom is like consulting the oracle, and each mystery begets another” (2003:413).

Much in line with the opposition drawn above between theoretical analysis and practical realization, he argues that

“Each tool we use to explore also partly deforms. All tools are defective, though not useless, so we must try many and see what results. A sort of uncertainty principle reigns, in which the way of investigation introduces its own distortions. Language points beyond itself, but we are never quite free of its entanglements. The Way that can be spoken of is not the true Way. But we may learn something by speaking of it, as Lao Tzu does. (2003:421)

With this reference to Lao Tzu’s aphorism “the way that can be spoken of is not the true way”, he seeks to underline that something lies beyond the realm of language, and that the latter distorts with its own rigid structure something that is fluid: “our picturing mechanism cannot work in describing the most important things, which are pictureless, since they are what makes the picturable possible” (2003:425). Nevertheless, he argues that, by bringing language to its limits, the aphorism makes us go through momentary experiences of revelation of such “pictureless”, and, in a way, our perspective of the world therewith broadens and changes.

In this respect, this interpretation of the aphorism as a genre of discourse comes very much close to the interpretation that James Finlayson offers of Adorno’s writing style in regard to its critical objectives. In “Adorno On The Ethical and The Ineffable”, he argues that, for Adorno, “To think philosophically is to think in concepts. One cannot think the good by means of concepts without identifying it and thereby doing it an injustice” (2002:11). In other words, he claims that, for Adorno, conceptual thinking is identical to instrumental reasoning, which seeks to achieve goals through principled action and which, nevertheless, as “Constanze” indicates, as an omnipresent form of reason, hinders any form of spontaneous experience.

We can see a concrete example of this dynamic in our aphorism: when we are faced with the experience of falling in love, since it contradicts an overwhelmingly predominant tendency of social life of work and effort, such experience appears almost as something magical, of miraculous rarity. Felt as something good against the badness of daily life, it makes us desperate to guarantee it doesn’t fade away, since spontaneous feelings tend to die within a world of constant effort. Nevertheless, since “everywhere bourgeois society insists on the exertion of will”, this form of disciplined engagement with the world is the only one that we really know. So

we intuitively seek to take hold of love, so that it doesn't disappear, so that it can be repeated again and again and, therewith, lead to a "better" society, a better life. And thereby, tragically, the same movement that seeks to secure such feeling from fading away – for instance, through principles such fidelity – is exactly the one that guarantees that its tragic fate is realized by making it disappear, since the effort of producing a general concept of such experience is already contrary to it, which fades away by losing exactly what made it so special in the first place: being spontaneous, relaxed, devoid of effort.

In this regard, Finlayson argues that Adorno's writing style strives to convey a form of experience that arises from being brought to the consciousness of the limits of conceptual thought and of language itself, which he accordingly calls an "experience of the ineffable". And this experience, he argues, would be opposed to instrumental experience because it would constitute an end in itself: "an ineffable insight is good, but it is not a conception of something, therefore, it is not an instance of identity-thinking and not part of the context of universal fungibility Adorno is criticizing" (2002:17).

Finlayson's argument, then, articulates the notion of the aphorism bringing the reader to the limits of reason and language under the specific Adornian preoccupation with the problem of the possibility of a critique of the prevalence of instrumentality in the contemporary world. According to him, this sort of experience of the limits of language would be valuable in itself, contrary to instrumentality, in which each experience is done for the sake of accomplishing something else. In this regard, this form of bringing language to its limits could offer something valuable to push critique forward, a basis upon which resistance against the pressures of society could be built. If we were to apply this reading, then, to the second half of the last sentence of "Constanze", the latter wouldn't be pointing to any other form of fidelity or anywhere else: its content would allegedly lie entirely on the effect it produces of undermining argumentation and bringing language to its limits.

Nevertheless, and although Finlayson in his article was seeking to actually reject the accusation that Adorno's style tends to a form of mysticism and irrationalism, we believe that the interpretation he provides would nevertheless also constitute a form of irrationalism. This is the case because conceiving the type of experience that arises from textual effects such as the one from the ending of "Constanze" as

one of the “ineffable” leads to an undifferentiated engagement with the world that is supposed to be criticized.

This is so, because it doesn’t matter what the issue is about, love, friendship, family or work, or even the particular events within these areas, such as how to behave on a first date, how to talk to the partner about something unpleasant or how to show affection. In all these matters, all that an irrationalist of this sort can do is to lead us to the conclusion that there is no satisfactory option available through some sort of performative act. And even if it may succeed in filling us with surprise and awe for a moment, this effect does not provide concrete directions about how to deal with the problems at hand exactly because it is elaborated as to avoid any direction by bringing all available directions to their limits.

In other words, an experience of the ineffable in these terms divides the world all too strictly into what can be thought and said, and what cannot be thought and said, and therefore these two worlds couldn’t actually communicate with one another and one could not provide directions of how to transform the other, of how love could realize its aspiration of founding a better society. Focus on practical realization reminds us that goodness must be enacted to overcome instrumental reason, but this must be in a way to concretely produce action *in the world*. If it does not do so, it would inevitably become a form of blind and mechanical performance. In this regard, although this form of performative irrationalism strives to rescue the qualitative character of good experiences such as falling in love by focusing on their immersive character instead of reducing them to empirically determinable and reproducible patterns of behaviour, without a concrete engagement with the world it also becomes a blind procedure. Although Finlayson actually does argue that Adorno seeks to bridge such experience of the ineffable with the production of critical states of being, such as those of “Mündigkeit”, humility and love, it is hard to see how this would concretely work in actual everyday life circumstances, since these require specific action, elaboration and resolutions – and this specificity is dissolved under the generalizing gesture of pointing to the general insufficiency of language and reason.

Furthermore, how to differentiate such a gesture from, for instance, “obsession” – and, of course, therewith, possessive behaviour –, which follows almost quite logically from the notion of fidelity? After all, demonstrations of obsessive behaviour often justify their violent character as a good thing by implying that they actually echo the irrationality of love itself. From the impulsive gestures of love, going

through obsessive behaviour to outbursts of violence, all these are often seen and therewith even excused and tolerated as expressions of the limits of reason and language. In this regard, behaviours that would in other occasions be considered absurd or even offensive are often excused with the assumption that its performative absurdity is actually in accordance with the irrationality of love, as a sign of faithful devotion and of, therewith, being faithful to the irrational nature of love.

Now, this does not mean to argue against Morson that there aren't aphorisms that actually are composed in a way to incarnate this form of irrationalism; he himself offers a vast list of examples that are. Neither does it mean to argue against Finlayson that Adorno himself never makes use of this form of textual effects. It means, though, that, as critique, this critical stance is self-undermining. And we do believe that in "Constanze" and elsewhere in Adorno's work we may find an alternative to it.

5 THE "LESS WRONG" INTERPRETATION

It becomes clear that what underlies the irrationalist interpretation's impetus towards an allegedly "ineffable experience" is the feeling that everything within the realm of the effable, that is, everything within society is not only bad, but systematically and, therewith, equally bad. And this, as we indicated above, is problematic since it makes critical insight and practical realization, that is to say, praxis, impossible by dissolving the whole world into a grey undifferentiated continuum where the subject cannot practice judgement since, after all, it would all be taken beforehand as the same. In this regard, let's now take into consideration a concurring interpretation, which, instead of identifying a continuum of badness in the social world, believes to be possible to differentiate, within Adorno's perspective, the bad from the worse.

We believe Jay Bernstein's commentary of "Constanze" in his book *Adorno: Disenchantment and Ethics* to be an example of this approach. For him, the aphorism is rather an argument favouring fidelity as a less wrong option against the idea of giving oneself to the "voice of the heart". According to his interpretation, the centre of the problem lies in that "fidelity's willing explicitly contradicts the presumed good of love's involuntariness; but this good is betrayed even more by a lack of willing. If there is no fidelity to the good of love except through fidelity, then the good of love is sustained only by what explicitly opposes it" (2001:51). In

other words, for him, the aphorism is attempting to show how, in a world of socially produced hectic desire, giving oneself to it could not really produce any form of freedom, but rather solely randomness. So, although the voluntariness of fidelity as a principle contradicts the alleged involuntariness of the experience of falling in love, it would still be better than the concurring alternative since it at least would conserve the impulse of actively acting against the social tendencies to preserve such goodness of love rather than dissolving into sheer passive randomness.

As much as with the case of performative irrationalism, from which we praise the attention to practical realization against the impotence of sheer theoretical reference, but with which we do not share the idea of “ineffable experiences”, there are aspects of this interpretation that we find valuable while also disagreeing with its general conclusions. Let’s start with the disagreements.

Its main limitation, we believe, is that it relies on a rather non-dialectical construction of the notions of activity and passivity, which keeps them separate as static and pure oppositions. In other words, it seems to presuppose that there is such a thing as pure activity and pure passivity, whereas we believe that not only “Constanze”, but *Minima Moralia* as a whole, seek to dismantle such static constructions. As much as one can argue that fidelity, as a principle, commands and regulates some form of activity, one can say the same about a notion such as non-attachment, with its active effort of keeping affection away from routine and repetition.

In other words, while fidelity focuses on the particular immersion in one object that we sense in the experience of falling in love, non-attachment focuses on its innovating, non-repetitive character, the feeling of finding something new. That’s why, from the perspective of non-attachment, fidelity appears as the villain representing societal manipulation with its insistence on mechanical repetition, while conversely non-attachment appears as the villain from fidelity’s perspective for its insistence in relentless variation. Both believe to be actively resisting society by respectively opposing socially dictated repetition and variation. Nevertheless, as principles, they both fail themselves in achieving what they want: non-attachment, instead of novelty, is the sheer repetition of the socially produced dynamic of the continual change of objects of desire; fidelity, instead of immersion, deprives its object of any immersive particularity by turning it into the sheer object of mechanic concentration.

Indeed, aphorism 49, “Moral und Zeitordnung”, presents the reader with the inverse scenario, with fidelity as the persistence upon one and the same object of affection appearing as contrary to freedom, being put in parallel with economic possession. From the apparent warmth of fidelity’s demand of exclusiveness, says Adorno,

“(…) an irresistible path leads, by way of the little boy’s aversion for his younger brother and the fraternity-student’s contempt for his ‘fag’ to the immigration laws that exclude all non-Caucasians from Social-Democratic Australia, and right up to the fascist eradication of the racial minority, in which, indeed, all warmth and shelter explode into nothingness. (2005:79)

Hence, choosing fidelity over non-attachment would seem rather random and unjustifiable⁸.

Now, the merit of Bernstein’s interpretation lies, we believe, in its hinting at the latent and potential critical power of fidelity, and, therewith, at the notion that concepts and social practices are non-identical with themselves, that is to say, that they possess a moment of internal tension pointing beyond themselves. Indeed, Bernstein’s interpretation focuses on the second sentence of “Constanze”, on the idea that the “the bourgeois idea of love transcends bourgeois society”. That’s why, for him, in the last passage of the fragment, Adorno is insisting on fidelity against non-attachment: it might be socially practiced in a way that impedes freedom, but it also somewhat promises freedom.

The main difficulty here is understanding this “somewhat”, understanding how one thing can be non-identical with itself, specially because, as we indicated above, this feature is not exclusive to fidelity, being possible to attribute it to non-attachment as well. *Minima Moralia*, indeed, in a way, is basically constituted of reflections on how concepts and practices systematically internally fail into achieving what they aspire. The problem is, then, to understand how to unlock such critical potential, which presupposes also understanding why and how it is socially repressed.

⁸ Although we do not share his interpretation of “Constanze”, as a further indication of how random favoring fidelity seems, it is worthwhile considering Clemens Porschlegel’s brief commentary of the aphorism in *Minima Moralia: Neu gelesen*. He shares Bernstein’s impression that Adorno is favouring bourgeois fidelity against non-attachment, but this seems unjustifiable to him. Accordingly, the only explanation he finds is attributing Adorno a form of anachronistic romanticism, that’s to say, a random personal preference, which hinders actual social critique.

Crucially, this issue leads us to the central question of the meaning of Adorno's notion of "social totality". More precisely, of how systematic such totality really is. With the interpretation presented in this section – let's call it the "less wrong" interpretation – we can better understand the limits of the irrationalist interpretation indicated above: for the latter, the social totality is absolute in the sense that the whole world is dissolved into a continuum of undifferentiated badness and, therewith, no action is possible within such world, propelling the individual into seeking something allegedly outside it and, therewith, failing in acting *within* it. If a concept such as fidelity has an internal moment of non-identity, then, there is an internal way to criticize and act within society.

Conversely, the irrationalist interpretation also helps us to highlight the limits of the "less wrong" one. Its notion of a continuum of badness hints at how the contemporary world is structured in a way to systematically repress any form of spontaneity. Because of this, socially shared principles and patterns of behaviour all somewhat have, in a way or another, an impulse and an aspiration at freedom, at breaking free from such repression. Therefore, having or not having such aspiration, as much as being active or not, as indicated above, do not really function as guiding principles to evaluate concepts and practices within such bad totality.

The main issue is to understand how, beyond sheer abstract analysis, such potential can be practically realized within critique, that is, how it can become praxis beyond instrumental abstract reason. This does not mean to say that one cannot identify less wrong options within society here and now; on the contrary, such praxis should rather be able to provide a more concrete guidance for such evaluation, as we shall attempt to show in the following.

6 PARADOX AND CRITIQUE

In order to do so, we would like to focus on the figure of speech of the paradox, so often associated with the aphorism as a genre, and its relation to Adorno's critical aspirations. Firstly, we would argue that both the irrationalist approach and the "less wrong" one actually neutralize the paradoxical character of "Constanze" instead of unveiling and actualizing its critical potential. This is so because both

alternatives block the mediating character of the paradox between two worlds, its feature of producing a tension between how the world is and how it should be⁹.

In the irrationalist case, the paradox is dissolved into sheer performative negation of all that is, there being no concrete connection between the latter and what it should be. That's why we said that it provides no orientation of how to act within the world apart from the paralyzing and self-deluding stance of denying everything - self-deluding, because, of course, one is invariably always acting all the time. In Bernstein's interpretation, on the contrary, one could hardly say that we reach a paradox at all, but rather a dilemma, where one ends up opting, after some careful considerations, for the less wrong option. It rather therewith accepts how things are against what they should be by simply favouring fidelity over non-attachment as if its critical power were immediately available here and now, ignoring how in reality it is not easily accessible at all and therewith neglecting the difficult discussion of how to realize it.

In this regard, we believe that in the last passage of "Constanze", its paradoxical character is connected with the attempt to concretely produce such mediation between how the world is and how it should be, that is, between the way fidelity tends to be socially practiced and a possible other form of behaviour it potentially aims at producing. And such mediation is aware that such potential cannot be realized neither "outside" society through an irrationalist performance nor fully inside it through the balancing of pros and cons of immediately given options. It must consider and sustain, as mediation, the unbalance between the enormous systematicity of the badness of everyday life and the fragility of the goodness, which sometimes erupt within it and which concepts such fidelity attempt and fail to uphold.

To better understand this, let's first briefly review what we have this far. If the reader understands that fidelity as it is generally and prevalently socially practiced does not immediately offer a basis for concretely producing social deviation, and that it is not in any way better than non-attachment per se, then, the last part of the aphorism will strike as surprising and contradictory. This aims, we argued, at shifting the reader's attention from the sheer content of what is said to the problem of the meaning of how this is said, or, as Eco puts it, to the issue of the conditions of veridiction of what is said. That's what we have called the immersive

⁹ For this conception of the paradox as a mediating phenomenon as well as for its relation with the aphorism as a genre, it is also worthwhile consulting Eco's article "Note sull'aforisma".

character of the aphorism, since this dislocation absolutely depends on the flesh of the text, on the particular way it is composed, which demands the reader to read it *within* such particularities.

Furthermore, those conditions of veridiction, following Finlayson's interpretation of this feature within Adorno's work, are related specifically to the predominance within contemporary capitalist society of instrumental reasoning. In other words, in our society, when we seek to express ourselves and think in everyday life, we tend to do so instrumentally. Because of this, if this last textual effect were to produce a critical effect, it would need to convey a form of experience that is non-instrumental, the value of which can be appreciated for itself within the experience itself.

The only, but crucial step, then, which our interpretation does not share with the irrationalist reading presented above, is that this critical form of experience, at least in the case of "Constanze", would be an experience of the "ineffable". On the contrary, we believe it to be an experience of finally being able to say what one usually isn't able to due to the shifting in the form of saying, which here and now concretely overcomes the limitations of the one that we are used to, namely, the instrumental one.

In this regard, although we might read the aphorism as an argument for or against certain modes of behaviour, inviting us to consider the pros and cons of and choose between fidelity, nonattachment or even performative irrationalism, this would be a pale representation of it. If we pay close attention to the way the text is built, by no means it truly resembles an argument in the strict sense, with structured transparent definitions and step-by-step progression of the chain of thoughts from premises to conclusions. These are, of course, somewhat referred to; but before we are allowed to fully adjust to their logic and attempt to analyze them in detail, the aphorism rapidly moves forward as if no further argument were necessary. The arguments and therewith argumentation as a mode of engagement are hinted at, but not allowed to further develop.

As we recognize them, though, in order to understand the text, we must fill in all the gaps that the aphorism's speed leaves behind by simply moving forward. That's why, in the presentation above, we strived to suggest some of the narratives and tales connected to the concepts presented and their internal tensions, such as those of the loving couple against society or of the love that stands out of the grey mass of people. These are by no means exterior to the aphorism, but rather

necessary for us to understand what it is talking about, since it does not lay down transparent explanatory reasons for moving from one alternative to the other: it simply counts on our intuitive comprehension of the insufficiency of the options given.

We, the readers, have already been faced with them in real life, have already seen their dialectics, have already lived through them as we sought to act in accordance with them. Not only the options themselves, but also the very mode of attempting to find a solution for their insufficiency are things that we are very familiar with. When further motifs, inversions and contradictions are introduced in the text, the meaning of such connections depend on our intuitive understanding that love cannot be effortless, not due to an abstract analysis of its concept, but because we already sought to live and act as if it were effortless and no matter which type of contortions we made with concepts such as fidelity or nonattachment, the result remained the same: we were frustrated, and the suffering of our constraining into principled mechanic behaviour repeated itself.

Therefore, despite refusing fully entering an argumentative mode, the aphorism is by no means sheer chaos. It proceeds by introducing themes, setting up references and allusions, and therewith forming a constellation of images, and what articulates such images as we move through the constellation is our intuitive perception of the repetition of a same form of violence persisting throughout all the options given, that is to say, the perception of the predominance of instrumentality and of the way it hurts us.

In the mirroring effect of the last sentence, then, its second half is not pointing to somewhere outside the aphorism (and language and society), but rather to this constellatory way of proceeding itself, the one which constitutes itself in an opposition to argumentation and which we are invited to perceive through the last textual effect. It is as if the aphorism transformed itself by allowing its latent being to come forth and to take over the way it appears to the reader. It makes us realize it never was an argument to begin with; we were the ones that first attempted to read it as one because we are so accustomed to do it. It is *because* it fails as an argument through a last-minute contradiction that we recognize argumentation as *the* mode of engagement with the world that we prevalently tend to use. And, thereby, “Constanze” also allows the reader to be faithful to the feeling of suffering such prevalence produces in our daily lives exactly because, here and now, we break free

from it by being allowed to not enter argumentation and to remain faithful to the particularities of *this* aphorism that we are reading here and now.

The paradox in the last sentence, then, mediates between the way we first approach the aphorism, argumentatively, and a form of engagement with the text that concretely opposes argument seeking to overcome the violence that the latter produces by repressing subjective experience in favour of alleged objectivity. Such paradox marks the moment in which the aphorism refuses to be approached as an argument, in which it refuses to let go of its textual particularities in favour of general structures that allow fast and mechanic manipulation of concepts, and such refusal strives to reverberate the reader's latent impulse to go beyond argument and instrumentality as well.

Pivotaly, by conveying an immersive experience of attentiveness and carefulness to the text's particularities structured through a particular form of textual elaboration, the aphorism, then, also demystifies love. It helps us to see how the experience of falling in love is valued as good exactly for also having such mediating paradoxical character, with the disruption of the continuum of grey sameness of everyday life by the immersive perception of another person, which also changes the way we perceive ourselves and perception itself. By re-actualizing such mediating character here and now – and thereby realizing fidelity's aspirations of rescuing such goodness –, “Constanze” shows how love, in this regard, is not magical, or rather that its magic is not connected to any sort of irrationality, but arises under certain circumstances through a particular structure in a way that overcomes instrumentality into an immersive experience; that is, love is shown to be a mode of engagement.

By rescuing such critical power through a particular textual elaboration, “Constanze” succeeds where fidelity and non-attachment as principles fail: to go from spontaneous “pure feeling” to reflective resistance without dissolving into “stubborn counter-pressure”. It is not a matter of the ineffable, but rather of learning to express oneself in another way, which uses concepts “indirectly”, allowing allusion, connotation, intuition, suffering and pleasure to take part in thought. Instead of offering schematic and mechanic directions of behaviour, such as principles do, there is here a form, which realizes itself through personal experiences and through which personal experiences are allowed to be faithfully accessed and transformed, allowing one to concretely and individually judge on each occasion

what in a given concept and in a given practice is hurtful and what is potentially liberating, and also to attempt to realize on each occasion such potential¹⁰.

What we believe “Constanze” is striving to accomplish, then, is not simply to teach theoretically what fidelity is or isn’t, but rather, by leading the reader within the reading to practice fidelity to the aphorism’s particularities and to one’s own personal feelings, to convey a mode of critical engagement that may provide concrete guidance in everyday life. Such critical engagement, instead of theoretically balancing pros and cons of immediately given options, relies rather on the immersive felt-in-our-flesh evaluation of how much concepts and practices live up to their own aspirations of freedom and how much they rather internally resist such realization. In this regard, such engagement depends on our non-transparent intuition of both the identical and the non-identical moments of such concepts and practices, that’s to say, the non-argumentative intuitive perception of how and where they hurt and how and where they promise liberation. And in as far as such paradoxical mediation between how the world is and how it should be provides a good non-instrumental experience here and now, critique overcomes the separation between the theoretical analysis of what things are and the transformative practice into what they should be. Critique becomes a praxis that conveys goodness here and now so that the transformation of life into a better one may have a concrete path to follow¹¹.

REFERENCES

- ADORNO, Theodor (2012), *Minima Moralia*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
 ADORNO, Theodor (2005), *Minima Moralia*, trans. by E. F. N. Jephcott, New York, Verso.

¹⁰ This is, perhaps we should highlight, something that makes sense within the realm of the critique of culture, and not in all realms of thought and knowledge. Adorno’s view is not that conceptuality as instrumentality is bad per se, but rather that its predominance as the only form of thinking is bad. For both scientific thought and for the more “pragmatic” level of daily life it remains constitutive and crucial.

¹¹ And, in this regard, we believe to have indicated a way to solve a problem raised by Rahel Jaeggi concerning the use of contradiction and determinate negation for immanent critique: “It is a hard question, how the (logical) relation of contradiction is to be carried over to (practical) contradictions in social reality” (2005:137). In our interpretation, there is no gap between theoretical analysis and practical transformation, since they come together in a reading experience, which conveys both at once. The gap that does remain, however, of course, is that between this individual experience and instrumentally structured social life as a whole.

- ADORNO, Theodor (2008), *Minima Moralia*, trans. by Gabriel Cohn, Rio de Janeiro, Beco do Azougue.
- BERNARD, Andreas, e RAULFF, Ulrich (ed.) (2003), *Minima Moralia neu gelesen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag.
- BERNSTEIN, J. M. (2001), *Adorno – Disenchantment and Ethics*, New York, Cambridge University Press.
- ECO, Umberto (2004), “Note sull’ aforisma. Statuto aletico e poetico del detto breve” en *Teoria e storia dell’ aforisma* (Ed. Gino Ruozzi), p.152-166, Milano, Mondadori Editori.
- FINLAYSON, James Gordon (2002), “Adorno On The Ethical and The Ineffable” en: *European Journal of Philosophy*, v.10:1: 1-25, Hoboken, Wiley-Blackwell.
- JAEGGI, Rahel (2005), “‘Kein Einzelner vermag etwas dagegen’ – Adornos *Minima Moralia* als Kritik von Lebensformen” en *Dialektik der Freiheit* (ed. Axel Honneth), Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag.
- MORSON, Gary Saul (2003), “The Aphorism: Fragments from the Breakdown of Reason” en *New Literary History*, V. 34, n.3: 409-429, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- NORBERG, JAKOB (2011), “Adorno’s Advice: *Minima Moralia* and the Critique of Liberalism” en *PMLA*, v. 126, n. 2, New York, PMLA.

LA INDUSTRIA CULTURAL EN EL SIGLO XXI. SOBRE LA ACTUALIDAD DEL CONCEPTO DE ADORNO Y HORKHEIMER

*The Culture Industry in the 21st Century.
On the Actuality of Adorno's and Horkheimer's Concept*

ROBERT KURZ*

RESUMEN

Este texto aborda la cuestión de la actualidad de la crítica de la industria cultural de M. Horkheimer y Th. W. Adorno. Dicha actualidad se pone en evidencia mediante una doble estrategia: diferenciarla de la pseudocrítica elitista que parte de la alta cultura burguesa, por un lado, y del culto posmoderno de la superficialidad, por otro, presentadas como las dos caras de una misma moneda. En el centro de esta actualización se encuentra la forma mercancía, ignorada por esas dos pseudocríticas, pero que jugó un papel decisivo en la teoría crítica de la industria cultural y también hoy es la clave para el análisis de los cambios tecnológicos y culturales en la era de Internet. Desde dicha clave es posible llevar a cabo una crítica de esos cambios: desde el reduccionismo tecnológico a la vampirización y agotamiento de las reservas culturales, pasando por el papel de la publicidad, la virtualización del mundo de la vida, a la interactividad o la gratuidad de los productos.

Palabras clave: industria cultural, teoría crítica, cultura burguesa, posmodernismo, M. Horkheimer, Th. W. Adorno, Internet, publicidad, mundo virtual, contracultura.

ABSTRACT

This text addresses the topicality of M. Horkheimer's and Th. W. Adorno's critique of the culture industry. Its relevance is highlighted by means of a

* Filósofo, escritor y teórico social fallecido en julio de 2012. Ha sido uno de los principales impulsores de la Crítica del Valor. El artículo que reproducimos es una traducción del aparecido en *exit! Krise und Kritik der Warengesellschaft*, 9/2012: 59-100. Se trata de la versión escrita y ampliada de una ponencia realizada en el ciclo de conferencias "A Indústria Cultural No Século 21" en la "Alliance Française" (São Paulo) el 21 de noviembre de 2010. Con ello ofrecemos en lengua castellana un texto fundamental para la actualización del concepto Industria Cultural acuñado por Horkheimer y Adorno. El resumen y las palabras clave provienen de la redacción de Constelaciones.

twofold strategy: to differentiate it from the elitist pseudo-criticism based on bourgeois high culture, on the one hand, and from the postmodern cult of superficiality, on the other, for both are two sides of the same coin. The core of this update is the commodity form, ignored by these two pseudo-critiques, but which played a decisive role in the critical theory of the culture industry and is also key to the analysis of the technological and cultural changes in the Internet era. It is from this key that the essay carries out a critique of these recent changes: from technological reductionism to the vampirization and depletion of cultural reserves, including the role of publicity, the virtualization of the lifeworld, the interactivity or the false gratuity of products.

Keywords: culture industry, critical theory, bourgeois culture, postmodernism, M. Horkheimer, Th. W. Adorno, Internet, publicity, virtual world, counterculture.

Hay textos que ya están desfasados cuando se publican. Y hay textos que parecen frescos y palpitantes incluso a los cien años. El libro *Dialéctica de la Ilustración* de Adorno y Horkheimer, que contiene el famoso capítulo sobre la industria cultural, se publicó por primera vez en 1944. ¿Se puede seguir hablando de la actualidad de las ideas allí formuladas después de tanto tiempo?

Para el pensamiento posmoderno en sentido amplio, la respuesta es claramente no. Desde esa perspectiva, que se ha vuelto dominante en las últimas décadas, se suele acusar al concepto de industria cultural de encerrar un “pesimismo cultural” conservador. ¿Qué tiene de malo la industrialización de la cultura? ¿No hay en ella potenciales de libertad y progreso que pueden ser utilizados por todas las personas? La izquierda cultural y pop posmoderna creía haber superado el pensamiento “anticuado” de la teoría crítica en su diestro manejo de los medios, por no decir en su displicencia hacia ellos. Sin embargo, al hacerlo, solo evidenció su propio carácter como un mero fenómeno de moda. Entretanto, el negocio del pop posmoderno ha envejecido un poco, y sus antiguos protagonistas han adquirido un aura casi senil. Sin darse cuenta, amenazan con volverse conservadores en relación con su propio oficio como unos adultos entrados en años que quieren seguir pareciendo culturalmente jóvenes. Precisamente en esa situación resulta interesante volver a examinar con otros ojos el concepto crítico de industria cultural y las acusaciones posmodernas que se le hacen.

1 DE LA PSEUDOCRÍTICA DE LA BURGUESÍA CULTA AL CULTO POSMODERNO DE LA SUPERFICIALIDAD

La primera cuestión que hay que aclarar es qué se entiende por “pesimismo cultural”. En la fraseología posmoderna, que en todo caso tiende a proceder de manera asociativa, la mera atribución infamante parece hablar por sí misma sin necesidad de una justificación más precisa. De alguna manera, la referencia peyorativa a una actitud propia de la “burguesía culta”^{*} se desliza en la argumentación de rechazo, que sigue siendo igualmente asociativa e indeterminada. De hecho, la “burguesía culta”, a la que corresponde la diferencia estricta entre la cultura de entretenimiento (E) y la cultura seria (S), es en gran medida un fenómeno específicamente alemán. La literatura, la música, etc. “serias” o de “alta cultura” no deben verse mancilladas por el “entretenimiento”, que se entiende como algo fundamentalmente superficial, al igual que la enseñanza y la investigación académicas no deben verse empañadas por la “ciencia popular” que se acomoda al entendimiento común.

Cuando la clásica burguesía culta, especialmente en Alemania, mira con desprecio la cultura comercial moderna, esto no es más que un gesto vacío. Pues esa crítica misma no deja de ser superficial, ya que se deja llevar por completo por los modos externos de presentación, mientras que el contenido social y el núcleo político-económico de esas producciones deben silenciarse y quedar en gran medida al margen de la reflexión. Este tipo de “pesimismo cultural” es una formación reactiva completamente inmanente al capitalismo. Cuanto más se invoca en abstracto una “esencia interior” indeterminada y mistificada de la alta cultura burguesa-ilustrada, más inessential se revela la cruzada de la burguesía culta contra la industria cultural. Detrás de esto se esconde un hecho embarazoso. El entretenimiento superficial y la simplificación popular no son más que el reverso del carácter altamente ideológico del arte y la ciencia burgueses “serios”, que de este modo se ponen en evidencia. El hecho de que estos no tengan que venderse a sí mismos porque ya han sido comprados por el Estado con fines de representación muestra el origen común, con el que el dinero se ve confirmado en el Estado y el Estado en el dinero. En realidad,

^{*} Los términos “Bildung” o “bildungsbürgerlich” tiene un significado específico en alemán que debe tenerse en cuenta. El primero se puede traducir por “formación”, “educación” o “cultura” y responde a las características de una burguesía, la alemana, que compensa su debilidad política con aspiraciones culturales que sobredeterminan el ideal educativo o formativo. El concepto “Bildung” expresa, pues, esa aspiración a un canon de alta cultura en la educación burguesa que va más allá de la mera formación y que permite traducirlo por “cultura”, aunque asociada a un ideal educativo [nota del traductor].

la revelación involuntaria de esta conexión es lo que desagrada de la industrialización de la cultura a los críticos culturales pertenecientes a la burguesía culta, porque con ello queda desautorizada su propia existencia. Para el lastimero y precarizado resto de pelotilleros de la alta cultura burguesa de hoy, la distancia con la superficialidad cultural se ha derrumbado por completo, de modo que su actitud solo puede entenderse como una sátira realista [*Realsatire*].

Ciertamente, Adorno y Horkheimer no pueden ser absueltos sin más de un patriotismo propio de su entorno de “burguesía culta”. Pero en su caso este se localiza más bien en su forma de exponer que en el contenido crítico. Si la “crítica de la crítica” posmoderna se centra principalmente en lo primero, entonces esto vuelve a decir más sobre ella misma que sobre el objeto que rechaza. De hecho, la ropa, los accesorios, el “estilismo” y el habitus son siempre más importantes para el culturalismo posmoderno que lo que se expresa en ellos. La crítica falsa, incluso superficial, a la superficialidad por parte de la burguesía culta da un vuelco en culto afirmativo postmoderno a la superficialidad. Se supone que la apariencia inmediata se ha emancipado de su esencia. Esto se corresponde con el modo de pensamiento positivista que somete los contenidos a un método formal vacío y los condena a la indiferencia.

La celebración explícita de lo externo, en la que simplemente se da la vuelta a la crítica cultural conservadora y a su borrosa invocación de una “interioridad”, no es por supuesto nada nuevo. Se repite periódicamente, aunque haya experimentado, por así decirlo, su apoteosis tardo-capitalista en el postmodernismo. En su ensayo crítico sobre la “escuela romántica” (1833), Heinrich Heine critica duramente actitudes y enfoques similares para caracterizar en cierto modo el proceso de autodisolución del Romanticismo:

“En los imitadores de Fouqué, como en los de Walter Scott, se cultiva de manera aún más sombría esta manera de representar solo la apariencia exterior y la vestimenta en lugar de la naturaleza interior de las personas y las cosas. Este estilo superficial y ligero está tan extendido hoy en día en Alemania como en Inglaterra y Francia. Aunque las representaciones ya no glorifican la época caballeresca, sino que también se refieren a nuestras situaciones modernas, siguen manteniendo el estilo precedente, que, en lugar de la esencia de la apariencia, solo capta lo accidental de la misma. En lugar de conocimiento de la naturaleza humana, nuestros novelistas más recientes solo muestran conocimiento de la vesti-

menta, y se basan quizás en el proverbio: La ropa hace a la gente” (1979: 226 [169]).

Se ha dicho a menudo, y no solo por parte de los conservadores, que la reducción de los objetos a su fenomenología y prácticamente a su fachada, así como el formalismo tanto estético como epistémico, son signos inequívocos de agotamiento cultural o social y de procesos de disolución; ya sea de una formación social, de una época, de un patrón cultural o tan solo de una escuela concreta. Sin embargo, aplicado a nuestro tema, no se trata simplemente de los modelos desfasados del posmodernismo, sino de que el propio posmodernismo, en cuanto tal y en su conjunto, es ya un modelo desfasado de la modernidad capitalista en todos sus aspectos. El baile de disfraces posmoderno nunca representó otra cosa que un *party* de clase media ni siquiera especialmente frívolo, sino más bien aburrido, en tiempos de peste. Una metáfora, por cierto, que Roswitha Scholz ya había utilizado en los años 90 para caracterizar el carnaval histórico del posmodernismo como una huida hacia las quimeras del capitalismo de casino condenada al fracaso. Poco ha cambiado en la conciencia ideológica del carácter social posmoderno hasta el día de hoy, a pesar de los episodios más violentos de la crisis. Cuanto más se invoca la “creatividad”, menos imaginativa resulta la presentación de lo accidental y externo. No es la creación de algo nuevo lo que se expresa en la reacción emocional contra la determinación de la esencia, sino la huida frente a la esencia negativa y verdaderamente despreciable de la propia realidad existencial.

La hipóstasis de la envoltura cultural y metodológica externa oscurece precisamente la causa central de que todo se vuelva indiferente, a saber, la forma social universal y antepuesta en cuanto contenido sustancial, a la que desde su origen también pertenece la industria cultural. Lo que es “burgués” en el sentido propio en la esfera cultural dominante no es el gesto conservador de una “cultura” de asociación de filólogos, sino el carácter de mercancía de sus productos, que los incorpora al reino del “trabajo abstracto” y los degrada a elementos abstractos en la metamorfosis del capital, como hace con los muebles o la comida de diseño. Con todo esto, los protagonistas pueden dejar de lado la cuestión del carácter serio o ligero de la cultura.

Irónicamente, la clásica burguesía culta y sus figuras degradadas actuales se engañan a sí mismas sobre esta esencia negativa de la cultura capitalista, de la misma manera que lo hace el posmodernismo que surfea a través de los medios. Ambos se limitan a reflejar diferentes etapas del desarrollo capitalista de la misma manera

afirmativa. El pesimismo cultural es conservador y la ocupación positiva posmoderna de la industria cultural es solo pseudo-“progresista” dentro del mismo continuo capitalista, que no es trascendido por ninguna de las partes. Por eso, la diferencia solo se encuentra en términos de embalaje o acicalado, mientras que se oculta la idéntica determinación categorial y no puede experimentarse la ridiculez común a ambos. Cuando se ríen de los otros, siempre se ríen de sí mismos.

2 ¿CRÍTICA CULTURAL ELITISTA O EMANCIPADORA?

El pesimismo cultural conservador es elitista hasta la médula y, simplemente desde este punto de vista, pseudocrítico frente a la producción intelectual en serie. Se supone que la cultura perece junto con Occidente porque ya no está reservada a las “imaginadas” clases altas, sino que ha adquirido de modo general el carácter de una cultura de masas. La criticada superficialidad y vulgaridad de la industria cultural se atribuye así directamente al hecho de que se produce para la gran mayoría, incluidas las clases sociales más bajas, consideradas “por naturaleza” intelectualmente inferiores. De buen grado se les podría permitir una especie de ingenua diversión popular, para que puedan tener su inofensivo deleite y no se les ocurra ninguna idea estúpida, siempre que la alta cultura elitista conserve su carácter exclusivo y uno pueda mantenerse en su propio círculo.

Por otra parte, la industria cultural se percibe como una amenaza porque nivela las expectativas, traspasa las fronteras sociales y desenmascara el aura del viejo celo cultural burgués como una patraña, dado que este perdió hace tiempo su base histórica y solo sigue existiendo ideológicamente. No en vano Adorno y Horkheimer se mofan de los “amigos de la cultura” que “idealizan como orgánico un pasado precapitalista” (149*) de carácter patriarcal y señorial. La cultura de masas industrial y comercializada es víctima de la condena conservadora no porque sea “ilustración como engaño de masas” (subtítulo del capítulo sobre la industria cultural), sino porque pone de manifiesto la mendacidad reaccionaria de la autocomplacencia bucólica y arcaizante de una conciencia de catedrático de instituto que gusta de agasajar su propia estupidez social con la canonizada “noble sencillez y serena grandeza” (Winckelmann) de legados culturales irreales.

* La paginación se refiere a la edición consignada en las REFERENCIAS al final del artículo y ha sido añadida por el traductor.

A la inversa, los profetas pop posmodernos aclaman precisamente la misma masificación industrial como algo que puede interpretarse de algún modo como emancipador per se. Se supone que la cultura de masas siempre es buena, independientemente de su contenido o de su forma, e independientemente de que sea una cultura autónoma de las propias masas o una cultura heterónoma para la troquelada conciencia de las masas que sigue imperativos autonomizados. En otras palabras, una afirmación similar a la ideología de izquierdas sobre los movimientos (que, por cierto, está teñida en su totalidad de posmodernismo) para la que cualquier movimiento de masas “en el fondo” siempre es bueno en sí mismo, sin que importe la dirección que tome. Independientemente de la forma mercancía y capital que le es propia, la industria cultural se considera un factor de liberación en el capitalismo, del que ya apenas se habla, debido a su accesibilidad general y su afirmación de las masas. Pero esta actitud tan solo remite al brutal interés de un determinado personaje por comercializarse en calidad de diseñador adjunto en el ámbito académico y periodístico. Esta es la verdadera razón por la que le colgaron a la teoría crítica la etiqueta del pesimismo cultural conservador y elitista como característica definitiva.

Pero el concepto negativo de industria cultural de Adorno y Horkheimer significa justamente lo contrario: el objeto de la crítica no es la accesibilidad para todos, sino que la industria cultural, como dicen, “representa el instrumento más sensible de control social” (172). Lo que está en juego, entonces, es el contenido estructuralmente alienado y objetivamente autoritario de la cultura de masas capitalista que corresponde a su forma estética, y no su alcance más allá de las élites. Según Adorno y Horkheimer, este contenido es una “barbarie estética” precisamente en razón de su forma de representación porque retoma la “moral degradada de los libros infantiles de ayer” (175) para hacer que los individuos cada vez más infantilizados se sometan a las desmedidas imposiciones sociales.

La contrafigura de la industria cultural sería una cultura para todos que se oponga a la coacción a la mera repetición e interiorización del principio imperante; es decir, ni una cultura para unos pocos que sigue siendo un mero ornamento del mismo principio, ni una cultura compensatoria de terapia ocupacional democrática que no es otra cosa que un mecanismo de control híbrido. Es precisamente este carácter esencial de la industria cultural mercantilizada lo que los ideólogos pop posmodernos no quieren reconocer, embriagándose hasta encontrarla atractiva. La crítica, en la medida en que se sigue manifestando, se reduce a una mera diferen-

ciación interna que otorga arbitrariamente a ciertas corrientes de la industria cultural de masas un estatus de culto pseudo-emancipador, como si la compra y el consumo de productos destacados contrarrestaran de modo puramente inmanente el control social, mientras se rechazan otras producciones con una justificación igualmente superficial.

3 REDUCCIONISMO TECNOLÓGICO

Otro aspecto de la crítica cultural genuinamente conservadora es su reduccionismo tecnológico, que corresponde a la actitud elitista de la burguesía culta. La cultura está supuestamente condenada a la decadencia porque su masificación requiere la mecanización tecnológica. Adorno y Horkheimer rechazan esta interpretación justo al principio del capítulo sobre la industria cultural. Dicen:

“A los interesados les gusta explicar la industria cultural en términos tecnológicos. La participación de millones de personas en ella refuerza los procesos de reproducción, lo que a su vez hace inevitable que las mismas necesidades sean abastecidas con bienes estándar en innumerables lugares ... Sin embargo, esto no puede atribuirse a una ley tendencial de la tecnología como tal, sino a su función en la economía actual” (142).

Para los dos autores, esta función es doble: el control social como efecto secundario es eficaz precisamente porque la cultura se ha transformado en un objeto inmediato de producción por el puro beneficio. O, en palabras de Adorno y Horkheimer, expresadas en términos de filosofía social: “Todo tiene valor solo en la medida en que puede ser intercambiado, no en la medida en que es algo en sí mismo” (181). Bajo el totalitarismo de la economía, esto se aplica tanto a los objetos materiales de uso más simples como a los bienes de la producción cultural capitalizada. Del mismo modo que una chaqueta no es socialmente una chaqueta y la leche no es leche, sino que ambas aparecen igualmente como objetivación de “trabajo abstracto” y, por tanto, como una medida de precio abstracta, también la peculiaridad sensorial y estética de los bienes culturales musicales o literarios y teóricos se ve degradada y en cierto sentido descorporeizada por su forma de valor abstracto, ya que solo ésta proporciona al producto el acceso a la “validez” y la participación en la masa de la sustancia social del valor, mientras que el contenido específico permanece indiferente para ella. En el mejor de los casos, se podría apostillar a la formulación de Adorno y Horkheimer que no se trata de un proceso de mero “intercam-

bio". Pues la circulación solo representa la esfera de la "realización" de la "riqueza abstracta" convertida en un fin en sí (Marx), es decir, de la reconversión de la sustancia del valor que puede ser representada por el cuerpo de la mercancía en la forma dinero como "lo más propio" suyo.

Esta objetualidad económica fetichista y su permanente cambio interior de forma, para la que el objeto real sigue siendo algo externo, es lo que sustancialmente conduce a la estandarización mecánica y al aplanamiento del contenido, y no la exigencia puramente tecnológica. La crítica cultural conservadora se centra en el proceso tecnológico de la producción en masa precisamente porque quiere sacar de la línea de fuego la esencia negativa de la forma social de la mercancía. El posmodernismo lleva esa ignorancia hasta el extremo, no solo al rehusar la crítica de la determinación social de la forma, sino al declararla directamente como una imposibilidad lógica desde el punto de vista epistémico. La oposición a la retórica de la decadencia de los conservadores vuelve a consistir entonces en una mera inversión de su reducción tecnológica. Se supone que es la tecnología en cuanto tal la que, independientemente de su forma capitalista (o incluso posibilitada afortunadamente por ella), despliega efectos beneficiosos. Esta creencia posmoderna invertida en la liberación cultural a través de la tecnología se encuentra atrapada por el mismo malentendido. El pesimismo cultural conservador y el optimismo cultural posmoderno, en su estrechez tecnológica, forman las dos caras de una misma moneda. Ambos ignoran igualmente el dominio de la "riqueza abstracta" capitalista sobre los contenidos y las formas de representación de los bienes culturales.

Sin embargo, la tecnología de la industria cultural no permanece ajena a la forma económica del fetiche capital y a la función de control social asociada a ella. Por tanto, no es en absoluto neutral en su manifestación concreta, como tampoco lo son los medios técnicos de producción de las demás industrias capitalistas. Pero no hay que confundir causa y efecto. La forma y la estructura de la tecnología siguen los imperativos de la relación social, y no al revés. Por lo tanto, los aparatajes también están impregnados genéticamente de la forma social. El desarrollo de las fuerzas productivas en el capitalismo es siempre simultáneamente un desarrollo de las fuerzas destructivas. Esto no solo es cierto en un sentido externo y particular, por ejemplo, para la industrialización de la guerra con la bomba atómica como cénit técnico y última ratio de los logros democráticos. Tampoco la cadena de montaje representa un aumento puro y neutro de la productividad, sino que en su determinación concreta forma parte asimismo de la aberración del "trabajo abstracto", al

que están sometidos los productores. La industria cultural no es una excepción a esta identidad de productividad abstracta y destrucción.

El momento destructivo de un fin en sí mismo económico de carácter fetichista también se apodera de los contenidos culturales, los modela y los viola de muchas maneras a través de la correspondiente orientación de las técnicas de producción. Al igual que con los bienes de uso cotidiano, no se trata del contenido de la necesidad, sino de su adaptación al imperativo de valorización, también por medio de la técnica. La inversión capitalista de fines y medios, de lo concreto y lo abstracto, aparece en la producción de bienes culturales de manera específica. Ciertamente, también se puede entender como una inversión de tecnología de producción y contenido o de innovación técnica y contenido: No es un contenido (nuevo) el que busca una técnica adecuada, sino que, por el contrario, todo contenido se adapta a una técnica rentable y la “creatividad” se reduce precisamente a eso. Esta inversión, sin embargo, no se deriva de ninguna relación independiente entre tecnología y contenido, sino del hecho de que ambos se ajustan al lecho de Procusto del imperativo de valorización. A este respecto, Adorno y Horkheimer escriben: “La industria cultural se ha desarrollado con la supremacía del efecto, ... de los detalles técnicos por encima de la obra que una vez fue portadora de la idea y fue liquidada con ella” (146).

De este modo, se invierte la relación entre el contenido y los medios de representación. En la industria cultural, estos parecen cobrar vida propia, como se muestra más adelante:

“El hecho de que sus innovaciones características no consistan sistemáticamente más que en meras mejoras de la reproducción en masa no es ajeno al sistema. Por una buena razón, el interés de innumerables consumidores se centra en la tecnología, no en los contenidos repetidos obsesivamente, vaciados y a medio abandonar” (157).

Del mismo modo que la producción solo se preocupa por aumentar las ventas, el consumo, en consecuencia, solo se preocupa por la función lúdica de la técnica, que es indiferente en términos de contenido. Sin embargo, si los “detalles técnicos” ya no son una expresión del contenido de la idea, sino que, por el contrario, dominan el contenido y “liquidan” la idea, esta tendencia dominante se debe a su vez a la forma mercancía universal tanto de los medios de producción como de los productos. La formulación apunta precisamente al hecho de que la técnica de los meros efectos no se basa en sí misma, sino que es una expresión de ese totalitaris-

mo económico que ha vuelto a intensificarse enormemente en los tiempos pos-modernos en comparación con la mitad del siglo pasado.

4 EL ANUNCIO PUBLICITARIO COMO PERCEPCIÓN CULTURAL DEL MUNDO Y DE SÍ MISMO

El efecto tecnológico tiene su modelo en la publicidad omniabarcante y en la estética de la mercancía del mercado mundial. La idea de contenido no tiene existencia propia; desde el principio está al servicio de algo externo a ella, y por eso también es accidental, desrealizada de manera formalista y ahogada en el mero efecto. Precisamente a esta dimensión de la estética de la mercancía es a la que se refieren Adorno y Horkheimer ya en 1944, en la fase inicial de una totalización del diseño publicitario en el mundo de la vida:

“La cultura es una mercancía paradójica. Está tan completamente sometida a la ley del intercambio que ya no se intercambia; está tan ciegamente absorbida por el uso que ya no se puede usar. Por eso se fusiona con la publicidad.... La publicidad es su elixir de vida... (Su) producto coincide finalmente con la publicidad, de la que necesita porque que es indigerible” (185).

Solo cabe señalar aquí que, como ya se ha indicado más arriba, la notoria restricción de Adorno y Horkheimer al llamado “intercambio” es un reduccionismo económico, porque en el sistema de “trabajo abstracto” que se retroalimenta a sí mismo no puede hablarse de “intercambio” en sentido propio. Solo considerada superficialmente, la forma dinero se corresponde con una “relación de intercambio” externa, cuando en realidad pertenece esencialmente –como “autorrelación” interna del capital– a la “riqueza abstracta” convertida en un fin en sí mismo autonomizado. Aparte de eso, sin embargo, solo bajo ese supuesto se hizo posible la autonomización secundaria de la publicidad y finalmente se convirtió en una necesidad que dejó su huella en toda la producción cultural, como se dice en el capítulo sobre la industria cultural: “La publicidad se convirtió en el arte por excelencia con el que Goebbels la equiparó premonitoriamente” (186). De este modo, “la mirada fugaz apenas puede distinguir la imagen y el texto del anuncio publicitario de los de la sección perteneciente a la redacción” (ibíd.).

La actividad artística es tan poco libre como en la Edad Media cristiana, pues, así como allí toda representación debía repetir siempre la misma constitución religiosa, ahora, precisamente en su “diversidad” aparentemente aleatoria y en su con-

tingencia, dicha actividad se ha convertido en el mismo anuncio repetitivo, que se alaba a sí mismo y pone precio a los coches, las bebidas energéticas, los teléfonos móviles o las gorras de béisbol. Presentar el mundo bajo la forma autonomizada del anuncio publicitario significa poder percibirlo solo bajo la forma mercancía autonomizada. Esto también afecta a la autopercepción y a las relaciones sociales de los individuos. Incluso hasta en la intimidad, que ya no es intimidad, surge una distancia medial, que presupone una falta total de distancia respecto a los imperativos sociales. No hay espacio de protección social a salvo del asedio de las desmedidas imposiciones imperantes. Siempre y en todas partes, el modelo de identidad activado ininterrumpidamente en el eterno carnaval de la subjetividad debe comparecer al juicio de los “charts” como una marca de cerveza o de perfume. El capital humano móvil necesita los productos de la industria cultural en el sentido más amplio no tanto para su disfrute, sino más bien como argumentos para la obcecada “representación de sí”, aun cuando sus figurantes están secretamente convencidos de su propia futilidad. Ni siquiera cuando están a solas consigo mismos pueden los intérpretes de sí mismos salirse del personaje. La máscara de rol secundaria de la industria cultural que adopta el precario vendedor de sí se funde con el rostro.

Parece casi tedioso que la complementariedad polar del pesimismo cultural conservador y el optimismo cultural progresista posmoderno también se pueda explorar en todos sus aspectos en relación a esta cuestión. Una vez más, los escépticos de la burguesía cultural se burlan del anuncio publicitario únicamente porque quieren levantar un dique ideológico contra la penetración de la vulgar economía en la esfera elitista del arte. Condenan el efecto carente de contenido tan solo para que la comercialización se detenga ante los supuestos “bienes más sagrados”, sin querer tocar ni un pelo al capitalismo. Así, la publicidad vulgar no debe ser nunca reconocible como el rostro que sonríe al refinado arte burgués desde el espejo. La forma social de la relación fetichista ha engullido el contenido en este aspecto como en cualquier otro. Lo que queda en el arte oficial para las capas superiores, que ya solo puede ser elitista en el precio, también es la mezquina “venta de sí” de los artistas de salón que tan solo son “vanguardistas” porque vuelven vergonzosamente sus cuadros hacia la pared y cubren de negro sus textos.

Y, una vez más, el posmodernismo no hace más que dar la vuelta a la pseudocrítica de los pesimistas culturales y transfigurar el anuncio publicitario en liberación del arte del toque museístico propio de un clasicismo pedante. El carácter autorrepresentativo de las mónadas de autorrepresentación alimentadas por el complejo tota-

litario de la industria cultural queda así oscurecido al igual que ocurre con la contraparte conservadora. Sin embargo, ese amable distanciamiento fingido respecto a la conciencia de la burguesía culta en favor de la vileza literal de la publicidad y la autopromoción universales se convierte en el lema posmodernista de “estar presente lo es todo”. No solo la proximidad formal, también la conexión interna entre la propaganda populista y la publicidad debe pasarse por alto o incluso considerarse algo que puede tener un sentido positivo. Así, el posmodernismo está de acuerdo con Goebbels sin querer saberlo. Uno se gusta a sí mismo en los efectos sin contenido para embellecer así su propia máscara de rol y hacer que cualquier crítica sea irrelevante desde el principio. La conciencia posmoderna del *lifestyle* es solo una especie de gorra de béisbol ideal de alcance universal que se promociona a sí misma.

5 LA PROLONGACIÓN DEL “TRABAJO ABSTRACTO” Y LA COMPETENCIA POR OTROS MEDIOS

A la apología posmoderna de ese predominio del efecto y de los detalles técnicos sobre el contenido le gusta afirmar que hay una comodidad cultural asociada que asegura un “disfrute sin remordimiento”. ¿Qué hay de malo en eso? Una vez borrado todo criterio relativo al contenido y declarada la imposibilidad de la crítica, se prefiere proceder como si la mercancía de la industria cultural cayera del cielo como una especie de maná o que se deslizara en la boca como la paloma asada del país de Jauja. Por el contrario, la burguesía cultural conservadora, en la medida en que todavía exista y no haya que situarla en el pasado, ve a la industria cultural como un obscuro bazar de baratijas intelectuales y al consumo de sus productos como algo que no exige esfuerzo solo porque es una bazofia carente por completo de exigencia que envenena el espíritu y el alma. A esto se contraponen los productivos “esfuerzos de elevada exigencia”, que supuestamente corresponden a los “verdaderos artistas”, así como a los “verdaderos conocedores del arte” en cuanto pequeña pero selecta comunidad de inestimables “entendidos”.

También en este aspecto, los optimistas culturales posmodernos y los pesimistas culturales conservadores poseen valor los unos para los otros; ambos afirman por igual la facilidad placentera y sin esfuerzo del consumo en la industria cultural, solo que este disfrute supuestamente cómodo se valora de forma opuesta. Adorno y Horkheimer abordan la cuestión de forma muy diferente. Es cierto que, por su

procedencia, no son por completo inmunes a una autocomplacencia de “entendidos” que se basa más en la canonización y la estrechez de miras en el sentido de la alta cultura burguesa que en una primacía del contenido en cuanto tal. Pero al margen de este condicionamiento socio-histórico, no se permiten perder de vista la conexión mediadora inherente a la industria cultural y la presión capitalista al rendimiento, al “trabajo abstracto” y al “disfrute del tiempo de ocio” supuestamente libre de remordimiento. Para nada se trata de la simple crítica de un mero efecto compensatorio, como si, a pesar de todo, lo uno fuera externo a lo otro.

En realidad, la dialéctica del consumo capitalizado del pop consiste precisamente en que la coacción social y la libertad de elección del objeto, el gasto obsesivo de energía de trabajo con espíritu protestante y el dejarse llevar por el bombardeo publicitario no solo se corresponden, sino que se funden y lo uno se manifiesta en lo otro. El curro miserable no es solo el requisito indispensable –que de buena gana se silencia, pero siempre se conoce– para la capacidad de compra. Adorno y Horkheimer no invocan los peligros de un disfrute demasiado fácil para el esfuerzo que, sin embargo, se debe exigir, sino que muestran que esa agradable comodidad es ilusoria en sí misma. Lo que se hace pasar por tal no puede separarse de su contrario en el proceso de ganar dinero, como dejan claro:

“En el capitalismo tardío, la diversión es la prolongación del trabajo. La buscan quienes quieren evitar el proceso de trabajo mecanizado para poder enfrentarse de nuevo a él. Sin embargo, al mismo tiempo, la mecanización tiene tal poder sobre el consumidor de ocio y su felicidad, determina tan a fondo la fabricación de artículos de entretenimiento, que ya no puede experimentar otra cosa más que las réplicas del propio proceso de trabajo” (158).

Una vez más, no es una exigencia de la técnica de reproducción per se lo que provoca esta inversión fatal, sino el totalitarismo fetichista de la forma general de la mercancía, que tiende a transformar todas las expresiones de la vida en “trabajo abstracto”, o al menos a asimilarlas a él; aunque no haya ningún proceso real de valorización relacionado con ello. No hay una verdadera distensión en el falso tensionamiento y atrapamiento del sujeto. Incluso el dejarse llevar tiene que ser instrumentalmente organizado y profesionalizado para que se transforme en su propio opuesto. Así lo señala una de las afirmaciones más citadas en el capítulo de la industria cultural: “La diversión es un baño medicinal de aguas ferrosas. La industria del ocio lo prescribe sin cesar” (162).

No solo la obligación de trabajar y la manía del rendimiento se reproducen en el consumo de mercancías de la industria cultural, sino también la monadología objetiva de la esfera de circulación capitalista o, como señalan Adorno y Horkheimer, “la dureza de la sociedad competitiva” (178). El entretenimiento también se convierte en un baño con aguas ferrosas porque la “diversión” no es ni inofensiva ni confortable, y desde luego no es inteligente, sino que, a pesar de toda la camaradería de guateque, es abierta o secretamente un desfile de diseño de carne, ropa y personalidad en el que cada yo de imitación solo puede divertirse contra todos los demás y debe convencerse permanentemente de que le resulta placentero. Incluso la careta de ocio desesperadamente alegre, como dice el resumen del capítulo de la industria cultural, “da testimonio del intento de convertirse en un aparato apto para el éxito ...” (191). En ningún lugar resulta más evidente que en las microempresas posmodernas de la alta tecnología y la publicidad. “El trabajo abstracto” y la competencia solo se convierten en juego y en fiesta porque la fiesta y el juego hace tiempo que se han convertido en “trabajo abstracto” y competición.

Sin embargo, con esto la industria cultural se revela también como un ceremonial con una connotación de género. Las mujeres y los hombres se sitúan de forma diferente en ella, a pesar de todas las modificaciones culturales, precisamente porque se trata de modelos, simulaciones y formas de reproducción del “trabajo abstracto”. Pues la forma sujeto determinada por este, incluida la competitividad universal, posee estructuralmente un carácter masculino, como ha demostrado Roswitha Scholz en su teoría de la escisión de género, que por primera vez tematiza las relaciones de género en el nivel conceptual de las categorías básicas del capitalismo. Aunque las mujeres están cada vez más integradas en la esfera del “trabajo abstracto” y en la esfera pública capitalista, siguen siendo menos valoradas en ellas, porque la responsabilidad del *oikos* escindido de esas esferas sigue recayendo sobre ellas en el sentido más amplio, en la medida en que no puede representarse en dinero (tareas del hogar, cuidado de niños y ancianos, etc.). Esta relación de género capitalista, profundamente anclada en el inconsciente colectivo, impregna todos los ámbitos de la sociedad. Así, en el “baño de aguas ferrosas” de la entumecida maquinaria del entretenimiento, esa relación se reproduce de manera tanto más acabada. Entretanto, las mujeres compiten entre otras cosas como cuerpos sexuales aparentemente autodeterminados que demuestran ser “mujeres” en toda su independencia individualizada. Incluso como “mujeres polivalentes” que deben ser igualmente responsables de la familia y el trabajo no logran deshacerse

de la acentuación específicamente sexual –aunque de forma modificada– y el “ser madres” sigue martilleando tras ellas. Esto se refleja en su imagen de sí, que ha sido creada en parte por la industria cultural; por eso no se les considera realmente como sujetos de diversión en sentido pleno.

6 INTERNET COMO NUEVO MEDIO CENTRAL DE LA INDUSTRIA CULTURAL

Como es de suponer, ahora hay que apuntar a Internet como el complejo más avanzado de la industria cultural. La “red” es, sin duda, la tecnología posmoderna por excelencia, que no en vano se compara con la invención de la imprenta en los comienzos de la modernidad y de la que se dice que tiene efectos revolucionarios similares. Sin embargo, al igual que la imprenta y sus consecuencias sociales no pueden entenderse por sí solas, sino solo en el contexto de los procesos históricos de constitución protocapitalistas, Internet tampoco puede explicarse como una creación tecnológica autónoma con potencia de transformación social, sino solo como un factor técnico-social en los límites históricos del capitalismo.

La contraposición complementaria entre el pesimismo cultural de la burguesía culta y el optimismo cultural posmoderno esbozada hasta aquí se vuelve casi irrelevante en este complejo ultramedial; sobre todo porque la alta cultura conservadora de la burguesía clásica está dispuesta a capitular incondicionalmente. En el contexto específicamente alemán la burguesía culta ha sido siempre más bien una burguesía imaginaria, un grupo social difuso y de múltiples estratos cuyos miembros querían considerarse “algo mejor”, especialmente en términos culturales. Esta delimitación no se refería únicamente a las cualificaciones superiores (académicas) en sí, sino a un canon cultural cuyo núcleo eran las lenguas antiguas, la filosofía clásica y la poesía del idealismo alemán. La reivindicación de una “cultura superior” asociada a ello iba mucho más allá de los pocos especialistas del área; abarcaba el ámbito académico en su conjunto e incluso el personal docente y los graduados de un tipo de escuela de educación secundaria “superior” denominado *Gymnasium*. Por lo tanto, era una delimitación no solo contra las “masas incultas” sino además contra las élites de otros países capitalistas. Por supuesto, también se trataba de una burguesía imaginaria en relación con el conocimiento del contenido de ese canon cultural, que seguía siendo superficial en la mayoría de este estrato y que, ciertamente, iba de la mano de ritos cerveceros y brutalidad en el comportamiento social.

Esta vieja “barbarie culta” de la burguesía académica alemana pereció en la época de la guerra mundial, y no se puede derramar ni una lágrima por ella. En la democracia de mercado mundial posterior a 1945, el canon cultural clásico siguió disolviéndose y dejó paso cada vez más a una conciencia de élite meramente funcional. Lo que quedó era el tenue reflejo de una pretensión que, de todos modos, nunca se había cumplido realmente y un remanente solo fantasmal de la falsa conciencia de ser “algo mejor”. En la actual ideología de clase media, este impulso se reduce en gran medida al intento de blindar la cualificación formal del bachiller para la propia prole frente a las nuevas clases bajas y los inmigrantes, es decir, a sabotear cualquier superación del sistema escolar de la República Federal Alemana de tres tipos de enseñanza secundaria que hace tiempo se volvió anacrónico.

En cuanto al contenido, el reino fantasmal de la burguesía cultural ha desaparecido definitivamente con la tercera revolución industrial. El engrimiento elitista hace tiempo que dejó de referirse a la capacidad de recitar a Homero en el griego original, para remitir a una mezcla de estudios empresariales y “capacidades multimedia” que proporciona el perfil ideal para el individuo postmoderno de mente estrecha como “máquina de éxito”; aunque solo sea en la (más reciente) fantasía de los entornos correspondientes. La infundada conciencia de élite ha cambiado dolorosamente su máscara que se había fundido con la cara; se ha vuelto tan vulgarmente economicista y tan ordinariamente tecnológica como todo el ceremonial democrático. Incluso los profesores de latín, los eruditos de la literatura y los profesores de filosofía se dejan formar por jóvenes empresarios feroces y dinámicos y se dan el gusto de admirar los cerebros de adolescentes a los que desean tomar por virtuosos del cliqueo con el ratón. Resulta destacable lo poco exigente que es la nueva élite desde el punto de vista intelectual y lo adaptada que está a lo comercial de un modo tan reduccionista, que las universidades de “excelencia” pueden considerarse, en el mejor de los casos, una ironía objetiva. La apoteosis del conglomerado de la industria cultural consiste en que la élite de todas las disciplinas está formada únicamente por figuras de comic itinerantes que están extraordinariamente satisfechas con su condición porque ya no tienen un estándar de comparación.

En 1944, Adorno y Horkheimer aún no podían saber nada de la revolución tecnológica digital y su incrustación en el desarrollo capitalista. Pero fueron muy capaces de predecir la tendencia general hacia la integración medial con respecto a la industria cultural, de forma similar a lo que Marx había hecho con la cientificación capitalista de la producción. “La televisión”, escribieron, “aspira a una síntesis de la

radio y el cine”, lo que equivaldrá a una “realización sarcástica del sueño de Wagner de la obra de arte total”. Pues la “armonización de la palabra, la imagen y la música”, al no seguir ninguna ley cultural inherente, es solo “el triunfo del capital invertido” (145).

Es fácil ver que Internet se está preparando para llevar a cabo la síntesis propia de la industria cultural a una escala aún mayor. Las distintas tecnologías de la prensa escrita, el teléfono, la radio, el cine y la televisión se fusionan en un solo conglomerado. Sin embargo, aquí no se manifiesta una revolución tecnológica como tal, sino que la lógica del “trabajo abstracto”, de la forma autonomizada del valor y del control social que la normaliza, en cuanto lógica que impregna genéticamente el aparataje, constituye la matriz y al mismo tiempo la motivación de esta integración mediática. La fuerza sintética no obedece a ninguna reflexión consciente y, desde luego, no a las actividades autónomas de los individuos, sino que surge de la determinación social heterónoma de la forma. Por ello, todas las contradicciones y déficits que Adorno y Horkheimer identificaron tempranamente en la industria cultural se condensan e intensifican en Internet como nuevo medio central. De hecho, no es más que la presentida “realización sarcástica del sueño de Wagner de la obra de arte total” (145) en el sentido más amplio. Esto puede mostrarse en relación con algunos aspectos esenciales.

7 LA VIRTUALIZACIÓN DEL MUNDO DE LA VIDA

Desde el principio, la tendencia de la producción de la industria cultural fue invertir la relación entre objeto y representación, entre signo y significado, o borrar la diferencia entre ambos. Ahí solo se manifiesta el “mundo invertido” de la relación universalizada del capital en una dimensión específica de la industria cultural. Horkheimer y Adorno ya ven esta tendencia a la inversión en el entonces joven medio del cine sonoro en color:

“El mundo entero pasa por el filtro de la industria cultural. La antigua experiencia del espectador de cine, que percibe la calle en el exterior como una continuación del film del que acaba de salir, porque este último quiere reproducir estrictamente el mundo cotidiano percibido, se ha convertido en el principio rector de la producción. Cuanto más densas y sin fisuras son sus técnicas para duplicar los objetos empíricos, más fácil es hoy engañar a la gente para que pien-

se que el mundo exterior es la extensión sin fisuras del que conoce en el cine” (147).

No se trata de una intención consciente en el sentido, por ejemplo, de una “manipulación” deliberada de la conciencia (de la que en ocasiones se hacen eco posteriormente Adorno y Horkheimer), sino que el momento manipulador reside en la lógica objetiva de la situación y de su propia expresión en la industria cultural: “La vida debería tender a hacerse indistinguible del cine sonoro” (ibid.). Esta formulación en el capítulo de la industria cultural se refiere a un “deber” en el sentido del “sujeto automático” (Marx) de la valorización del capital. En cierto sentido, los individuos se manipulan a sí mismos precisamente por ser “sujetos” del imperativo capitalista. Del mismo modo que se produce una inversión en el sentido de que la producción concreta solo es socialmente “válida” como manifestación del “trabajo abstracto”, del mismo modo que la forma mercancía se duplica en la forma dinero y la “riqueza concreta” solo puede ser una forma de representación y manifestación de la “riqueza abstracta”, la percepción y representación simbólico-cultural del mundo y de la propia existencia también se invierten y se duplican. La ya esbozada autonomización del efecto técnico sin contenido va más allá y se suma a un pseudomundo en el que tanto los objetos concretos como los individuos relacionados con ellos se convierten en meras manifestaciones de su propio modo de representación y éste último despliega una especie de vida ilusoria.

A lo que Marx llamaba “formas objetivas de existencia”, es decir, la vida real en el capitalismo marcada por los imperativos de la valorización y la autovalorización, se superpone una segunda realidad virtual: la escenificación y la autoescenificación mediáticas. Este término, en cuanto concepto pseudocrítico o directamente afirmativo, ha adquirido un carácter inflacionario. No en vano, los términos del mundo del teatro se extienden como metáforas a todos los ámbitos de la vida. Los individuos se comportan cada vez más como sus propios actores en su propio teatro. Esta pseudovida virtual no solo tiene una función compensatoria de la miseria de las relaciones sociales reales, sino que se eleva imaginativa e ideológicamente a realidad “auténtica”, frente a la que la existencia social y material real aparece como un mero apéndice y casi irreal.

Las palabras de Adorno y Horkheimer sobre la indistinción e incluso la inversión de la existencia social y la apariencia producida por la industria cultural a través de los medios son proféticas porque ya hacen visible en el cine una tendencia que va mucho más allá. Para la mayoría de los consumidores de la industria

cultural de la época, el cine sonoro en color seguía siendo reconocible como el producto de las fábricas de sueños y el cine seguía definiéndose como un lugar en el que uno no está de veras en casa, sino en el que se entra de vez en cuando saliendo de la realidad cotidiana. Por otra parte, Internet, aunque no de modo permanente, se ha convertido para un número considerable y creciente de personas, en diversos grados, en una especie de morada espiritual y cultural que, por el contrario, solo se abandona ocasionalmente para visitar la realidad social y material. Como mínimo, esta inversión de apariencia medial y realidad ha alcanzado una nueva dimensión con la ayuda de la expansión tecnológica y la síntesis de los aparatajes electrónicos.

Ciertamente, no hay que caer en el error de tomar el cliché al pie de la letra. Dejando de lado que una parte considerable de la humanidad no tiene acceso a Internet, o lo tiene de forma limitada, y de que los límites de saturación se hacen patentes en la expansión por falta de poder adquisitivo o de infraestructuras, la diferencia entre el mundo virtual y el real no se ha nivelado en absoluto para muchos “usuarios” habituales. Al final, esto no es posible, al igual que el valor abstracto en su forma de representación monetaria no puede hacer desaparecer la necesidad de los bienes de consumo materiales. Si el dinero no se puede comer, mucho menos pueden comerse los *downloads*.

La hipóstasis de la virtualidad tampoco es un problema puramente generacional, como se suele rumorear. La supuesta “generación red” de “nativos digitales” es más bien una leyenda de opinadores interesados. En realidad, no existe en absoluto una cohorte de edad uniforme de una socialización específicamente digital. No hay que confundir el consumo, quizá más frecuente, de medios de comunicación electrónicos con una mayor competencia especializada o con un desplazamiento sin obstáculos de la percepción. Incluso entre los adolescentes, hay bastantes personas que tienen dificultades para enfrentarse a un entorno digitalizado; no solo entre los adultos mayores. Y el consumo superficial de los juguetes informáticos de la industria cultural no activa ninguna “soberanía”, sobre todo cuando ha adquirido un carácter adictivo. En todas las generaciones son pocos los que poseen realmente una amplia competencia digital; y no está nada claro para qué la utilizan.

La supuesta adaptación más habilidosa de los quinceañeros y veinteañeros a una virtualización tecnológica del mundo de la vida es en parte un mero engaño de los expertos profesionales en juventud, pero en parte también un autoengaño de las generaciones urgidas de esta manera en su propia falsa conciencia. O también

es un autoengaño de sus padres y abuelos, todavía socializados en una cultura burguesa residual y que quisieran atribuir a sus propios vástagos oportunidades especiales de futuro como capital humano diestro en el cliqueo con el ratón. Un “darwinismo mediático”, frecuentemente invocado, podría producir efectos no deseados. Los jóvenes expertos mediáticos de vía estrecha de hoy, que ya no leen libros, son los perdedores del mañana; incluso desde un punto de vista inmanente al capitalismo.

Los propagandistas de la tendencia bastante real hacia la virtualización ni coinciden con los expertos tecnológicos ni consideran de modo reflexivo la contradicción insoluble que aparece en esta tendencia o el ilusionismo asociado a ella. Más bien se trata de una parte de la producción de opinión académica y mediática que ha adquirido un estatus hegemónico porque otorga expresión ideológica afirmativa al desarrollo capitalista de principios del siglo XXI. El afán de virtualización, en la medida en que se generaliza obedeciendo una tendencia que ciertamente se va debilitando, surge más bien de una adaptación servil a la ideología hegemónica y, por tanto, de una situación en la que ya no se puede distinguir entre la propia necesidad y el conformismo desenfrenado. En el mejor de los casos, la huida hacia un más allá digitalmente simulado remite a la pertinaz fatalidad de la realidad capitalista.

La disociación de la conciencia posmoderna respecto al viejo canon cultural burgués no produce ningún contenido nuevo, sino que convierte la propia “forma vacía” en contenido y da cumplimiento así a la ilusión objetiva del capital, que quería emancipar la “riqueza abstracta” de la materia y la naturaleza. Uno de los puntos esenciales de la ideología postmoderna antiesencialista es la necesidad de eliminar la relación referencial entre representación y objeto, forma y contenido, signo y significado. Cuando el culturalismo propaga la autonomización de los sistemas de signos y los modos, sucumbe a la abstracción funcional en la esfera del mercado burgués de compra y venta, que ya no quiere saber nada de su sustancia fetichista. La síntesis mediática de la industria cultural a través de Internet parece dar una base tecnológica a la ilusoria emancipación de los signos. La desaparición gradual del mundo en los flujos de datos fortalece la apariencia fetichista real de la mercancía en otro nivel como forma de juego universal producida mecánicamente, donde no solo los objetos sino también las personas se duplican y en su virtualización se otorgan a sí mismas una apariencia de vida que se corresponde con su nulidad e indignidad reales. En el espacio virtual, los avatares rondan como fantas-

mas de los muertos vivientes, que en la vida real vegetan en los campos de prisioneros de la valorización del capital y la administración del trabajo.

El virtualismo integrado de la industria cultural se ha infiltrado en la tecnología correspondiente; pero de nuevo, la tecnología no constituye el fundamento como tal, sino que encuentra su forma a través de la forma de la forma sujeto capitalista, que secunda jadeando una dinámica ciega. Por lo tanto, no es casualidad que la mayoría de los que se autoexplotan en el campo de juego virtual sean hombres. Es cierto que los hombres y las mujeres no quedan absorbidos individualmente por sus atribuciones socio-históricas, como muestra la teoría de la escisión de género, pero de modo general tampoco pueden escapar a ellas mientras no se supere la relación social subyacente. El cuidado de los niños, de los ancianos o de los enfermos necesitados de ayuda, que se connota como femenino, también aparece, en el mejor de los casos, de forma idealizada en las telenovelas; con todo no puede escenificarse cabalmente como “realidad virtual” porque ninguna simulación técnica es posible en este ámbito o revelaría inmediatamente su carácter absurdo. El espacio virtual constituye el reino secundario y doblemente fantasmal del “trabajo abstracto”, también en el sentido de convertirse en irreal desde el punto de vista histórico; y los avatares que lo rondan son sobre todo fantasmas de la masculinidad patriarcal moderna.

8 INTERACTIVIDAD DE LA WEB 2.0 E INDIVIDUALIZACIÓN

Cuando surgieron los modernos medios de comunicación electrónicos y la producción de la industria cultural asociada a ellos, todavía estaban configurados formal y tecnológicamente para la pasividad de su audiencia. Adorno y Horkheimer vieron esto como una característica estructural de la industria cultural:

“El paso del teléfono a la radio separó claramente los roles. El primero todavía permitía al participante desempeñar de manera liberal el papel de sujeto. La radio hace que todos sean igualmente oyentes de modo democrático, para entregarlos autoritariamente a los programas de las emisoras indistinguibles entre sí. No se ha desplegado ningún dispositivo de réplica, y a las emisiones privadas se les impone la falta de libertad” (142s.).

En este punto, la apología posmoderna del “espectáculo” (Debord) de la industria cultural cree que puede intervenir victoriosamente para imputar a la teoría crítica su anticuado pesimismo cultural. Porque si bien la falta de un “dispositivo de

réplica” puede haber caracterizado a los medios de comunicación predigitales e incluso a la etapa infantil de Internet, la retórica pop posmoderna pregona ahora que la antigua estructura autoritaria de “emisor y receptor” se ha superado de manera emancipadora. La palabra mágica es “interactividad”. La incesante mutación de Internet ha llevado a la nueva cualidad de la Web2.0 interactiva, como se dice en todos los suplementos culturales de la prensa escrita y en el mundo académico. En este nivel, cada “usuario” puede intervenir en cualquier lugar y en cualquier momento y ofrecer su opinión (o su imagen).

Las etapas de esta mutación son reveladoras. Van desde la pseudoparticipación en la radio de bajo formato a través de encuestas de opinión telefónicas, juegos participativos y saludos vacuos “a todos los que me conocen”, etc., a los blogs, pasando por la inflación de sitios web privados, las formas directamente interactivas de la “función comentarios” en las listas de correo o en las ediciones electrónicas de los medios impresos, las redes de “amistad” en la Web2.0 y los servicios de información como “Twitter”. Sin embargo, al igual que todas las formas anteriores de la industria cultural, estas formas de interacción digital tampoco conducen a una emancipación meramente mediada por la tecnología.

El concepto de un mero “dispositivo de réplica” quizás fue infelizmente elegido por Adorno y Horkheimer porque todavía no podían imaginar esa función ni siquiera como una función limitada técnicamente. Pero se trata de algo distinto. La capacidad de “réplica” no está organizada socialmente, sino solo desde el punto de vista del aparataje material. El término “redes sociales” digitales, que parece contradecir esta apreciación, es un eufemismo. Lo social aquí se refiere a una conexión casi exclusivamente virtual, meramente simulada; se trata predominantemente de amistades irreales entre avatares. Los individuos reales suelen permanecer en el anonimato o solo se quitan la máscara de manera exhibicionista en la distancia mediada por los medios de comunicación, lo que aparentemente permite un primitivo distanciamiento secundario. La irrealidad se corresponde con la ausencia de compromiso; por cierto, ésta es otra de las esencias de la actitud posmoderna ante la vida, que rehúye cualquier tipo de compromiso como el diablo huye del agua bendita. Esta evidente fenomenología de la Web2.0 es bien conocida y a menudo objeto de debate, sobre todo en los mismos suplementos culturales que gustan de entusiasmarse por la interactividad digital. Pero sobre las condiciones previas, así como sobre las consecuencias, apetece menos reflexionar.

El trasfondo no lo constituye la pura tecnología, sino, como no puede ser de otra manera, la evolución social que lógicamente la precede y está conectada con la “interpretación” tecnológica. El aparataje en cuanto tal solo proporciona el término, por cierto, traicionero, de “interactividad” o “interacción”, como si se tratara de una relación recíproca entre planetas, moléculas, insectos o piezas de máquinas. Esta deshumanización, que ya estaba implícita en el término casi igualmente neutro de “comunicación”, corresponde al estatus desrealizado de las personas implicadas, que se han convertido en meras máscaras en sentido literal. Se podría llamar astucia negativa de la razón capitalista al hecho de que el “dispositivo de réplica” técnico aparezca precisamente en el momento en que los sujetos socialmente enflaquecidos y virtualmente deshumanizados, que se han vuelto reconocibles como puros “actores”, ya no tienen nada que decirse y tan solo pueden presentar a los demás sus caretas. Por eso tampoco se habla de “diálogo”, de “debate” o incluso de “polémica”, que no en vano está mal vista, sino de una “interactividad” vacía y mecánica a la que se han rebajado los individuos burgueses.

Ya en 1944, Adorno y Horkheimer intuyeron la etapa de decadencia de la subjetividad capitalista que Ulrich Beck identificó cuarenta años después como “individualización”. Sin embargo, en contraste con las suposiciones optimistas de Beck, supieron muy pronto que este proceso no tiene nada que ver con una liberación de los individuos de las limitaciones sociales objetivadas, sino que tiene mucho que ver con una nueva etapa de su interiorización, que también se presenta hacia fuera como una nueva cualidad del mero “dar rienda suelta” en el sentido de una libertad universal de movimiento. El individuo abstracto, desde el principio el tipo ideal lógico del sujeto funcional capitalista, es decir, lo contrario de un individuo concreto que vive conscientemente su propia socialidad, se ha abierto camino, tras una larga y dolorosa historia de desarrollo, hasta la forma pura posmoderna en la que aparece solo como un punto o un mero “uno”. El capital, el “sujeto automático” de la valorización, es ahora el modo inmediato, no filtrado y demoníaco-delirante en que los sujetos se refieren a sí mismos: Cada uno su propio capitalista, cada uno su propio trabajador. El ser humano individual ya no tiene historia, sino que ese “uno” abstracto es solo una intersección de tendencias de los mercados, una máquina de valorización de sí mismo o, como dice premonitoriamente el capítulo de la industria cultural: “Cada uno es ahora solo aquello con lo que puede sustituir a los demás: fungible, un ejemplar. Él mismo, el individuo, es lo absolutamente reemplazable, la pura nada” (168).

Sin embargo, ya no se trata de una “dialéctica de la ilustración”, como todavía mantenían Adorno y Horkheimer, aunque con desconfianza, sino del cumplimiento de su promesa. La Ilustración nunca prometió otra cosa que la “felicidad” de cualquiera de poder convertirse en “pura nada”. Esta conexión es de todo punto fácil de desentrañar y de criticar. Sin embargo, el posmodernismo en todas sus variantes no quiere esta crítica; sus ejemplares se complacen directamente en su pura inanidad, que imaginan como libertad frente a la materialidad y a todas las relaciones en general. Los individuos, convertidos en algo máximamente abstracto, ya no pueden entregarse a ninguna cosa, a ningún contenido, porque ellos mismos se han convertido en una mera cosa externa y cosificada.

Hasta cierto punto, esto también vale para la todavía inmadura individualidad abstracta que se practicaba en los primeros aparatajes de la tecnología de la “comunicación” en el siglo XIX; por ejemplo, el teléfono, que inicialmente estaba restringido a las clases altas con poder adquisitivo. Cuando Adorno y Horkheimer se burlan de que el antiguo “aparato de réplica” telefónico todavía permitía a los participantes “representar” el papel de sujeto al modo “liberal”, mientras que el aparato de control democrático de la industria cultural ya ni siquiera lo permite, esta idea no queda en absoluto negada por la Web2.0 “interactiva”. Aunque los dos autores lo hubiesen entendido en el sentido de una dialéctica positiva posible, pero incumplida, su formulación irónica prefigura, sin embargo, que el carácter “liberal” del teléfono y al mismo tiempo su carácter de aparato hacen que la subjetividad aparezca simplemente como un “papel que hay que representar”, porque detrás de él está la coacción a priori del “sujeto automático” que ha dado origen al concepto moderno de “subjetividad” como el de una mera función en cuanto tal. La esencia de esta temprana subjetividad “interactiva” se expresa del modo más cabal en esas escenas de cine en las que el interlocutor que aparece en la pantalla aleja el auricular de la oreja para no tener que oír el horrible charloteo del compañero de “interacción”, y luego parlotea a su vez en el auricular sin que se note la interrupción en el otro extremo.

De esta manera es posible que todo cuanto hay que decir sobre la “interactividad” ya se dijera en el cine mudo mediante la pantomima. La manía de los teléfonos móviles, en pleno apogeo desde hace más de una década, ha hecho máximamente reconocible esta situación al dotarla ahora de movilidad tecnológica y, al mismo tiempo, de un espacio público de exhibicionismo “comunicativo”. Lo que antes quedaba benévolamente protegido por la cabina telefónica, se derrama ahora

como un viscoso torrente verbal por las calles, los cafés y los medios de transporte. Uno estaría tentado de desear que los participantes solo exhibieran sus genitales, entonces el mundo se ahorraría al menos la obscenidad mucho peor de sus aparatos vocales en acción. ¿Qué es la gabardina abierta de un exhibicionista tradicional frente a la boca abierta de un pseudo-sujeto postmoderno? No se puede reconocer ningún universo humano a partir de las “comunicaciones” que nos vemos obligados a escuchar; e incluso las comunicaciones profesionales o empresariales tan solo dejan entrever por qué la gestión empresarial conduce inexorablemente al desastre personal y social. El aparato de telefonía móvil, ahora conectado con Internet, es la manifestación de un sistema de “réplica” acorde que va mucho más allá de un forzado espacio público acústicamente restringido de presuntuosos mensajes cotidianos.

La Web2.0 ofrece a todos los charlatanes populistas y a todos los adolescentes gritones, al menos formalmente, la plataforma de una esfera pública mundial inmediata. Sin embargo, la posibilidad tecnológica coincide con su irrealidad social. En las declaraciones sobre la universalidad social, los individuos se vuelven mediáticamente activos precisamente en la forma irreflexiva y acríticamente aceptada a la que han sido empujados por el capitalismo: como pseudoindividualidades atomizadas, como meros especímenes de un mismo principio trascendental. Cuando una pura nada conversa con otra, esto no es más que la continuación de la vieja y conocida “figura de interacción” con otros medios, esto es, que un propietario de mercancías se encuentra con otro. Solo superficialmente se trata de la “discusión” de contenidos y problemas reales, cuando más bien de lo que va es ante todo de esa escenificación narcisista de sí mismo, que al menos en los antiguos medios de comunicación de la industria cultural aún no estaba regulada “interactivamente”, sino que permanecía de modo atribuible como mero aderezo cortésmente “mudo” y generalmente efectivo o como emisión unilateral. Sigue siendo un secreto de los apologetas por qué la emisión en dos direcciones ha de ser mejor. Adorno y Horkheimer ya reconocieron que la “notoriedad bien organizada” es el propósito real de la práctica mediática; y no importa si el show está regulado de modo “interactivo” o no. En la medida en que los participantes se limitan a presentarse recíprocamente o a irradiar los unos a los otros, siguen estando desconectados precisamente a través del “dispositivo de réplica”: “El número marcado no existe”.

La “interacción”, formalmente limitada y restringida técnicamente, es incluso peor que la secuencia unilateral de programas de la industria cultural, porque su-

giere una estructura dialógica imposibilitada desde el principio por el equipamiento propio del sujeto posmoderno mientras que este se afirme acríticamente. Esto también se aplica a la autosatisfacción pseudo-antiautoritaria de los pequeños bloggers, que se someten al imperativo socioeconómico del “sujeto automático” precisamente convirtiéndose a sí mismos en logotipo de empresa. La relación autoritaria no se supera cuando deja de ser externa, sino que se traslada al interior de los individuos como una relación autoritaria consigo mismo. Así como cada uno es su propio capitalista y su propio trabajador, cada uno es entonces también su propia estrella, su propio héroe y al mismo tiempo su propio y único fan; incluso su propio club de fans en cuanto personalidad múltiple en la replicación virtual. También se podría decir: cada uno es su propia industria cultural casera, y correspondientemente la mayoría de las producciones resultan vergonzosas. Pero eso no importa, porque nadie en la *community* de charlatanes se da cuenta de todos modos.

Al igual que la virtualización del mundo de la vida se presenta de forma diferente para hombres y mujeres, también lo hace la individualización y el medio “interactivo”. Para ser más precisos: el patriarcado objetivado, la escisión de género, se reproduce de forma diferente en la “interacción” mediática individualizada, pero en el mismo sentido que en la industria cultural en general y desde el principio. Y al igual que el “trabajo abstracto” tiene una connotación estructuralmente masculina, aunque las mujeres lleven mucho tiempo “empleadas” en esta esfera funcional, lo mismo ocurre con el espacio virtual de la escenificación de sí mismo. Precisamente ahí también se puede cambiar de género con un clic de ratón, aunque de nuevo son principalmente los hombres los que también quieren apropiarse una feminidad virtual para ser realmente “todo” en su imaginación. Por eso mismo, es probable que la proporción real de mujeres en las escenificaciones en la red sea incluso menor de lo que parece.

La “pura nada” caracterizada por Adorno y Horkheimer, en cuanto reflejo del “trabajo abstracto”, está igualmente estructurada de forma masculina y, precisamente en su inanidad, latentemente dispuesta a la violencia. Porque la pura nada de la subjetividad vaciada y virtualizada solo puede trascender su estado monádico en forma de incendiaria batida y caza de brujas. Por supuesto, las chicas también participan en el tan lamentado acoso digital; pero se ha convertido en un auténtico deporte entre los jóvenes varones. Esto es aún más evidente en las agrupaciones virtuales de adultos replicadores de comentarios. Por cierto, para las turbas digitales que se forman periódicamente a través de la “interactividad” masculina, un objeto

preferido son las mujeres que molestan. Este carácter fascista latente de los escuadrones de asalto en el espacio virtual puede ciertamente irrumpir en la realidad social y convertirse en violencia material directa. Esto es quizás lo más parecido a la consensualidad tecnológica “interactiva” y a la “aplicabilidad a lo real” de los promotores digitales de sí mismos.

9 UNA CULTURA DE LO GRATIS QUE SALE CARA

La industria cultural como campo de valorización del capital presupone naturalmente el carácter de mercancía de sus productos, cuya representación cosificada de las relaciones humanas animó a Marx, como es sabido, a su concepto de fetiche. La materialidad cósmica del valor [*Wertgegenständlichkeit*] de las mercancías culturales en el marco de la producción por el puro lucro requiere en realidad la transformación y representación “realizadora” de estas mercancías de nuevo en forma de “riqueza abstracta”, es decir, en dinero, mediante el acto de la venta. Aquí es donde entra de nuevo la apología posmoderna del complejo de la industria cultural, al menos en lo que respecta a Internet. Los contenidos de todo tipo que allí se ofrecen no cuestan nada o muy poco, aunque se intente constantemente introducir o estabilizar barreras de acceso y modos de pago digitales. ¿No significa esto que al menos la industria de la cultura digital, sin quererlo, ya está en parte más allá de la forma mercancía y dinero? ¿No debería entenderse esto como un gran potencial emancipador, casi como la aparición de un comunismo libre más allá de los “bienes de pago”?

No se trata en absoluto de que el capítulo de la industria cultural sea ajeno a esto solo porque Internet no existía en 1944. Es cierto que muchos bienes de la industria cultural, como las revistas, los discos o los CD, todavía debían comprarse de forma tradicional, entonces como ahora; y el cine también es un servicio cultural que se ofrece a la venta, no muy diferente de una montaña rusa o un espectáculo de cabaret. Pero la radio y la televisión ya no pueden entrar en los campos de valorización y de realización de los mercados como mercancías aisladas. Si a día de hoy el Estado cobra por ellos, ya no se trata de una metamorfosis regulada de la producción capitalista de mercancías, sino de una determinación formal derivada de ella. El Estado subvenciona estos sectores socializados de la industria cultural como “derecho público”, al igual que otras infraestructuras, y recupera parte de estos costes en forma de tasas. Por lo tanto, no se niega en absoluto el carácter de

mercancía de todo este montaje, aunque los programas puedan conseguirse a bajo precio o casi gratis. Esto se aplica aún más a las cadenas privadas que han surgido en el curso de la era neoliberal, que se financian exclusivamente a través de los ingresos publicitarios.

Adorno y Horkheimer no se dedican tanto a un análisis en términos de economía política de la conexión formal de la industria cultural con las metamorfosis del proceso social de valorización, sino que reflexionan sobre el carácter casi gratuito de la radio y la televisión en el plano simbólico-cultural y socio-psicológico:

“Ya hoy, las obras de arte son diseñadas convenientemente por la industria cultural y suministradas a precios reducidos a un público remiso, lo mismo que las soluciones políticas, su disfrute se hace accesible al pueblo lo mismo que los parques. Pero la disolución de su genuino carácter de mercancía no significa que queden superadas en la vida de una sociedad libre” (183).

Esto indica que el consumo más o menos libre de partes crecientes de la producción de la industria cultural no está “incorporado” en una superación social global del sistema productor de mercancías, sino que sigue siendo parte integrante del mismo. Al igual que los medios de propaganda política son inherentes a la forma mercancía, aunque se distribuyan entre el pueblo de forma gratuita, lo mismo ocurre con el consumo mediático de productos culturales. No escapan a la forma dinero como “bienes pagados”, solo la mediación con el sistema en su conjunto es diferente; independientemente de que la financiación provenga de un gravamen estatal de la renta capitalista, del sistema de crédito o de la vinculación con la publicidad, de la que la industria cultural se presenta como su portador privilegiado. En la medida en que las preferencias de los compradores consultados (por ejemplo, en Facebook) se convierten a su vez en motivo para la inversión publicitaria, los usuarios supuestamente gratuitos contribuyen involuntariamente a la financiación. En este sentido, de una “disolución del genuino carácter de mercancía” de estos productos solo puede hablarse en el plano de la apariencia inmediata o de la particularidad para el consumidor, mientras que siguen siendo mercancías según su carácter social, cuyo nexo formal solo se escinde en las instancias mediadoras.

Cuanto menos se exige ese carácter en términos directamente económicos como acto de compra, tanto más fuertemente se refleja no solo en el contenido, sino también en los individuos consumidores en términos sociales y psicológicos, como hacen valer críticamente Adorno y Horkheimer frente a la pseudoemancipación de la producción en masa barata o incluso gratuita:

“La abolición del privilegio cultural mediante la venta por liquidación no dirige a las masas hacia las esferas que antes les estaban vedadas, sino que, en las condiciones sociales existentes, sirve precisamente a la desintegración de la cultura, al progreso de la bárbara pérdida de relación.” (184)

De este modo, Adorno y Horkheimer están diciendo involuntariamente que el “privilegio cultural” burgués era una ilusión en la que ya estaba inscrita como su auténtico *movens* la tendencia a la “venta por liquidación”, al “desmoronamiento” y a la “bárbara pérdida de relación”, que tan solo se hace palpable en la industria cultural. Esa cultura burguesa que todavía debía costar algo no era más que el lujo de una autorreflexión rigidamente afirmativa que aún era necesaria en tiempos de la constitución del capitalismo, pero que pierde sus momentos con capacidad de trascendencia en la misma medida en que cala en la vida cotidiana de las masas como deformación producida por la industria cultural.

Aquí se observa nuevamente la lógica funcional económica, que en Adorno y Horkheimer se encuentra más en el trasfondo sin ser nombrada explícitamente. La industrialización de la educación y la cultura está sujeta a la misma ley de la competencia que todos los demás sectores del capital. En este sentido, vuelve a ser decisivo el imperativo económico y no el tecnológico. La lucha por la cuota de mercado (aunque sea de modo secundario a través la publicidad como sector económico independiente, del que el producto de la industria cultural constituye el soporte) obliga a una reducción del precio que solo puede basarse en una reducción de los costes de producción. Pero si los costes de los productos culturales se reducen implacablemente, la calidad se resiente aún más que en las industrias de producción material. Entonces el producto siempre es un “coche con defectos de fábrica” y algo mucho peor. Pues sólo es posible “racionalizar” la producción intelectual o artística como se racionaliza la producción de guardabarros o cigüeñales a costa de vaciar por completo su contenido. A través de la incorporación inmediata al sistema del “trabajo abstracto” pierde su propio valor de uso, como ya señalaron Adorno y Horkheimer en relación con el vuelco o incluso indistinción de contenido editorial y publicidad. Esto se puede ver, por ejemplo, en los periódicos gratuitos sostenidos con publicidad, cuyo contenido editorial, en la medida en que está particularmente entrelazado y prácticamente fusionado con la publicidad, muestra de modo particularmente flagrante la “desintegración” tanto de la reflexión como de la expresión cultural, así como la “bárbara pérdida de relación” de la cultura gratuita mediada por el capitalismo.

Internet ha convertido este carácter de la producción de contenido y de cultura, que solo se paga monetariamente de forma indirecta y, por tanto, pierde su “valor de uso”, en una operación de masas individualizada. No se trata en absoluto de una liberación emancipadora de la “creatividad”, sino más bien de una especie de “privatización” neoliberal de la producción masiva de la industria cultural estandarizada a una escala insospechada. El hecho de que cada uno sea su propia industria cultural no debe entenderse solo como una metáfora irónica o como una determinación simbólico-cultural, sino que debe tomarse literalmente con todas sus implicaciones. La forma tecnológica que corresponde al equipamiento del sujeto posmoderno da paso a una avalancha de presentaciones completamente carentes de calidad que ya no pueden ser juzgadas o rechazadas por ninguna autoridad editorial.

Cada uno es, pues, su propio medio, su propia revista, su cine y su programa de televisión. A diferencia de las producciones profesionales, ya no es necesaria la “racionalización” para rebajar el objeto hasta al nivel de lo gratuito con la preconfiguración capitalista. Las descuidadas creaciones de todo tipo están de todos modos determinadas por la condición de sus actores, que no pueden entregarse a fondo a nada y se dejan llevar por las coacciones de la competencia, la prisa abstracta por el rendimiento y un manejo del tiempo disponible que excluye cualquier concentración en el contenido. Con este telón de fondo, quienes se “conectan” de modo “interactivo” con expresiones que desde el principio no tienen prácticamente ningún coste para ellos, que no pueden ni quieren tenerlo, ni desde el punto de vista material ni del esfuerzo intelectual, tampoco necesitan rebajarlo más. Aquello que se ha convertido en resultado de la producción económica en cadena de la industria cultural actual es ya un requisito previo en las presentaciones individuales de uno mismo, a saber, la indiferencia, la fugacidad y la inutilidad del objeto. Cada uno es su propio periódico gratuito sostenido con publicidad.

El desprecio de todos los criterios y, por tanto, el desprecio de todos los contenidos hace plenamente reconocible a la cultura burguesa precisamente allí donde se vuelve aparentemente “gratuita”. Incluso en el período previo a este estado de cosas, Adorno y Horkheimer formularon este “progreso” como un descenso del valor dinerario hacia la devaluación cínica de todo contenido, en lugar de como una emancipación respecto a la forma mercancía: “Cualquiera que gastara dinero en el siglo XIX y principios del XX para ver un drama o escuchar un concierto tributaba al menos tanto respeto a la representación como al dinero gastado” (183). En la cultura gratuita de Internet, ya no se respeta a nada ni a nadie. Tampoco se

puede hablar ya de autoestima. Sin embargo, aquellos que, en pleno capitalismo, alaban la completa carencia de valor de sus creaciones intelectuales y culturales, también admiten que su contenido carece de valor. Una pura nada solo puede producir otra pura nada.

Si uno no solo es el soporte de un anuncio publicitario, sino al mismo tiempo la cosa que se publicita, naturalmente la financiación secundaria se mantendrá dentro de límites bastante ajustados. Cuando uno es su propio periódico gratuito sostenido con publicidad, no ingresa ni un céntimo a través de terceros, ya que no se dispone de otra cosa más que del contenido, que ha dejado de ser tal y que ni siquiera interesa a uno mismo. De este modo, los sujetos de lo gratis en Internet velan mutuamente por su carencia de valor. Subjetividad devaluada, pero no superada -Adorno y Horkheimer también previeron en cierto modo este estado de un culturalismo desculturalizado:

“Mientras era caro, el arte ha mantenido a raya al burgués dentro de ciertos límites. Esto se ha acabado. La proximidad ilimitada del arte, ya no mediada por el dinero, a aquellos que se exponen a él lleva a término la alienación y asimila a ambos bajo el signo de la triunfal cosificación. En la industria cultural, a medida que desaparece la crítica, desaparece el respeto... Ya nada es valioso para los consumidores. Sin embargo, sospechan que cuanto menos cuesta algo, tanto menos se les regala” (184).

Un verdadero regalo sería aquel que ha costado un esfuerzo y, por tanto, es algo en sí mismo. Sin embargo, liberar el gasto de recursos no sólo para el caso personal particular, sino liberarlo fundamentalmente de su forma fetichista de valor, solo funcionaría para el conjunto de la sociedad y para todos los bienes y no tendría nada que ver con el carácter individual de un regalo, sino que sería simplemente una forma diferente de reproducción social. La cultura pseudo-gratis de Internet no es ni lo uno ni lo otro. El sujeto posmoderno que se escenifica a sí mismo, armado con las tecnologías de la “comunicación”, pero vacío e indiferente tanto desde el punto de vista social como del contenido, en general solo produce cripto-mercancías livianas, precisamente porque ya no se paga por el esfuerzo y en el capitalismo no se puede sostener el esfuerzo no remunerado.

Y precisamente porque no se trata de un modo de empleo de recursos repartido por el conjunto de la sociedad, que en este caso también se aplicaría a la producción cultural, los actores virtuales de lo gratis transfiguran engañosamente sus huecos paquetes de intercambio en una “economía del regalo”. En la medida en que

hayan existido realmente en las formaciones premodernas las estructuras de reciprocidad social traducidas en “dones”, que aquí solo se ideologizan toscamente, eran, sin embargo, expresión de una movilización real de recursos y no tenían nada que ver con asequibles objetos virtuales. Tales “regalos” habrían sido considerados, con razón, un grave insulto. El hecho de que un contenido intelectual o cultural pueda *difundirse* “sin esfuerzo” a golpe de ratón no significa que pueda *crearse* sin el empleo de recursos intelectuales y materiales; a menos, claro está, que se trate de un contenido nulo.

El regalo que se hacen los economistas interactivos del don es la pura nada, como corresponde a su estado social e intelectual, y en realidad lo saben, o al menos lo sospechan, como ya afirmaron Adorno y Horkheimer. Para el productor-consumidor digital, esto no difiere del antiguo consumidor simple, cuya actitud describe el capítulo de la industria cultural:

“La doble desconfianza hacia la cultura tradicional en cuanto ideología se mezcla con la desconfianza hacia la cultura industrializada en cuanto engaño. Convertidas en un mero extra, las obras de arte degradadas, junto con la basura a la que las asimila el medio, son desechadas en secreto por los agraciados. A estos últimos se les permite deleitarse con el hecho de que haya tanto que ver y oír” (184).

Participan en la exteriorización indiscriminada, liviana, indiferente y recíproca de masas en la que no hay que tomarse en serio ni a uno mismo ni a los demás. Por lo tanto, quien haya tenido la desgracia de esforzarse de verdad y alimentar un contenido real debe dejarse nivelar sin piedad a la misma nada mediática que guardan celosamente sus portadores. Todo esfuerzo en cuanto al contenido es “degradado” y su resultado “asimilado a basura” barata, y es precisamente por eso por lo que los “agraciados” saben secretamente que se engañan mutuamente y por lo tanto consideran que todo y en todo momento es falso.

Es cierto que no se puede pasar por alto que Adorno y Horkheimer, incluso en su crítica radical a la falsa cultura de lo gratis, tienen como imagen ideal igualmente falsa al antiguo héroe de la alta y plena cultura burguesa, que aún podía vender contenidos reales y al mismo tiempo permitirse despreciar esta relación. Unas páginas antes, en el capítulo dedicado a la industria cultural, se dice:

“El enfermo terminal Beethoven, que lanza una novela de Walter Scott lejos de él con el grito: ‘El tipo escribe por dinero’, y al mismo tiempo, en el rechazo extremo del mercado, sigue mostrándose como un empresario extremadamente

experimentado y duro en la explotación de los últimos cuartetos, ofrece el grandioso ejemplo de unidad de los opuestos mercado y autonomía en el arte burgués. Aquellos que encubren la contradicción en lugar de elevarla a conciencia en su propia producción son precisamente los que sucumben a la ideología ...” (180s.).

Resulta incomprensible, y más bien atestigua el excedente del viejo carácter social de la burguesía culta en ambos autores, que para ellos hubiera una supuesta “unidad de los opuestos mercado y autonomía en el arte burgués”, cuyos “grandiosos ejemplos” debían agruparse sobre la base de, entre otras cosas, la capacidad de mostrarse como un “empresario extremadamente experimentado y duro”. Del mismo modo que bajo las condiciones de la reproducción capitalista no se debe prescindir de la retribución monetaria del esfuerzo, en la medida en que la producción de contenidos conforme a un caudal de tiempo y de recursos materiales va más allá de una mera relación de pasatiempo, así tampoco, a la inversa, se puede hacer pasar un ardid comercial y una astucia en la valorización como la otra cara de la “autonomía” artística o teórica. Porque esta última debe estar siempre en guerra con la primera; esa capacidad empresarial es en sí misma voraz en términos del caudal de tiempo y de recursos, y por lo tanto constituye inevitablemente un socavamiento de la concentración en el asunto en cuestión. Una cualificación de este tipo no remite al contenido como “rechazo extremo del mercado” a pesar de todo, sino solo a la heteronomía última que entraña toda valorización, incluso la de los cuartetos.

La nostalgia ideológica de Adorno y Horkheimer pertenece a su remanente de razón burguesa ilustrada, en la que el mercado y la autonomía se establecen como idénticos no solo para el arte. La crítica y la historización negativa de esta razón capitalista no se lleva hasta el final en la *Dialéctica de la Ilustración*, pues, aunque los autores reconozcan el mercado y la autonomía como “opuestos”, sin embargo, quieren que aparezcan para un pasado idealizado de la cultura burguesa como una “unidad” reconciliada o, al menos, fundamentalmente reconciliable. En el vacilante aferrarse a la razón burguesa, ya reconocida como negativa y destructiva, se ensaya la cuadratura del círculo; la ensalzada astucia comercial es la de la lógica hegeliana, en la que los opuestos no conducen a la ruptura y al estallido, sino a la falsa reconciliación positivamente “superadora” en la forma del eterno sujeto de la esfera de la circulación.

Pero el concepto de Adorno y Horkheimer, a pesar de esta deficiente digresión, sigue formulando una crítica consciente del problema frente a la ahora sí falsa y

mendaz cultura de lo gratis de las *communities* de “usuarios” cuando muestran que los que “sucumben a la ideología” son precisamente aquellos que, en la materialidad cósica del valor de la industria cultural, “encubren la contradicción en lugar de elevarla a conciencia en su propia producción”. Por supuesto, esto no es posible como una “unidad” imaginaria de unos contenidos que se oponen a la forma valor, por un lado, y la eficacia comercial monetaria de la esfera de la circulación, por otro, cuya idealización misma “oculta la contradicción”, sino solo por el hecho de que la irreconciliabilidad de la contradicción y la necesidad de la ruptura histórica (en lugar de la “superación” positiva) aparezca en la “conciencia de la propia producción” con toda nitidez y prive a su forma mercancía o dinero, en cuanto mal necesario en condiciones de opresión, de cualquier interpretación trivializadora o incluso transfiguradora.

10 EL LÍMITE INTERIOR DEL CAPITAL Y LA CRISIS ECONÓMICA DE LA INDUSTRIA CULTURAL

Por muy actual que sea el concepto de industria cultural para el siglo XXI recién iniciado, hoy existe una importante diferencia respecto a la situación de 1944. En aquella época, la gran prosperidad de posguerra aún estaba por llegar. En la transición de la época de las guerras mundiales a la época históricamente corta de la producción y el consumo de masas fordistas, Adorno y Horkheimer no pudieron percibir la industria cultural en formación desde el punto de vista de la crisis objetiva o del límite interno histórico del proceso de valorización. El complejo de la industria cultural, cuyas dimensiones empezaban a vislumbrarse vagamente, tuvo que aparecerles como una fatalidad, como una forma de control o autocontrol total y como el sometimiento de la conciencia a la máquina capitalista convertida en un fin en sí mismo.

Hoy, en cambio, la industria cultural avanzada se encuentra bajo el signo de un progresivo límite objetivo del capital mundial. Precisamente Internet es ella misma parte integrante de una tecnología de crisis en la tercera revolución industrial, cuyos potenciales de racionalización conducen a la erosión de la sustancia del valor. También en este sentido, no es la tecnología como tal la que tendría un efecto autónomo sobre la situación y sería la verdadera razón de su transformación. La racionalización que apaga el fuego del “trabajo abstracto” sigue las mismas leyes que el propio trabajo; la liberación de fuerza de trabajo superflua es el reverso de su sub-

sunción bajo el capital. En el sentido del fetichismo social, lo “autónomo” no es más que el automovimiento del “sujeto automático” abandonado a sí mismo, del que surge en primer lugar la tecnología de crisis y que expresa la autocontradicción interna del sistema. El capitalismo no se encuentra con un límite tecnológico independiente de él, sino con su propio límite interno (económico). En el complejo de la industria cultural, este límite general del capital se erige de una manera específica, que al mismo tiempo remite al mecanismo de la crisis y sus formas de desarrollo.

La virtualización culturalista del mundo de la vida se corresponde con la virtualización económica del capital. Ambos momentos no representan una nueva etapa de desarrollo del modo de producción y de vida capitalista, sino un proceso de su desrealización y, por tanto, de su autodestrucción real. La desustancialización del capital a través del adelgazamiento desproporcionado de la fuerza de trabajo regular, que es la única que produce valor, ha impulsado la tristemente célebre economía de la burbuja financiera mundial en la que el capital ha pasado de la acumulación real a una que meramente la simula. Representa, por así decirlo, su propio avatar económico en el mundo ilusorio de un paraíso financiero dissociado. Sin embargo, el espacio virtual de Internet no solo refleja en un sentido simbólico-cultural el capital ficticio que ya no está cubierto por ninguna valorización real, sino que también pertenece directamente a su reino económico fantasmal.

Internet, en cuanto complejo híbrido de la industria cultural, no produce bienes reales, sino virtuales. Ni siquiera produce en una medida apreciable productos intelectuales o artísticos inmateriales que, en la forma mercancía, puedan participar en la sustancia social del valor, sino que solo distribuye tales contenidos electrónicamente, mientras que los contenidos que se crean realmente de forma directa en la red carecen en gran medida de valor tanto fáctico como económico, no contribuyendo a la sustancia real del valor ni participando en ella, en la medida en que siguen siendo “gratis” de aquella forma falsa que hemos visto.

Si la publicidad no solo es decisiva para la industria de la cultura como forma de representación de la estética de la mercancía, sino también como base financiera de la economía red, este hecho ilumina el modo en que está incrustada en la reproducción capitalista. La publicidad, como sector secundario improductivo por derecho propio en el capitalismo, que no contribuye a la masa de la sustancia social real del valor, sino que es una sustracción de la misma, solo pudo expandirse en una dimensión sin precedentes en la historia del capital sobre la base etérea de

la burbuja financiera y la economía de la deuda a partir de los años ochenta. Solo en este escenario surgió Internet en su alcance actual como un complejo tecnológico-cultural derivado de ellas. Los servicios disponibles, las posibilidades de acceso o de presentación y los contenidos gratuitos solo pueden representarse de forma capitalista en cuanto soportes publicitarios. Cuanto más se desplace la industria cultural hacia el espacio virtual, más precaria será esta dependencia.

Pero al mismo tiempo, este espacio requiere un enorme agregado de infraestructuras de gasto energético muy real, cableado, baterías de servidores, etc., lo que a su vez es un factor de coste. En gran medida, estos aparatos tecnológicos también deben financiarse con la publicidad o exigir una parte de sus ingresos. Esto también se aplica a las redes operadas o proporcionadas por el Estado, cuyos ingresos también son una sustracción de la masa de valor de la sociedad; como sus otras funciones, esta también se financia cada vez más con créditos. Da igual a través de qué mediación, el complejo de la industria cultural virtualizada es esencialmente una criatura de capital ficticio y sus diversas formas, todas las cuales son un anticipo cada vez más irreal de la futura creación de valor real que se pospone cada vez más. El límite interior de todo el montaje se manifiesta en la misma medida en que el sistema de crédito sobredimensionado se derrumba, las cadenas de crédito se rompen y se revela la inviabilidad social de la cultura virtual gratuita. El completo desplazamiento del problema al crédito estatal no cambia nada en esto.

Así, cuando se vayan a pique las condiciones económicas ocultas, se revelará que la mentalidad de lo gratis de los “usuarios” no es en absoluto una manifestación de la superación de la forma mercancía y del dinero. Más bien se trata de una conciencia que lleva mucho tiempo viviendo a crédito e incluso pensando a crédito. Del mismo modo que la reproducción no monetaria aparece falsamente como “gratuidad” incluso del esfuerzo material o social qua ilusoria “desmaterialización”, la propia existencia virtualizada aparece como algo no pagado, cuyos costes pueden ser devengados en otra parte, especialmente si uno no necesita saberlo. El postmoderno ecológicamente ilustrado está siempre a favor del bien y en contra del mal, solo que la electricidad debe salir del enchufe y el bon vivant debe tener lo suficiente a nivel gourmet para echarse a la boca, sin que las condiciones sociales de un lujo cualitativamente diferente y verdaderamente generalizado se conviertan en un grave problema. El consumo futurizado de la sustancia del valor, la reubicación del crédito malo y la desaparición técnica del dinero de la tangibilidad propia del mundo de la vida se presentan como una especie de “mundo sin dinero” que se ha

conseguido de alguna manera bastante barata. La revolución contra la “riqueza abstracta” no se produce, pero cada uno es su propio banco malo. ¿Qué tiene de malo eso? También en términos sociopolíticos, los cazadores de gangas digitales han ocupado el lugar de los subversivos. Uno prefiere no preguntarse cómo reaccionará la conciencia consustancial a la industria cultural ante el colapso de su maquinaria de ilusión y autoengaño.

11 DE CAMINO AL AGOTAMIENTO DE LAS RESERVAS CULTURALES

La estrechez y la desesperanza económicas se corresponden con las culturales. En este contexto, hay que plantear la cuestión de la innovación en la industria cultural y de su origen. Como sector secundario y en sí mismo improductivo del capital, que sin embargo tiene que alimentarse económicamente de la masa de la sustancia social del valor, la industria cultural es tan abstracta y carente de cualidad en términos de contenido como la valorización en su conjunto. La completa indiferencia hacia cualquier contenido material, porque el valor abstracto es su propio contenido, le obliga así a aprovechar los recursos culturales que no son directamente idénticos al fin en sí mismo de la “riqueza abstracta”; al igual que los recursos naturales, materiales y humanos, también los recursos culturales deben utilizarse como una masa de soportes concretos igualmente válidos para la acumulación abstracta.

En el ascenso histórico del capital hasta convertirse en una determinación formal generalizada y planetaria, surgieron un arte y una cultura genuinamente burgueses, que en un principio florecieron como oposición en el terreno de unas relaciones solo a medio desarrollar en el capitalismo temprano o protocapitalismo. Al igual que la filosofía y la ciencia ilustradas propias de esta fase, el arte y la cultura fueron efectivamente un engendro capitalista en cuanto a su estructura y contenido, pero solo en sus formas de pensamiento y representación como movilización ideológica y apariencia ideal y no todavía en sí mismos como objeto directo de valorización; por tanto, también como productos de puro lujo para los mecenas de la corte absolutista o los círculos privados y financiados con arreglo a ello. En consecuencia, la esfera pública burguesa, en cuanto prerequisite para una transformación en industria cultural, solo existía como prototipo.

Solo en este estatus intermedio “segregado”, que contradecía su propia lógica, aunque solo fuera formalmente, pudo adquirir esta cultura burguesa la apariencia de un universo reflexivo y una capacidad expresiva puramente determinados por el

contenido, con los famosos “elementos de desbordamiento”, en los que se acumuló un fondo de peculiar “objetualidad cultural” reflejo de la materialidad cósmica del valor, aunque todavía no esa materialidad cósmica misma, que solo había conquistado algunos ámbitos de la reproducción material. La vieja conciencia de la burguesía culta siempre quiso mantener este estatus intermedio y asociarlo a la ilusión de un arte, una ciencia, etc. “elevados” y no contaminados por el vil economismo, aunque el modo de pensamiento, las formas de representación y el contenido ya afirmaban la lógica que se burla de la supuesta independencia del arte o la cultura en general y que pronto iba a encontrar su máxima expresión simbólica en el “Cuadrado negro” de Malévich.

Ahora es obvio que la industria cultural –que hasta el siglo XX no daría sus primeros pasos y solo en los límites del capitalismo a principios del siglo XXI se ha ampliado hasta la virtualización del mundo de la vida– no podía alimentarse de sí misma en términos de contenido, sino en primera instancia de ese pasado de un arte y una cultura burgueses aún no atrapados por su propia lógica, comportándose como si fuera un vampiro. Las aventuras del proceso histórico de imposición del capitalismo, cuyas narrativas y creaciones (desde el clasicismo burgués y el romanticismo hasta el realismo y el “modernismo clásico”) generaban la apariencia de un contenido cultural independiente porque en sí mismas aún no habían sido incorporadas a la valorización, se consumieron en unas pocas décadas. La industria cultural no podía producir ya nada nuevo por sí misma. Su creatividad siempre ha consistido únicamente en reprocesar un material encontrado.

Sin embargo, había una segunda fuente de la que podía nutrirse la sed vampírica de la industria cultural. Eran las contraculturas o subculturas de los movimientos y los espacios sociales que se dirigían subjetivamente contra el capitalismo o sus manifestaciones y que daban expresión espiritual y artística a una existencia marginada, a estilos de vida inconformistas o a la desviación social. Fueron estas culturas, o al menos subculturas, de protesta las que se convirtieron en el campo de referencia para la invocación de posicionamientos “no comerciales” contra la industria cultural. Sin embargo, su potencia subversiva era demasiado débil para convertirse en un serio oponente a ella, principalmente porque su crítica seguía siendo acrítica en cuanto a la forma, fenomenológicamente limitada y socialmente particular, es decir, incapaz de captar la universalidad social. Al igual que la estatalidad capitalista siempre fue capaz de capturar, adaptar, doblegar y transformar en su recurso político propio los esfuerzos de emancipación “política” de corto alcance (desde el

antiguo movimiento obrero hasta la “nueva izquierda” de 1968), la protesta y las subculturas “no comerciales” se convirtieron tarde o temprano en un recurso para la industria cultural.

Lo que había comenzado como subversión cultural y contracultura constituía en realidad una especie de reserva natural para el capital de la industria cultural que debía ser cosechada o canibalizada periódicamente, lo mismo que la alta cultura burguesa en cierto modo externa a él. Después de la Segunda Guerra Mundial, ambos recursos perdieron su relativa independencia; la alta cultura burguesa simplemente feneció y solo pudo ser utilizada como madera seca, las subculturas degeneraron cada vez más en viveros capitalistas. Al igual que todos los horizontes temporales se acortaron en el curso de la revolución tecnológica y la globalización, también se aceleró el proceso de mutación de las producciones subcomerciales o proto-comerciales en la industria cultural hasta la desaparición del objeto mismo.

Adorno y Horkheimer solo describieron el vampirismo cultural de la industria cultural con relación al desmoronamiento de la antigua alta cultura burguesa, aunque todavía de forma imprecisa; el problema de las subculturas, en cambio, quedó fuera de su horizonte o fue inmediatamente subsumido en el concepto de industria cultural. Este déficit analítico también explica en parte el juicio negativo de Adorno sobre el jazz, cuyo origen y calidad intrínseca se quedaron en el camino. Adorno, que probablemente se guiaba en este punto por la idiosincrasia de un “refinamiento” burgués de formación clásica, no quería contemplar el jazz en su especificidad previa a la industria cultural, sino solo como un producto genuino de la máquina cultural capitalista. Pasó por alto el hecho de que esta máquina necesita un material que no es inherente a ella misma, porque solo puede despedazar algo que le haya sido suministrado. Su producto requiere la materia prima cultural encontrada o el artículo semiacabado. Estos recursos aún no se habían agotado del todo a mediados del siglo XX.

Sin embargo, se puede admitir que Adorno quizá solo conocía o tenía en mente el jazz ya troquelado por la industria cultural, como las orquestas populares de jazz de los años cuarenta. En este sentido, Adorno tiene razón hasta cierto punto, y más en un sentido predictivo, que, sin embargo, no puede referirse específicamente al jazz o a la llamada música pop. Se trata de las creaciones culturales en general, no importa en qué tipo de actividad y en qué nivel de artificio. Junto con la tercera revolución industrial, en cuanto tecnología universal de crisis, y con el consiguiente proceso de crisis global, la industria cultural también ha alcanzado su límite his-

tórico. Precisamente su plenitud, que coincide con la totalización de la estética de la mercancía, también concuerda con el agotamiento de sus recursos externos. En cierto sentido, se puede hablar de una analogía con el agotamiento de las reservas energéticas y la destrucción de los fundamentos naturales de la vida, así como con la crisis de las relaciones de género. También en este aspecto, el capitalismo está destruyendo sus propias condiciones de posibilidad. En la misma medida en que la abstracción del valor sigue su dinámica interna y lleva a cumplimiento el programa de su totalización de modo real, no solo disuelve su propia sustancia derivada del trabajo, sino también sus fundamentos naturales, de género y culturales, que mutan de condiciones de posibilidad mudas a contradicciones atronadoras.

El posmodernismo llama involuntariamente la atención sobre el límite cultural cuando separa las intenciones de una cultura de la protesta o de una subcultura de su reivindicación ideológica “no comercial o anticomercial” y las traslada directamente a la industria cultural, coleccionando los momentos supuestamente subversivos como literalmente adquiribles en el supermercado o descargables de la Internet subvencionada. La realidad de esta interpretación es que, al menos en términos de impacto social, ya no se trata tanto de producciones relativamente autónomas, sino a priori solo de productos de la industria cultural como objetos de “auto-valorización” y de su posible demanda. La “subversión”, que naturalmente ya no es tal, debe mudarse al modo de mero consumo de mercancías (aunque se trate de uno supuestamente “gratis”).

Esta ideología de un consumo “creativo” o incluso “crítico” va acompañada de una negativa total a poner la forma mercancía en cuanto tal en el foco de la crítica (por lo que el posmodernismo de izquierdas en su conjunto se queda por detrás del marxismo del movimiento obrero en lugar de trascenderlo). Ya no se trata de que la forma mercancía, como mal necesario, también esté adherida al contenido de su crítica como condición para que este pueda ser articulado en absoluto y reproducir sus condiciones materiales de posibilidad, sino de que se acepta o se ignora el carácter de mercancía y se positiviza el contenido en cuanto contenido de la valorización, aunque sea en sentido simbólico. De este modo, la ideología posmoderna remite a la correspondiente actitud capitalista ante la vida en tiempos de una virtualización del mundo de la vida desde el punto de vista de una estética de la mercancía.

Pero si la “creatividad” solo consiste en el tipo y la combinación del consumo de mercancías, entonces esto conduce a un estado de emergencia del valor de uso,

porque ya no hay ninguna oferta nueva de contenido. Tras la muerte de la antigua alta cultura burguesa, la subcultura experimenta el mismo destino. Solo hay pseudo-subculturas que ya están orientadas a la industria cultural. Incluso la banda escolar más pueril ya está ávida de éxito comercial desde el principio o, al menos, del capital cultural para “aparecer” en las listas de atención, y básicamente da más valor a la “presentación” que al contenido innovador, que no tiene. Esto es cierto, con excepciones, para todo el sector cultural. Al igual que la sustancia del valor solo se simula mediante el reciclaje de las burbujas de crédito, la industria cultural solo vive del reciclaje de contenidos antiguos una y otra vez hasta que se ahoga por la insulsez de los interminables refritos. Este estado de cosas se está convirtiendo de manera cada vez más drástica en la barbarie cultural de la que hablaba el capítulo sobre la industria cultural.

12 EL MUNDO NO ES UN ACCESORIO. POR QUÉ ES IMPOSIBLE UNA “REVOLUCIÓN CULTURAL” INDEPENDIENTE

El círculo de la reflexión crítica se cierra cuando volvemos a la complementariedad polar de una pseudocrítica elitista propia del pesimismo cultural y una afirmación posmoderna de la superficialidad. La superficie, esto es el mundo de las apariencias inmediatas; culturalmente el del atuendo, el diseño, el vestuario. Cuando la burguesía culta denuncia la superficialidad, en realidad solo se refiere a lo que considera atuendos ofensivos, formas de presentación y apariencia indecorosas o extrañas. En algunos aspectos, la persona con conciencia cultural residual, aunque tenga su Kandinski colgado en la pared, no está tan alejada del filisteo pequeñoburgués del dinero y la cerveza, capaz de desahogar sus sentimientos contra el “arte degenerado”, la “música negra” y la maquinaria del pop “americano”. No se trata del carácter de la superficie como tal, sino simplemente de los “falsos” atuendos y sonidos en cuanto metáforas de un diseño social repudiado. Detrás de esto está el miedo a los extranjeros, a los desvalidos, a los desviados o a las “clases peligrosas”.

El culturalismo posmoderno cultiva y romantiza los mismos fenómenos y formas de expresión que rechaza enérgicamente la antigua pequeña burguesía culta, pero solo en cuanto accesorio sin contenido y arbitrario; por eso pertenece a la misma estructura de percepción y es en sí mismo una conciencia de clase media simplemente con otro posicionamiento. El conflicto en este campo aislado solo produce aburrimiento y los adversarios se vuelven demasiado reconocibles en su

identidad. Se podría poner de moda colgar el famoso ciervo rugiente en la pared como un golpe de efecto “vanguardista”; pronto se llenarían de ellos las galerías de Nueva York y hasta en la provincia berlinesa. Como es sabido, el reciclaje que realiza la industria cultural de todas las formas de representación también nivela la diferencia entre arte y kitsch. Básicamente, esto ya comenzó con la presentación dadaísta de un urinario como objeto de arte; lo que pretendía ser una burla ha sido tratado durante mucho tiempo con seriedad académica como un problema de la historia del arte.

Esto no significa en absoluto negar que la “expresión” ordinaria debe encontrar una forma desde el punto de vista social, del mundo de la vida y de la cultura cotidiana. Toda formación histórica se expresa artísticamente, incluso en lugares donde no existe un ámbito aislado de arte; la gente da forma a su espacio vital y se presenta con su ropa, etc. Estas diversas formas de expresión en diferentes niveles nunca son puramente individuales, sino que también están determinadas por la respectiva sociedad, sus contradicciones y su desarrollo. Para el modo de producción y de vida capitalista, sin embargo, hay que señalar que su dinámica específica es precisamente lo que ha terminado por provocar un vacío y una indiferencia respecto al contenido que son inherentes a sus mecanismos, así como una extenuación y un agostamiento cultural, llevando a un grotesco exceso de énfasis y de autonomización de lo externo. Al igual que la forma abstracta de la mercancía se independiza de su contenido concreto y lo degrada a su mera “forma de aparecer”, la mencionada inversión entre el contenido cultural e intelectual y su “forma de presentación” externa se produce de forma análoga.

Esto también se aplica a la llamada cultura cotidiana, que ha crecido hasta convertirse en una “religión de la vida cotidiana” ya insinuada por Marx; aunque de más alcance que el carácter ideológico aludido por Marx. Ya no se trata de meras “opiniones” ideológicas e interpretaciones del mundo, sino de modos de expresión y de autointerpretaciones en sentido existencial. En el trato con sus iguales, la “pura nada” tiene que presentarse a sí misma como una envoltura y actualizar permanentemente su imagen en el sentido más amplio. La tan invocada pluralización de los estilos de vida es completamente uniforme en cuanto a su carácter de medio para ganar distinción, por lo que la pluralidad vuelve a disolverse en un “*mainstream*”; incluso aunque ésta parezca fluir en direcciones cambiantes.

Lo decisivo aquí es que los aspectos externos accidentales y las “cuestiones de gusto”, hasta la más simple de las prendas, en realidad carentes de importancia,

están cargadas de una inmensa significación. El hecho de que nadie pueda escapar de las tendencias sociales a este nivel, salvo al precio de la pura extravagancia, no es nada esencial. Así, desde hace cuarenta años no paseamos con toga, sino con vaqueros; aunque ya no con los mismos, porque el desgaste del material nos obliga a perder tiempo comprando pantalones. Aunque los vaqueros, al igual que el pelo largo de los chicos o la música rock, tuvieron en su día la reputación de señalar una especie de protesta juvenil, hace tiempo que se demostró el carácter inocuo y afirmativo de esta pseudo-rebelión. Lo único que quedó de ello fue una moda generalizada de pantalones a la que se han entregado incluso las personas mayores. Por supuesto, estos fenómenos se repiten de alguna manera en cada generación de adolescentes. Pero el hecho de que adquieran relevancia social general es una novedad.

¿Debo comprar ahora unos pantalones tan anchos que un joven elefante podría meterse en ellos y nadie puede ver si tengo trasero? ¿O tiene que ser un pantalón tan ajustado que perturbe mi riego sanguíneo y todo el mundo pueda ver inmediatamente que no tengo trasero? En los tiempos posmodernos, estas alternativas existenciales ya no se dejan a los menores de quince años, sino que pasan al rango de ideologías casi políticas. El hecho de que los individuos desarrollen preferencias en cuanto a la ropa, la comida y la bebida, el sexo, la imagen corporal o el mobiliario del hogar ya no es algo natural e inofensivo. Cuando los tatuajes o los piercings, la comida vegetariana o vegana y similares mutan en una especie de cosmovisión que divide las opiniones o cuando ciertos ambientes se reconocen de modo similar a como ocurría antes con las insignias de los partidos políticos, entonces esto indica el carácter ideológico de la propia imagen como un sucedáneo de acción con la que se quiere llenar el vacío social y de ideales.

Este tipo de sucedáneos de acción de carácter simbólico propios de la cultura cotidiana adquieren importancia incluso para la administración de la crisis y sus ideologías disciplinadoras. Las campañas antitabaco, incluidas las prohibiciones administrativas, o la denuncia de los hábitos alimentarios “insanos” de la clase baja no tienen nada que ver con una preocupación por el bienestar. Más bien, la percepción de las disparidades sociales, de la pobreza, de las imposiciones sociales desmedidas y del estrés laboral se desplaza a lo representacional, a la “*performance*” personal, como si meramente se tratara de cambios a nivel de hábitos culturales cotidianos o de actitudes que nada tienen que ver con una relación social de carácter coactivo. Semejante ideología de la administración de personas apela de modo cer-

tero al alma gemela de personalidades vacías que se escenifican a sí mismas y que quieren realizarse en el culto a la superficialidad y que, precisamente por ello, se vuelven vulnerables a los mecanismos disciplinares tan pronto como éstos se presentan como una oferta de diseño.

El culturalismo posmoderno y su énfasis excesivo en la superficialidad ya tienen un antecedente histórico en un doble aspecto. Desde el punto de vista filosófico, se trata de la corriente irracionalista del pensamiento burgués, desde el giro antihegeliano del siglo XIX, pasando por la filosofía de la vida, hasta el existencialismo. Es el contraprograma burgués a Marx y Adorno formulado por Nietzsche y Heidegger, del que la llamada izquierda posmoderna también toma sus principales referencias. Esto siempre se ha asociado a una actitud o modo de percepción que se ha conocido con el nombre de “estetización”. El horror de la guerra y la destrucción, el terror de la normalidad, el sufrimiento y la miseria se convierten en “bellas imágenes”, las vísceras ensangrentadas tanto como los vientres hinchados de hambre o las heridas supurantes se convierten en obras de arte. La “estética del horror”, llamada “fascismo subjetivo” a partir de Walter Benjamín, es uno de los precursores y un integrante sigiloso del giro culturalista posmoderno contra la crítica material, social y categorial del capitalismo.

La escenificación de la “actuación”, tal y como la llevó a cabo Leni Riefenstahl en la estética cinematográfica de los congresos del partido nazi con sus marchas multitudinarias teatralizadas, también forma parte de este programa. La individualización posmoderna de la misma forma de proceder no cambia la esencia del asunto; y puede convertirse en bochornoso motín en cualquier momento, como demuestra la turba digital. En la agudización posmoderna, la indiferencia por el contenido da lugar a un programa esteticista aún más amplio que a principios del siglo XX, que ya ni siquiera se percibe como tal porque representa un sentimiento vital común.

Esta estetización militante, que ha convertido la forma del diseño publicitario en una matriz totalitaria, es un arma mucho más eficaz contra la crítica radical que las meras construcciones de pensamiento ideológicas. Lo que está en juego no es la cosa en sí, sino el estilo. Los tratados sobre “cómo empobrecerse con estilo” sustituyen al análisis crítico. El estilismo no conoce ningún criterio de verdad, salvo el número de comentarios de “me gusta” en la red. Y se da bombo publicitario a lo que gusta como imagen. La objetividad negativa debe ser ocultada por un “subjetivismo estético”; la revolución social es sustituida por la pseudo-revolución indolora

de la “bella apariencia”: la estetización de la existencia de todo y de todos. No solo se estetizan la guerra y la crueldad, sino también la crisis, la nueva pobreza y la catástrofe medioambiental. Se trata, al mismo tiempo, de una estetización de la verdad congruente con el paradójico “relativismo absoluto” del postmodernismo.

La ideología de la estetización, que se ha convertido en una forma real de existencia, no debe confundirse con la estética propiamente dicha. No se trata de que un contenido encuentre su forma adecuada de expresión o representación para la que se pueden desarrollar criterios. En lugar de eso, tal como se ha mostrado, la forma estética se autonomiza frente al contenido y lo reduce paradójicamente a su propia forma accidental e inesencial de aparecer. El programa de estetización consiste en esta inversión, mediante la cual la forma totalitaria de la mercancía se impone y alcanza cumplimiento en el arte y la cultura.

Se trata de un proceso histórico que encontró su conclusión en la estética totalitaria de la mercancía después de la Segunda Guerra Mundial y que solo como cualidad de mercado mundial de la “bárbara ausencia de relación” puede retornar a una nueva estetización de lo político, que por su parte hace tiempo que perdió la conexión con la realidad. De una manera diferente, el horror es ahora tanto más inquietante, cuanto al mismo tiempo muestra todos los rasgos de la estupidez. Es precisamente el “nuevo centro” verde-socialdemócrata y socio-ecológico el que no solo ha apretado las tuercas de la gestión de la crisis social y ha lanzado el nuevo subsidio de desempleo Hartz IV, sino que al mismo tiempo ha llevado su democrático “estilo de venta” a un punto culminante como pantomima postpolítica del diseño publicitario. No en vano son los cuadros de los partidos y los autoproclamados “revolucionarios culturales” de la antigua Nueva Izquierda de 1968 los que han dado soporte a este desarrollo. Entonces se anticiparon al postmodernismo de izquierdas y hoy le muestran su futuro, aunque este ya no conduzca a los ministerios sino simplemente a los escaños del “Partido Pirata”. Sin embargo, esta generación de hijos y nietos del “nuevo centro” ya envejecido no necesita un pasado de izquierda radical para el diseño de su puesta en escena.

La metamorfosis de las antiguas escenificaciones de los combatientes de las comunas y las luchas callejeras en la madurez de hombres de Estado muestra involuntariamente que no puede haber una “revolución cultural” aislada en el sentido de una mera revolución del habitus, de la imagen, del “comportamiento discursivo”, del “estilo de pensamiento” y de la vida cotidiana, incluyendo hasta el peinado, la cultura del consumo o incluso de la alimentación, etc. Si los sesentayochistas, que

han alcanzado la mayoría de edad política, se atribuyen el mérito de una modernización y democratización de la República Federal Alemana por medio de una “revolución cultural”, mientras se conforman con fracasar como revolucionarios sociales, entonces solo demuestran que el pseudorradicalismo performativo de las culturas de protesta baratas y superficiales, además de para superar la pubertad, solo sirve para “revolucionar” el capitalismo y sus propios estilos de gestión empresarial. Este papel lo han desempeñado siempre unos bohemios de clase media que se las daban de artistas de lo cotidiano, experimentadores sexuales y contestatarios asiduos. Sin embargo, la “revolución cultural” de la Nueva Izquierda, con unas limitaciones como estas, fue la última de su tipo, porque ya no hay nada que “revolucionar” en la economía cultural debido a la falta de sustancia de valor real y el tren de la izquierda pop posmoderna hace tiempo que está parado en vía muerta.

Solo habrá una “revolución cultural” en el futuro si es al mismo tiempo expresión de un movimiento social revolucionario con poder de intervención real y no una mera representación simbólica. Este movimiento no existe en la actualidad y, por tanto, no puede desarrollarse una estética de la crítica, sino solo una crítica de la estética dominante como crítica de la industria cultural. Ningún vestido puede deambular por ahí sin el cuerpo que lo acompañe. El culto posmoderno a la superficialidad, en su actitud pseudocrítica que ni siquiera sus protagonistas se creen, es tan insustancial como la valorización posmoderna del capital virtualizado. El requisito previo para una nueva integración de los movimientos revolucionarios sociales y culturales sería que una crítica radical del universo de la forma fetichista, con la que la izquierda posmoderna no quiere tener absolutamente nada que ver, penetre en la conciencia de las masas.

Con lo que el culturalismo ideológico todavía puede tener éxito en la actualidad al servicio del capital es únicamente el debilitamiento interno de la propia crítica categorial. Pues incluso como crítica del “trabajo”, del valor y de la escisión de género, esa crítica categorial, a través de la recepción parcial y ficticia posmoderna, amenaza con transformarse en un objeto puramente estético, es decir, en un accesorio temporal de auto-escenificación, para convertirse así en algo del todo no vinculante. En general, la totalización del diseño publicitario va acompañada de la subsunción de todos los contenidos bajo el espíritu de la época o de la moda que fluye ciegamente. No solo hay ropa de moda, sino también delitos de moda, enfermedades de moda e ideologías de moda, incluso vulgaridades de moda. Es precisamente la izquierda posmoderna la que cada cierto tiempo provoca una alharaca en

su remanso intelectual provinciano para colocar un nuevo tema en el centro de atención. Por eso, los caracteres sociales posmodernos son en principio cantonalistas inseguros; no hay que recordarles una determinación y un compromiso posicionales, ni siquiera con respecto a la crítica categorial, en la medida en que supuestamente ya se habían apropiado de ella. Puede ocurrir que uno u otro replique asombrado: “Pero eso ya lo tuvimos el año pasado”.

Al igual que el patriarca sesentayochero, antiguo verde, Joschka Fischer, expandía y contraía periódicamente su cintura como un acordeón, mutando de gordito a corredor de maratón y viceversa, los estrategas individualizados de la imagen cambian periódicamente su habitus, sus actitudes y convicciones sin ninguna conexión interna. Ya sabemos de todo contenido al que echamos mano que pronto tendrá que ser desechado de nuevo. Períodos enteros de la vida se reducen a un verano o posiblemente a una tarde; todas las relaciones se disuelven casi antes de haber comenzado. Se aplica el lema de Berlusconi, que debe haber dicho: “ya he sido fiel muchas veces”. Como la pura nada no puede permanecer en nada, tampoco ha aprendido verdaderamente nada, ni siquiera su propia lengua materna. El cosmopolita posmoderno no sabe hablar bien ni el alemán ni el inglés; no sabe nada bien, pero ya ha probado de todo.

Como antídoto a este lamentable estado de cosas, se recomienda un rechazo de gran alcance y sin concesiones de la estetización y la moda en un sentido emancipador, lo que implica una crítica radical del culturalismo posmoderno. El contenido debe recuperar su derecho prioritario. Esto vale tanto frente la crítica superficial de la superficialidad por parte del reducto de conciencia de la burguesía cultural como frente al polo opuesto posmoderno. El mundo no es un accesorio; el culto a la superficialidad debería cubrirse de desprecio y burla. La industria cultural no puede ser subvertida por una hiperafirmación de izquierdas posmoderna, sino por una devaluación militante del puro diseño de manera general. En las publicaciones radicalmente críticas tal vez habría que cultivar la dura densidad y, en relación a la imagen, la discreción deliberada.

Al hacerlo, no podemos enlazar sin problemas con el capítulo de la industria cultural de la *Dialéctica de la Ilustración*, pero la recepción crítica del concepto allí desarrollado sigue siendo indispensable. El posmodernismo, que creía haberla superado, ya no tiene nada que decir en el mundo en crisis del siglo XXI. Es de esperar que ya se esté levantando una generación que diga con toda amabilidad a los ideólogos del pop, enamorados de su propia juventud entrada en años, que ellos

mismos son ya los viejos insoportablemente aburridos de anteayer y que deberían interrumpir la transmisión.

Traducción del alemán de José A. Zamora

REFERENCIAS

- HEINE, Heinrich (1979): *Die romantische Schule*, en *Düsseldorfer Heine-Ausgabe: Heinrich Heine–Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*. Ed. de Manfred Windfuhr, Vol. 8/1, Hamburgo: Hoffmann und Campe, 121-249.
- HORKHEIMER, Max y ADORNO, Theodor W (1947): *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, en *Gesammelte Schriften* (Vol. 3). R. Tiedemann (ed.). Fráncfort: Suhrkamp, 1986.

TRANSICIÓN DE LA DOMINACIÓN FORMAL DE LA CULTURA A LA DOMINACIÓN REAL: SOCIALIZACIÓN CAPITALISTA, INDUSTRIA CULTURAL Y MATERIALIZACIÓN DEL FETICHISMO DE LA MERCANCÍA

Transition from Formal Domination of Culture to Real Domination: Capitalist Socialization, Culture Industry and Materialization of Commodity Fetishism.

PABLO JIMÉNEZ CEA*

pablo.jcea@gmail.com

Fecha de recepción: 15 de abril de 2022
Fecha de aceptación: 11 de octubre de 2022

RESUMEN

El presente trabajo tiene como objetivo historizar el proceso de dominación de la cultura por el capital en los términos de la crítica de economía política marxiana, fundamentando teóricamente la importancia de distinguir entre la dominación formal y real del modo de producción capitalista para la comprensión integral de las formas específicas de coerción y subjetividad que promueve. Para ello, se realiza un análisis crítico del concepto de industria cultural y de espectáculo en las obras de Adorno, Horkheimer y Guy Debord, que posibilita el entendimiento del proceso histórico de materialización efectiva del fetichismo de la mercancía y su extensión al conjunto de la sociedad.

Palabras clave: dominación formal, dominación real, capital, industria cultural, espectáculo, fetichismo.

ABSTRACT

The aim of this paper is to historicize the process of domination of culture by capital in the terms of Marxian political economy critique, theoretically grounding the importance of distinguishing between the formal and real domination of the capitalist mode of production for a comprehensive understanding of the specific forms of coercion and subjectivity it promotes. To this end, a critical analysis of the concept of culture industry and spectacle in the works of Ador-

* Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP), México.

no, Horkheimer and Guy Debord is carried out, which enables the understanding of the historical process of effective materialization of commodity fetishism and its extension to society as a whole.

Key words: formal domination, real domination, capital, culture Industry, spectacle, fetichism.

La sociedad globalizada atraviesa actualmente una época de crisis generalizada, en la que convergen una serie de fenómenos críticos –pandemia, cambio climático, crisis migratorias, colapso psíquico, amenazas de guerra entre potencias capitalistas, entre otras– que en su conjunto forman una unidad contradictoria de esferas mutuamente influyentes entre sí que es posible denominar como crisis socioecológica de la civilización capitalista (Konicz, 2017). En la raíz de este proceso de crisis estructural del capitalismo, se encuentra la convergencia entre el proceso histórico de desustancialización del capital, la crisis de valorización de la relación social capitalista por pérdida de su sustancia –la explotación del trabajo vivo–, y el creciente alcance de los límites externos ecológicos para la reproducción ampliada del capitalismo (Kurz, 2021). Es decir, la modernidad capitalista encuentra su punto de declive histórico en el preciso momento en el que se agota de manera creciente no solamente la sustancia del valor, sino también el mundo objetivo que ha sido devorado en favor de una abstracción social (Jappe, 2019).

Sin embargo hoy, cuando se encuentran presentes todos los elementos objetivos que aseguran la inmersión de la especie humana al interior de un proceso histórico de carácter catastrófico –véase en particular el último informe del IPCC que indica la irreversibilidad del cambio climático–, la sociedad global parece paralizada, impotente, frente al desastre objetivo creado por el movimiento autonomizado del capital: la sociedad contemporánea aparenta estar presa de un verdadero “realismo capitalista” que cancela el futuro e impide pensar una alternativa diferente a la socialización mercantil (Fisher, 2019). A este respecto, el presente escrito pretende señalar algunos lineamientos teóricos para la comprensión de la crisis contemporánea desde la perspectiva de la crítica marxiana de la industria cultural, abordando tal problemática a partir de una aprehensión histórico-crítica de su evolución en los términos teóricos de la crítica de la economía política. Por consiguiente, se trata de analizar –siguiendo los lineamientos teóricos legados por la Teoría Crítica y, en

lo posible, ampliándolos- el vínculo entre el despliegue histórico de la industria cultural, la socialización capitalista y las formas de dominación y subjetividad propias del capitalismo avanzado.

Para realizar este objetivo, el orden del presente escrito será el siguiente: 1) conceptualizar la industria cultural en términos de la teoría crítica, y fundamentar la importancia de los conceptos de subsunción formal y real para el análisis de la evolución histórica del modo capitalista de producción y de la extensión de su dominación al conjunto de la reproducción social -incluyendo por supuesto, la cultura-; 2) analizar el proceso de formación de la industria cultural en el contexto de una transición histórica desde la dominación formal del capital a la dominación real, remitiéndose en esta sección principalmente al análisis crítico del clásico ensayo de Adorno y Horkheimer “Industria cultural: Ilustración como engaño de masas” desde la perspectiva del instrumental conceptual desarrollado en la sección precedente; 3) evaluando críticamente la actualidad de *La sociedad del espectáculo* de Guy Debord, señalando la importancia de su vigencia para la comprensión integral de la evolución histórica del capitalismo tardío, evidenciando su relación con la producción de un comportamiento fetichista que es producto y productor de la subjetividad del sujeto mercantil del capitalismo contemporáneo. Para finalizar, se realiza una síntesis conclusiva que se deriva de los análisis precedentes.

1 CONCEPTO DE INDUSTRIA CULTURAL Y LA IMPORTANCIA DE DISTINGUIR ENTRE SUBSUNCIÓN FORMAL Y REAL DEL CAPITAL.

Cuando Robert Kurz (2012) sometió a crítica la actualidad de *Dialéctica de la Ilustración* no pudo evitar señalar que hay libros que nacen muertos y algunos que permanecen tan actuales como el día en que fueron escritos. Sin duda, la obra de ambos escritores de la llamada escuela de Frankfurt pertenece a esta última categoría, puesto que el contenido de sus líneas sobrevive al reduccionismo sociológico en el que ha permanecido enclaustrada hasta la actualidad y una relectura crítica de la misma arroja, como se pretende demostrar, luces que permiten una comprensión más profunda de la crisis contemporánea.

Publicada casi al término de la Segunda Guerra Mundial, la obra tiene como núcleo un enfoque teórico basado en una compleja comprensión y reconceptualización de la crítica marxiana, que respondía teóricamente a las transformaciones del modo de producción capitalista que transitaba desde una forma liberal, centra-

da en el mercado, hacia una forma organizada, burocrática, centrada en el Estado (Postone, 2003). Bajo este prisma, se desarrolla una ruptura epistemológica con el marxismo hegemónico de la época que, en lugar de comprender la teoría de Marx como una aproximación economicista acerca de la producción material y la estructura de las clases sociales, va a aprehender esta obra como teoría de la constitución de formas históricamente determinadas de objetividad y subjetividad social: “[la crítica de la economía política] es tomada como un intento de analizar críticamente las formas culturales y las estructuras sociales de la civilización capitalista” (Postone, 2003: 16).

En el contexto de tal reconceptualización de la teoría marxiana, la crítica de la denominada industrial cultural –concepto de origen irónico, que pretendía resaltar el antagonismo de dos términos que eran concebidos como opuestos– funciona como el desarrollo de un concepto crítico que se refiere al modo en que la cultura misma “se articula socialmente en una determinada fase de la modernidad capitalista” (Maiso, 2018: 136). En efecto, una de las intencionalidades que subyacen a esta crítica del capitalismo post-liberal es la posibilidad de desentrañar los mecanismos sociales e históricos mediante los cuales se realiza un avance de los medios técnicos que va de la mano con un proceso de deshumanización (Horkheimer, 1947). Para Adorno y Horkheimer la industria cultural se erige como un sistema que responde a los imperativos de la transición de la modernidad capitalista hacia su fase post-liberal y, en tal determinación, la forma de la mercancía se impone sobre la cultura, haciendo peligrar el carácter previo de tal esfera, es decir, “su capacidad de rebasar el ámbito de la mera utilidad, el reino de la necesidad, y anticipar una idea de libertad que no fuera una mera abstracción” (Maiso, 2018: 137).

Esto es precisamente lo que ocurre conforme se desarrolla la industria de la cultura, puesto que la esfera cultura deja de constituir la posibilidad de ser de aquello que tiende a ir más allá de la mera autoconservación, y deviene en la producción estandarizada de la lucha por la supervivencia: “*La industria cultural es la fabricación de cultura en cuanto producción de barbarie*” (Hullot-Kentor, 2011: 11). En este sentido, la industria cultural constituye de manera simultánea tanto la pérdida de autonomía que caracterizaba a la cultura –y que había florecido, paradójicamente, con el desarrollo de la producción mercantil moderna–, como la subsunción real de la cultura dentro del modo de producción capitalista (Maiso, 2018). En este proceso de cosificación que enclaustra las producciones culturales bajo la forma de mercancía, la cultura va a perder tendencialmente, mas no completamente, su

dimensión trascendente en la medida en que bajo la mediación de las formas de dominación abstracta del capital va a quedar impedida de ir más allá del marco histórico concreto en que se realiza: el proceso de modernización capitalista.

Sin embargo, a casi ocho décadas de la publicación de *Dialéctica de la Ilustración*, la industria cultural difiere enormemente de la versión post-liberal criticada por los autores, puesto que la “industria del entretenimiento, el business cultural y el capital están hoy amalgamados en un grado apenas comparable con el de 1944” (Clausen, 2011: 316). No obstante, esta nueva amalgama de elementos que caracterizan la configuración actual de la industria cultural “2.0” –según la terminología de Duarte (2011)–, tales como la virtualización del mundo de la vida y el internet como nuevo medio central de la industria cultural, así como también el individuo que ha devenido un empresario de sí mismo a través de las redes sociales, entre otros (Kurz, 2012), no se deben a la mera evolución tecnológica, explicación propia del reduccionismo tecnológico del pensamiento posmoderno actual, sino que se trata de una transformación histórico-social que requiere ser comprendida tanto en los términos del desenvolvimiento de las categorías específicas del modo capitalista de producción, como de las relaciones de dominación que son su necesario corolario y que condicionan la existencia los individuos incluso en sus aspectos más recónditos (Adorno, 2001).

Aunque Adorno y Horkheimer no conocieron el internet, las plataformas virtuales o las redes sociales, pudieron anticipar las líneas de fuerza del futuro de la industria cultural al captar su concepto fundamental, de la misma manera en que Marx previó el actual proceso de cientifización de la sociedad como una consecuencia necesaria de la tendencia histórica de la producción capitalista fundada en el valor (Kurz, 2012). De ahí la importancia contemporánea de una reactualización crítica de la teoría expuesta en *Dialéctica de la Ilustración*, puesto que “su análisis pone de manifiesto cómo la industria cultural incide en la constitución material de los sujetos, dando forma a sus modelos de pensamiento, sentimiento y acción para adecuarlos a las condiciones de vida en el capitalismo avanzado” (Maiso, 2011: 325). En este sentido, el núcleo fundamental del concepto de industria cultural no se encuentra ni en su carácter de producción en masa, ni en la evolución constante de su estructura tecnológica –estos fenómenos son más bien corolarios inherentes a su dinámica interna–, sino en su cualidad de instrumento del control social capitalista (Adorno & Horkheimer, 1998).

De acuerdo con ello, la crítica de la industria cultural, en el contexto de la obra de los autores de Frankfurt, es en realidad una crítica de la sociedad por cuya mediación la esfera de la cultura deviene un momento de la autovalorización del valor. Es a causa de esta determinación que la industria cultural constituye una expresión del totalitarismo propio de la modernidad capitalista, modo de producción fundado sobre el valor y el trabajo abstracto como elementos determinantes de la reproducción social, que en el curso de su proceso histórico tiende hacia la absolutización de un mismo principio totalitario de carácter fetichista: la abstracción real del valor y su particular dinámica histórica (Kurz, 2021). Por tanto, el carácter estructuralmente alienado y objetivamente autoritario de la cultura de masas capitalista –de acuerdo con Robert Kurz (2012)–, deriva no de la intencionalidad pretendidamente consciente de los administradores de la industria cultural, sino de la forma mercancía misma bajo la cual están subsumidas las producciones culturales del capitalismo avanzado, forma que moldea la configuración material de tales productos y que a su vez les da su contenido como instrumentos de control social.

La industria cultural no supone en modo alguno una excepción a la identidad que existe entre la productividad abstracta y la destrucción del mundo objetivo (Kurz, 2012). El modo de producción capitalista, una vez desarrollado, es inseparable de la gran industria y la producción en masa: “el valor y [el desarrollo constante de] la tecnología van juntos; son dos formas de determinismo y de fetichismo” (Jappe, 2019: 308). La industria cultural es una expresión material de tal determinismo históricamente específico a la sociedad del capital, y que se ancla en la dinámica destructiva propia de las categorías fundamentales de la modernidad: mercancía, valor, trabajo abstracto, dinero y capital. Pese a ello, es esta dinámica destructiva inherente a la particular trayectoria histórica de la acumulación capitalista (Postone, 2003), la que abre la posibilidad de su superación como forma temporal de la producción social: el valor –fundando en la explotación del trabajo vivo– se agota; en tanto que contradicción en proceso el capital tiende a socavar sus propios fundamentos (Marx, 2011b). De la misma manera, la industria cultural como momento de la reproducción global ampliada del capital está sujeta a las contradicciones propias de las categorías que le dan su configuración y orientación histórica, por lo que la crisis de valorización del capital se expresa en ella por medio de su incapacidad para producir por sí misma nuevos contenidos culturales:

“para poner en marcha su maquinaria necesita procesar un material cultural preexistente... parasita todo material cultural que cae en su poder, ya sean ma-

terias primas o productos semifabricados. Primero fueron los contenidos de la cultura burguesa tradicional y los residuos de la cultura popular; más tarde las contraculturas y subculturas alternativas supuestamente “no comerciales”. Una vez agotadas, tienen que ser recicladas o producidas sintéticamente; al igual que el propio capitalismo, la industria cultural consume todas sus “reservas naturales” y socava así sus propios fundamentos” (Maiso, 2018: 145).

Adorno y Horkheimer, debido al contexto histórico y teórico en el que se inserta su obra –particularmente debido a su concepto ontológico de trabajo que deriva de su diálogo crítico con Lukács (Postone, 2003)–, carecían de las herramientas teóricas y conceptuales para vincular el análisis crítico de la industria cultural de su época con la teoría marxiana de la crisis objetiva o del límite histórico interno del proceso de valorización (Kurz, 2012). No obstante, a pesar de esta limitación fueron capaces de ampliar la teoría marxiana al analizar minuciosamente el vínculo entre la estructura de las necesidades de los sujetos y las formas específicas de dominación del capitalismo avanzado, permitiendo comprender como los imperativos propios de la producción capitalista tienden a subsumir todas las esferas de la vida, siendo en este aspecto la industria cultural una expresión de la subordinación de la vida cotidiana a las formas de dominación abstractas propias de la mediación del valor y la lógica de autovalorización del capital (Maiso, 2018).

En este sentido, es posible concluir este apartado señalando que la industria cultural es una expresión objetiva del modo de dominación propio del capitalismo avanzado, una forma de coerción fundada en la mediación de las necesidades humanas –histórica y socialmente constituidas– por la forma de la mercancía que tiende a penetrar la totalidad de la vida social. Tal como señaló Adorno (2021), es una tendencia objetiva del capitalismo tardío la posibilidad de introducción del dominio en los seres humanos por medio de la monopolización industrial de sus necesidades. De ahí el autoritarismo de la industria cultural, que satisfaciendo las “necesidades superficiales” refleja el proceso de abstracción real del capital que reifica los seres humanos y les obliga, incluso a través de medios técnicamente sofisticados, a vivir su tiempo libre del momento sacrificial del trabajo como un momento de la reproducción de la mercancía fuerza de trabajo (Adorno, 2021). Como corolario de este proceso, las “necesidades profundas” cumplen una función de desvío, y no pueden ser opuestas abstractamente a las necesidades denominadas superficiales en la medida en que en su transición hacia el fordismo desarrollado la modernidad capitalista domina tanto en lo más superficial como en lo más profun-

do de la sociedad (Adorno, 2021). He ahí desplegándose el totalitarismo de la forma mercancía a través de la industria de la cultura, que desde entonces impide la realización de cualquier producción material que esté más allá de los límites de la sociedad del capital, perpetuando su dominio “mediante la administración de las necesidades de los puestos a su cargo” (Adorno, 2021: 93). En esto consiste, empero, una de las formas fundamentales de coerción específica del capitalismo tardío, así como también la “subjetividad dañada” que se configura a partir de tal modo históricamente específico de dominación del capital (Maiso, 2013). Sin embargo, como se verá más adelante, es también en esta determinada configuración de la dominación social en el capitalismo avanzado donde reside a su vez la posibilidad de una ruptura con la socialización por el valor.

Por tal razón, para comprender en profundidad la relación problemática entre dominación capitalista, industria cultural y la configuración de la subjetividad mercantil contemporánea, es indispensable realizar una historización del desarrollo de la industria cultural en términos de la crítica de la economía política, más precisamente, de la subsunción de la cultura en el modo de producción capitalista y su reorganización según los imperativos de la valorización del capital.

1.1 *Dominación formal y real del capital.*

Es un logro teórico del filósofo neobordiguista Jacques Camatte el haber retomado críticamente los conceptos marxianos de dominación formal y real del capital como una forma de historizar la evolución del modo de producción capitalista. En un breve texto titulado *Transición* se afirma que:

“El punto de partida de la crítica de la sociedad del capital actual debe ser la reafirmación de los conceptos de dominación formal y dominación real como fases históricas del desarrollo capitalista. Cualquier otra periodización del proceso de autonomización del valor, tal como capitalismo de libre competencia, monopolista, de Estado, burocrático, etc., abandona el dominio de la [...] crítica de la economía política, y forma parte del vocabulario de la praxis de la socialdemocracia o de la ideología leninista codificada por el estalinismo” (Camatte, 1969: 1).

Esta original propuesta de Camatte para la historización del modo de producción capitalista en los términos de la crítica de la economía política, permite el análisis profundo de las diversas formas de control social y sometimiento que for-

man parte integral del despliegue histórico de la modernidad capitalista en su fase avanzada, aunque para ello requiere un ejercicio de ampliación teórica que permita discernir su vínculo con la dominación abstracta del valor que se valoriza a sí mismo. Argumentando en esa línea, y de acuerdo con el análisis marxiano maduro, la primera etapa de desarrollo histórico del modo de producción capitalista va de la mano con el proceso de subsunción formal del trabajo en el capital –ligado a la producción de plusvalía absoluta–, que supone el estiramiento de la jornada laboral, la relación puramente monetaria entre los productores y el capital que apropia de su plustrabajo, la conversión de las condiciones objetivas y subjetivas del proceso laboral en capital y con ello, la transformación de los procesos de producción que anteceden al capitalismo en procesos laborales bajo el mando del capital (Marx, 2011). Esta primera fase de dominación formal –que sucede de manera históricamente diferenciada en diversos tiempos y lugares por lo que no tienen un origen único–, puede ser comprendida como un primer momento de formación de la constitución formal fetichista, esto es, de desarrollo efectivo de la abstracción real del valor que se valoriza a sí mismo en un contexto en el que el proceso laboral se continúa todavía efectuando, desde un punto de vista técnico, en idénticas condiciones a los procesos laborales precapitalistas, con la sola e importante excepción de que ahora este proceso está subordinado al capital (Marx, 2011). Así, la subsunción formal de los procesos productivos en el capital puede ser aprehendida como el proceso de formación histórico de la dominación abstracta del valor, como una etapa mediante la cual se comienza a constituir el valor como relación estructurante de la (re)producción social.

Sin embargo, conforme se desarrolla este proceso el aumento de la magnitud en la escala de la producción y del número de trabajadores empleados, la ampliación de los mercados y la resistencia de la clase obrera al alargamiento de la jornada de trabajo –el alcance de los límites biológicos y sociales de la explotación del trabajo humano mediante la prolongación de la jornada laboral–, permiten la transición a un desarrollo ulterior del modo de producción capitalista, a una superación de su dominación formal sobre el proceso de reproducción social. Aparece entonces la introducción de la maquinaria industrial en el proceso de producción: “se modifica toda la forma real del modo de producción y surge –incluso desde el punto de vista tecnológico– un *modo de producción específicamente capitalista*” (Marx, 2011: 59). En paralelo a este proceso de transformación tecnológica del proceso productivo, hace su aparición la extracción de plusvalor relativo –forma de extracción de

plusvalía específica de la subsunción real del trabajo por el capital-, que otorga al capital la posibilidad de aumentar la productividad del trabajo sin requerir para ello de la prolongación la jornada laboral, sino más bien el recurso a la aplicación de la ciencia y la innovación tecnológica para modificar conscientemente el proceso de producción de mercancías. De esta manera, se produce una inversión de las relaciones sociales que permanece hasta la actualidad y que encuentra también expresión a través de la industria cultural, consistente en que las fuerzas productivas del trabajo directamente socializado y la aplicación de la ciencia al proceso inmediato de producción, aparezcan ante el sentido común cosificado como fuerzas productivas del capitalismo mismo: “la mistificación implícita en la relación capitalista en general, se desarrolla ahora mucho más de lo que se había y hubiera podido desarrollar en el caso de la subsunción puramente formal del trabajo en el capital” (Marx, 2011: 60).

Por tanto, hay una dominación real efectiva del capital sobre la reproducción social, que tiende a superar las limitaciones de una dominación meramente formal en la sobrevivían algunos elementos de los modos de producción precapitalistas y de las relaciones de dominación que les caracterizaban. Es por esta razón que de acuerdo con el marco teórico aquí desarrollado, puede conceptualizarse esta transición hacia la dominación real del capital como el momento de constitución social concreta de la abstracción real del capital, es decir, como el momento en que esta relación fetichista se presenta efectivamente de manera simultánea como una relación social real y como una cosa física, como una relación social cósmica que convierte el mundo objetivo en objeto de la abstracción real por el mecanismo de la proyección social (Kurz, 2021). De hecho, solamente es posible hablar de dominación real del capital cuando el proceso de producción se ha convertido en proceso de trabajo para el capital, proceso en el que el ser humano va a perder su lugar como elemento determinante de la producción social, y esto únicamente puede ocurrir después de una subversión completa de la relación entre la especie humana y la naturaleza, es decir, en la instauración de la mediación mercantil como vínculo fundamental entre el metabolismo socialmente alienado de la especie y el mundo natural (Camatte, 2009).

La subsunción real de la actividad social en el capital, que abre el camino para una ulterior dominación efectiva del valor sobre el conjunto de los procesos sociales -y a fortiori de la relación entre humanidad y naturaleza-, es “la columna vertebral de la modernidad, pues de ella depende el conjunto de sometimientos

posibles en la sociedad capitalista: los económicos, circulatorios, distributivos, consuntivos, así como los sociales, políticos, culturales y de la vida cotidiana” (Veraza, 2008: 8). Dentro de este marco de interpretación, el desarrollo de la industria cultural que se produce en un momento específico del desenvolvimiento histórico del modo capitalista de producción, consiste en el proceso a través del cual se amplía la dominación real del capital hasta la subordinación de la esfera cultural a la forma valor de la mercancía.

Puesto que la industria cultural “remite a la cotidianeidad del dominio en sus formas más sutiles”, en tanto que se “trata del sometimiento total de la vida al contexto funcional de la sociedad” (Maiso, 2011: 324), la historización de su evolución en términos de dominación formal y real del capital permite una perspectiva más amplia acerca de su vínculo con la perpetuación del modo de producción capitalista, la domesticación de los seres humanos y, también, de la posibilidad de superar su instrumentación a través de una crítica práctico-teórica de carácter emancipador que comprenda el problema a cabalidad. En efecto, tal como se ha señalado desde las reinterpretaciones críticas de la obra marxiana:

“La total inadecuación de las teorías del capitalismo moderno, que toman una configuración específica del capitalismo por la naturaleza misma de esta formación social (...), se ha hecho históricamente manifiesta. Estas críticas son todas (...) incompletas. Como vemos ahora, el capitalismo no se resuelve en ninguna de estas formaciones. Una adecuada teoría crítica de la época debe basarse en un concepto unificado tanto de las relaciones que constituyen la naturaleza del capitalismo como de las diferencias entre esta naturaleza y las cambiantes configuraciones históricas del capitalismo” (Postone, 2003b; citado en Kurz, 2021: 46).

Es en este marco de comprensión que la historización del modo de producción capitalista aquí propuesta encuentra su utilidad y justificación, puesto que posibilita comprender no solamente el contexto histórico en que se insertan las transformaciones operadas al interior del desarrollo de la modernidad capitalista, sino que también arroja luz sobre los modos de dominación, subjetividad y control que promueve el capitalismo avanzado.

2 TRANSICIÓN DESDE LA SUBSUNCIÓN FORMAL DE LA CULTURA EN EL CAPITAL HACIA LA DOMINACIÓN REAL DEL ESPÍRITU POR EL CAPITAL

Adorno y Horkheimer escriben en la época de la transición global de la dominación formal del capital a la real, tránsito que se realiza a través de las transformaciones históricas acaecidas durante la Segunda Guerra Mundial (Camatte, 1995). En el ámbito de la cultura, tal transición se expresa, por mediación de la industria cultural, como subsunción de las producciones culturales en los modos de ser y organización específicos del capitalismo avanzado. Su ensayo clásico al respecto, “La industria cultural: Ilustración como engaño de masas”, expone la magnitud de esa transformación y de los cambios que experimenta la producción cultural con la tendencia hacia la supresión de los últimos residuos del capitalismo en su fase liberal. En primer lugar, este proceso se presenta como la estandarización del espíritu, cada sector de la cultura se encuentra armonizado con los demás, y el núcleo de dicha concordancia reside en que todas las producciones culturales se han capitalizado, más precisamente han devenido en ramas de la industria capitalista moderna. En segundo lugar, este proceso se manifiesta como sometimiento de los individuos socializados al poder totalitario del capital mediante su sumisión al trabajo y al consumo de mercancías culturales, esto es, condicionados como productores y consumidores en un ambiente urbano que garantiza las circunstancias materiales propicias para la reproducción de dicha dependencia (Adorno & Horkheimer, 1998).

Es en el círculo de manipulación del deseo y de la necesidad que se asienta y refuerza la unidad del sistema capitalista, y esta última es reforzada por el estado de menesterosidad y dependencia en la que están fijados los individuos socializados por el capitalismo avanzado (Maiso, 2013). Adorno y Horkheimer son enfáticos en señalar que el poder de la técnica industrial solamente adquiere su potencia en tanto que expresión del poderío del capital: “la racionalidad técnica es (...) la racionalidad del dominio mismo” (Adorno & Horkheimer, 1998: 166). No es la tecnología como tal, considerada por sí misma, la que porta de manera inherente el carácter destructivo propio de la ciencia capitalista, sino que es más bien la identidad que existe entre tecnología y forma valor, esto es, la sumisión de la ciencia al proceso de producción capitalista y, por tanto, el conocimiento social como poder efectivo del capital (Marx, 2011). De esta manera, la estandarización y la producción

en masa de mercancías culturales participan del control social en la medida en que confinan a los individuos en un estado de precariedad y dependencia que les hace objetos de manipulación ideológica por parte de la industria de la cultura.

Pero tal manipulación no consiste en la mera coacción, no es una recepción puramente pasiva de los sujetos ante los estímulos de la industria, es ante todo la instrumentalización del deseo, la movilización activa de las necesidades y expectativas de los sujetos. La industria cultural, que se erige sobre la base de lo que Debord (1992) llamará “supervivencia ampliada” –la expropiación de la vida por el capital–, satisface necesidades sociales que resultan de la privación fundamental de los individuos:

“La industria cultural se revela así un instrumento clave para la socialización de la intimidad de los individuos socializados. Contribuye a tejer el entramado de coacciones, expectativas y deseos que moldean su actitud consciente e inconsciente. Incide en las formas de hablar, pensar y percibir, en las formas de relacionarse, pero también en las formas de identificación, catarsis o compensación del narcisismo herido” (Maiso, 2018: 142).

En este sentido, lo ideológico de la industria cultural no estaría tanto en los mensajes que abiertamente transmite y que están orientados hacia la instrumentalización de los sujetos, sino en la producción material de individuos socializados que necesitan –que desean– sus estímulos y reaccionan ante ellos. Por tanto, la ideología que transmite es ante todo,

“...expresión de necesidades y deseos profundamente arraigados en la psicología de los individuos socializados; para poder satisfacerlos sin faltar a las demandas del principio de realidad, la economía libidinal busca soluciones de compromiso con las exigencias de una avasalladora realidad externa que dicta las condiciones de la autoconservación” (Maiso, 2013: 143).

De este modo, la industria cultural forma parte integral del proceso social de domesticación de los seres humanos por el capital, puesto que constituye un momento de la producción de las necesidades de autovalorización del capital como necesidades humanas, y entonces su dominación real trasciende el proceso de trabajo para abarcar el conjunto de la sociedad (Camatte, 1969). Ahora bien, este proceso se encuentra atravesado por contradicciones, no sucede de una manera lineal en la cual una manipulación del deseo omnipotente se contraponen a unos individuos degradados al estado de víctimas impotentes. El capital reproduce sus propias necesidades de (auto)valorización como necesidades humanas, es cierto,

pero lo hace movilizándolo deseos y necesidades reales –aunque socialmente mediadas–, tales como el anhelo de felicidad, de amor, de reconocimiento social o la búsqueda de una vida mejor. Su poder reside, por tanto, en que administra la necesidad de felicidad, la planifica y la explota mediante su funcionalización de acuerdo con los imperativos específicos de la reproducción de lo existente, es decir, del capital (Maiso, 2018)

Por ello es que, como Adorno y Horkheimer insistentemente señalan, hay una creciente tendencia hacia la identidad entre las necesidades de los individuos socializados por el capital y las producciones de la industria cultural, de otra manera no se adaptarían tan bien los primeros a la segunda. Sin embargo, tal identidad se asienta sobre un proceso contradictorio, de manera que esta identificación entre las necesidades de los individuos y las producciones de la industria cultural debe renovarse continuamente y, por tanto, está amenazada por la posibilidad de ruptura: “no se trata de simple “manipulación” y, si podemos hablar de engaño, desde luego los propios sujetos quieren ser engañados” (Maiso, 2018: 142).

Por otro lado, este proceso global de transición de la dominación formal a la dominación real del capital va de la mano con una creciente homogeneización de los medios técnicos. Por ejemplo, ya en 1944 los teóricos del *Institut* señalaban la tendencia interna de la televisión a devenir en una síntesis de la radio y el cine, una versión perversa de la obra de arte total wagneriana (Adorno & Horkheimer, 1998). Este proceso es el triunfo del capital sobre el espíritu, esto es, subsunción de la cultura en el capital en la medida en que ahora el proceso social de producción puede permitirse “imprimir con letras de fuego su omnipotencia, como omnipotencia de sus amos, en el corazón de todos los desposeídos” (Adorno & Horkheimer, 1998: 169). Así, los individuos socializados y administrados por la gestión mercantil se comportan en su tiempo libre de acuerdo a los mismos esquemas de orientación que imperan en la producción social capitalista. Emerge, entonces, un verdadero “esquematismo kantiano” (Adorno & Horkheimer, 1998) de la producción fundada en el valor, que prepara y adapta los datos del mundo inmediato al sistema de la razón capitalista, la industria cultural deviene en segunda naturaleza de la vida social y, por tanto, en un a priori de toda forma de experiencia social (Maiso, 2018: 143).

Por mediación de la industria de la cultura, el capital captura efectivamente la conciencia dentro de los marcos fetichistas propios de la producción de mercancías, y la irracionalidad objetiva que caracteriza la producción mercantil es interio-

rizada por los sujetos del valor: “el mundo entero es conducido a través del filtro de la industria cultural” (Adorno & Horkheimer, 1998: 171). De esta manera, la industria cultural tiende a realizar la previsión marxiana acerca de la humanidad que deviene mercancía, y de la mercancía que adquiere conciencia humana que encontramos en los *Manuscritos económico-filosóficos de 1844*, puesto que el esquematismo a priori de la producción mercantil se impone como la conciencia social alienada que anticipa y clasifica el proceso social dentro de los marcos del valor y que, por tanto, se convierte en una representación social fetichista de la praxis social global.

Ya a finales del siglo XIX la producción capitalista había logrado de manera creciente en los países modernos producir el mundo objetivo, esto es la sociedad humana en su relación con la naturaleza, en tanto que producción de mercancías; pero al alcanzar una nueva etapa de abundancia y, por tanto, transición de la dominación formal a la real, el modo de producción capitalista avanzado logra no solo conducir la praxis global de la sociedad bajo la égida de la acumulación de mercancías, sino que también la conciencia y la experiencia que se tiene de la vida social a través de la subordinación de la cultura a la forma de la mercancía. Mediante la duplicación del mundo y los objetos empíricos, realizada a través de diferentes instrumentos técnicos, el capitalismo avanzado logra la ilusión de hacer parecer al mundo exterior como prolongación de la representación industrial del mismo (Adorno & Horkheimer, 1998). El capitalismo avanzado, en los comienzos de su futura conquista del mundo y de la conciencia, manifiesta a través de la industria cultural la alabanza de la dictadura de la mercancía, sea en su versión liberal, socialista de cuartel o fascista, y esta alabanza obtenía todo su poder debido a su capacidad para hacer aparecer su representación prefabricada del mundo como la realidad en sí misma. Es cuando el modo capitalista de producción ha llegado a este determinado estadio de desenvolvimiento de la producción mercantil –que aquí se fija como el estadio de transición de la dominación formal a la real del capital–, que la industria cultural emerge como dominación por el capital de la producción cultural y espiritual de la sociedad: la modernidad productora de mercancías extiende su dictadura hacia el espíritu, y entonces su evolución ulterior presupone el desarrollo de esta particular rama de la producción que permite la sumisión constantemente renovada del conjunto de la sociedad a los esquemas de la autovalorización del valor.

Por otro lado, la dominación real de la cultura por el capital implica la producción de la cosificación de los individuos por la vía de la atrofia de los sentidos (Adorno & Horkheimer, 1998). En un fragmento filosófico al final de la *Dialéctica de la Ilustración* titulado “Sobre la génesis de la estupidez”, los autores indican que la raíz de la atrofia sensorial –la estupidez tal y como la entienden los autores– viene dada de manera simultánea por la lesión física que lleva a la paralización del cuerpo y por el terror que anquilosa el espíritu (Adorno & Horkheimer, 1998). Pues bien, la industria cultural lesiona ambos, el cuerpo y el espíritu, atrofia la experiencia sensible y con ello inmoviliza la inteligencia, la sensibilidad y la facultad de imaginar. Mediante el confinamiento de la experiencia empírica a la representación creada por la industria cultural, se limita la imaginación al mundo creado por el movimiento autónomo de la mercancía. De este modo, se puede caracterizar a la industria cultural como una lesión permanentemente infligida sobre los individuos socializados por el capitalismo, una herida que confina a los individuos en una atrofia sensorial socialmente creada. No obstante, el núcleo de esta problemática no reside solamente la atrofia de los sentidos permanentemente renovada en las masas sino, como insistentemente ha señalado la teoría crítica, en el límite de este proceso de cosificación social: la dominación sobre los seres humanos jamás llega a ser total (Maiso, 2013). La barrera insuperable de la cosificación mercantil está dada por la determinación de los individuos socializados como seres vivientes, “como sujetos de necesidades que aspiran a la satisfacción y la felicidad” (Maiso, 2013: 147), de ahí que se encuentren en necesaria contradicción con una totalidad que les aplasta y oprime. Sin embargo, la contradicción en modo alguno implica imposibilidad, y el desarrollo de la industria cultural se asienta precisamente en la administración capitalista de las necesidades, planificación según los imperativos de valorización del capital que atrofia la imaginación y la espontaneidad debido a la constitución objetiva de su propio instrumental técnico (Adorno & Horkheimer, 1998).

Esta clausura de los sentidos por la industria constituye la verdadera unidad del estilo del sistema de barbarie estilizada que es la industria cultural. Barbarie, porque su fundamento sigue siendo la sobrevivencia ampliada, la privación en medio de la riqueza, la libertad de no morir de hambre en medio de la abundancia (Adorno & Horkheimer, 1998). De esta suerte, todas las clases sociales son encadenadas al movimiento autonomizado del capital:

“La producción capitalista los encadena de tal modo en cuerpo y alma que se someten sin resistencia a todo lo que se les ofrece. (...) Las masas tienen lo que desean y se aferran obstinadamente a la ideología mediante la cual se les esclaviza” (Adorno & Horkheimer, 1998: 178).

La obra de Adorno y Horkheimer describe la transición de la dominación formal a la real del capital en el conjunto del proceso social como una:

“...mecanización del hombre [que] ha adquirido tal poder sobre el hombre que disfruta del tiempo libre y sobre su felicidad, determina tan íntegramente la fabricación de los productos para la diversión, que ese sujeto ya no puede experimentar otra cosa que copias o reproducciones del mismo proceso de trabajo” (Adorno & Horkheimer, 1998: 181).

El poder de la industria cultural consiste, en suma, en que la monopolización y capitalización de las necesidades sociales constituye la continuación del proceso destructivo del trabajo, es decir, de la combustión de energía humana abstracta en el proceso de producción (Kurz, 2021). La diversión producida a escala industrial es trabajo precisamente porque no puede ser otra cosa, porque el desarrollo técnico que se encuentra en su base está subordinado a la valorización del valor: no puede más que desarrollar la ciencia y la técnica al servicio de la ilusión estética, de la publicidad, la diversión y la propaganda, pero nunca para satisfacer necesidades reales tales como suprimir duraderamente el hambre o la miseria social (Adorno & Horkheimer, 1998). Por lo tanto, ya se anticipa en la época de los críticos de Frankfurt una imagen del presente, y es que los espectadores deberán contentarse con la representación de la satisfacción de la necesidad, pero jamás llegarán a la satisfacción real de la necesidad misma. La industria cultural suscita el deseo, pero solo como elogio de la privación cotidiana y del trabajo que sostienen la abundancia mercantil y de los cuales, paradójicamente, los espectadores buscaban escapar (Adorno & Horkheimer, 1998).

En síntesis, la industria cultural que surge históricamente con la abundancia mercantil y la transición global hacia la dominación real del capital es, por tanto, una materialización efectiva de la inversión fetichista inherente a la producción mercantil, una concreción material de la segunda naturaleza misticadora que tiene su fundamento en el movimiento autónomo de la valorización del capital. Empero, esta afirmación no debe ser entendida erróneamente como si se dijera que el fetichismo de la mercancía no encuentra su materialización hasta la evolución del capitalismo hacia su etapa avanzada, por el contrario, tal como señala la crítica

marxiana, el fetichismo es inseparable de la producción mercantil (Marx, 2018). De lo que se trata más bien es de discernir entre las diferentes fases de evolución de la modernidad capitalista fundada en determinaciones categoriales inherentemente fetichistas y portadoras de una dinámica destructiva, en las cuales el fetichismo de la mercancía se presenta no de manera monolítica como un fenómeno que se reduce a relaciones propias de cosas entre los seres humanos y relaciones sociales entre las cosas (Marx, 2018), sino como una fantasmagoría socialmente producida, como una sensibilidad suprasensible que termina por estructurar y abarcar el conjunto de la vida social —incluyendo la cultura—. Siguiendo esta línea, la industria cultural constituye una nueva dimensión del fetichismo de la mercancía que introduce el dominio de la abstracción real del capital por medio de la privación, planificación y explotación de deseos y necesidades. El fetichismo de la mercancía, por mediación de la industria cultural, deviene entonces en el capitalismo avanzado en un esquema a priori de la experiencia social: a través de las producciones culturales de la industria, va a impregnar el lenguaje y la gestualidad de los seres humanos, tendiendo a reemplazarlos con la palabra y el gesto industrialmente producido, un modo de ser y estar en el mundo que es el modo de ser organizado por la dinámica autonomizada del capital y las necesidades de autovalorización del mismo. Esto constituye una novedad histórica en el desarrollo de las relaciones fetichistas, y es el mérito de Adorno y Horkheimer haber captado en profundidad el desarrollo de esta nueva dimensión de la alienación social capitalista.

3 ESPECTÁCULO, ESCISIÓN Y AISLAMIENTO: ACTUALIDAD DE LA OBRA DE GUY DEBORD

Guy Debord es un teórico de la dominación real del capital desarrollándose de manera autónoma, y es sin duda uno de los primeros en tomar acta de ese proceso en el momento mismo en que está sucediendo. Adorno y Horkheimer alcanzaron el concepto esencial de la industria cultural, comprendiendo las fuerzas sociales que se encuentran en el núcleo de su despliegue histórico y las contradicciones implícitas en su desarrollo que podrían permitir una ruptura con la instrumentalización que ejerce sobre los individuos socializados. Sin embargo, es Guy Debord quien va a describir con exactitud las nuevas condiciones históricas que acompañan a este “dominio autocrático de la economía mercantil que [ha alcanzado] un *status* de soberanía irresponsable”, así como “el conjunto de las nuevas técnicas de

gobierno que acompañan ese dominio” (Debord, 1999: 14). En efecto, en los 23 años que separan *Dialéctica de la Ilustración* de *La sociedad del espectáculo* el modo de producción capitalista avanzado ha alcanzado la soberanía sobre el conjunto del planeta, y a su dominio sin contrapesos en las potencias centrales le corresponde un despliegue técnico de la industria cultural que hace parecer obsoleta aquella que describieron Adorno y Horkheimer en 1944, al mismo tiempo que realiza sus más sombrías intuiciones acerca de la ulterior evolución de la psicotécnica y administración totalitaria de los seres humanos.

En este sentido, es un mérito teórico de Debord el haber retomado algunos de los conceptos clave de la crítica de la economía política marxiana para analizar este nuevo escenario histórico, investigación cuyo resultado el autor resume en el concepto de “espectáculo”. Tal concepto sintetiza una serie de elementos específicos de la abstracción del valor y del fetichismo de la mercancía elevados al estadio de realización material de lo abstracto, es decir, de recomposición del mundo concreto según el dictado de la abstracción real del capital. En efecto, el concepto de espectáculo corresponde al “desarrollo más extremo de esta tendencia a la abstracción” (Jappe, 1998: 27) que el teórico situacionista describe como el modo de ser concreto del espectáculo. Sin embargo, el concepto mismo de espectáculo es polisémico, puesto que Debord va a entregar diferentes definiciones de la misma noción a lo largo de las 221 tesis que articulan la síntesis de su crítica social del capitalismo avanzado. Esta polisemia del concepto espectáculo no se debe a una confusión o incapacidad por parte del autor para definir la esencia del fenómeno que quiere describir, sino que más bien se trata de que el fetichismo de la mercancía ha alcanzado en este estadio de desarrollo del capital una verdadera materialización empírica que Debord analiza desde diferentes niveles de complejidad y concreción.

Este nuevo grado de materialización alcanzado por el fetichismo de la mercancía, constituye de manera simultánea el devenir hacia la abstracción del conjunto de la vida social. Es decir, hay un movimiento dialéctico de “pseudoconcreción” (Kosík, 1967) mediante el cual el fetichismo se torna comportamiento objetivo concreto, necesidad planificada y explotada por la industria cultural, abstracción real que tiende a dominar el conjunto de las esferas de la vida social efectiva, y al mismo tiempo la totalidad de esa vida tiende a ser dominada por un nivel de abstracción superior al hasta entonces desarrollado por la autovalorización del capital. Si el modo de producción capitalista se caracteriza por ser precisamente la

única sociedad en la historia en la que la dimensión abstracta de la actividad social tiene primacía sobre la actividad concreta, el desarrollo del capitalismo avanzado hacia el estadio de lo espectacular implica un nuevo nivel de privación de la vida objetiva en provecho de la abstracción:

“La desvalorización de la vida a favor de las abstracciones hipostasiadas involucra entonces a todos los aspectos de la existencia; las mismas abstracciones convertidas en sujeto no se presentan ya como cosas, sino que se han vuelto más abstractas todavía, transformándose en *imágenes*” (Jappe, 1998: 27).

Según Debord, este nuevo grado de pseudoconcreción del fetichismo mercantil se encuentra consumado “en el mundo de la imagen hecha autónoma” (1992: 16). Aquí, la relación que existe entre este grado superior de materialización del fetichismo mercantil al conjunto de la vida social –proceso del cual toma acta Debord bajo la rúbrica del concepto de espectáculo– y la evolución de la industria cultural analizada por Adorno y Horkheimer es evidente. En efecto, alcanzada esta etapa de dominación real autónoma, el modo capitalista de producción puede rehacer, (re)producir, la sociedad humana según los dictados de la abstracción mercantil. En este proceso la industria cultural juega un rol clave puesto que permite esta unificación en la materialidad y en la conciencia que garantiza la perpetuación de su dominación. Debido a esta determinación, el espectáculo se presenta al mismo tiempo como “parte de la sociedad y como *instrumento de unificación*” (Debord, 1992: 16). En cuanto parte de la sociedad y de la producción de mercancías culturales, se constituye como el sector que “concentra todas las miradas y toda la conciencia”, por otro lado, en tanto que este sector está separado de cualquier control por parte de los productores-consumidores, “es el lugar de la mirada engañada y de la falsa conciencia” (Debord, 1992: 16). De ahí que esta pretendida unidad que realiza no sea sino la comunidad en la abstracción, constituyéndose de este modo en el “lenguaje oficial de la separación generalizada” (Debord, 1992: 16).

Por consiguiente, el espectáculo no debe ser confundido con su “manifestación más superficial” bajo la forma de los medios de comunicación de masas propios de la industria de la cultura, sino que es “una relación social entre personas mediatizada por imágenes” (Debord, 1992: 16). No es una decoración mercantil que se añade al mundo real, sino que es “el corazón del irrealismo de la sociedad real” (Debord, 1992: 17), es decir, es la inversión fetichista de la producción capitalista elevada a principio rector de la sociedad y el comportamiento de los seres humanos. De ahí, que sus diversas manifestaciones particulares, como la publicidad, la propa-

ganda o el consumo no sean sino fenómenos que testimonian en la superficie de la sociedad el hecho de que la praxis fetichizada de la producción mercantil constituye el núcleo y el modelo de la “vida socialmente dominante” (Debord, 1992: 17). En otras palabras, es la realidad material empíricamente vivida la que es colonizada por la contemplación del movimiento autónomo de las mercancías, reproduciendo el orden existente mediante esta adhesión activa de los individuos socializados al espectáculo.

Si el espectáculo puede someter a los seres humanos es por merced a que la producción capitalista les ha sometido previamente a sus imperativos y reorganiza el mundo según las necesidades de la valorización del valor. Por consiguiente, el espectáculo no es más que el capital autonomizado que ha devenido principio rector de la organización social a escala global, el “reflejo fiel de la producción de las cosas y la objetivación infiel de los productores” (Debord, 1992: 22). En el espectáculo, el fetichismo de la mercancía alcanza una independencia que va más allá del comportamiento inmediato de los seres humanos: se convierte en imagen y representación autónoma. No se trata solamente de la subordinación de la cultura a la forma mercancía, sino también de la actividad separada y del aislamiento efectivo de los productores, de la incapacidad creciente de los seres humanos para dominar conscientemente el movimiento autonomizado de su propia socialización: se trata aquí del más elevado nivel de fetichismo, aquel que deviene materialidad concreta y comportamiento reificado, objetivación concreta de lo abstracto que moldea el mundo a su imagen y semejanza.

Por añadidura, y aquí Debord retorna a una teorización clave de la crítica marxiana, es posible establecer un paralelo entre el carácter fetichista del capitalismo y la mistificación religiosa: “se da [en la producción capitalista] exactamente la *misma* relación que en el terreno ideológico se presenta en la *religión*: la conversión del sujeto en objeto y viceversa” (Marx, 2011: 19). De ahí, que sea posible establecer una relación entre la historia de relaciones fetichistas que postula la teoría kurziana¹ y el espectáculo moderno en tanto que reconfiguración de lo material según los

¹ Acerca de la teoría de la historia como desenvolvimiento de relaciones fetichizadas, recomendamos encarecidamente la lectura del Cap. 6 –*Fetichismo y antropología*– de *Las aventuras de la mercancía* de Anselm Jappe (2016), quien realiza una excelente síntesis de los postulados teóricos de la Crítica del Valor con respecto a esta problemática en particular. Por otro lado, el siguiente pasaje de un autor de la misma corriente puede ser esclarecedor: “el capitalismo es una organización social fetichista, cuyos miembros están sometidos a fuerzas creadas –inconscientemente– por ellos mismos, que sin embargo escapan a su control directo. En este sentido, la sociedad capitalista se puede comparar con otras sociedades fetichistas de tipo religioso” (Konicz, 2017: 218).

dictados de lo abstracto. Si el sistema del dinero que ejerce como representación general de la socialización inconsciente puede ser comprendido como el totemismo secular y reificado de la modernidad capitalista (Kurz, 2016), el espectáculo puede ser entendido en términos de una mistificación social que deviene ser concreto, una verdadera “ideología materializada” (Debord, 1992: 201).

Esta materialización del fetichismo que alcanza la abstracción real del capital se debe a que en el estadio del capitalismo avanzado gestiona de manera totalitaria las condiciones de existencia, a su dominación real sobre la totalidad del proceso social: el espectáculo no es más que la traducción material de este hecho, del doble movimiento del devenir concreto de lo abstracto y del devenir abstracción del mundo. Desde una perspectiva marxiana diferente, la teoría camattiana también tomaba acto de este proceso:

“En efecto, dada la dominación real de su propia existencia, esta mistificación parece estar basada racionalmente en que la sociabilidad, la convivencialidad, las costumbres, el lenguaje, los deseos, las necesidades, en una palabra, el ser social de los seres humanos, se han transformado nada menos que en requerimientos de la valorización del capital, en componentes internos de su propia reproducción ampliada” (Camatte, 1969, p. 2).

En tal sentido, el mundo creado por el capitalismo avanzado –uno de cuyos pilares para su perpetuación es la capitalización de la cultura– se fue inclinando hacia finales del siglo XX hacia una armonía sintética entre las formas de gestión totalitarias descritas en las distopías literarias *1984* y *Un mundo feliz*, es decir, en dominación a través del control social exacerbado y el placer. Según el teórico situacionista, el capitalismo ha tendido desde la década de los 70’s en los países occidentales hacia un “espectáculo integrado” (Debord, 1999) que fusiona los aspectos concentrados y difusos de los diferentes procesos de modernización capitalista que convergen en la formación del mercado mundial contemporáneo. Dominación concentrada, en cuanto a que el poder sigue siendo totalitario, pero esta vez su centro dirigente pasa a estar oculto en tanto que no lo ocupa ningún dirigente autoritario en particular ni ningún partido político o ideología específica. En cuanto a su momento difuso, ahora –como nunca antes en la historia– la influencia de la socialización mercantil condiciona casi la totalidad de los modos de comportamiento y de los objetos que se producen socialmente. Como bien resume el autor: “el sentido final de lo espectacular integrado es que se ha integrado a la realidad misma a medida que hablaba de ella, y que la reconstruyó tal como ella la

hablaba” (Debord, 1999: 21). Hoy ya nada se escapa a esta realización material del fetichismo de la mercancía, porque ha transformado el mundo a imagen y semejanza de la sustancia abstracta del valor: “no existe ya nada, ni en la cultura ni en la naturaleza, que no haya sido transformado y contaminado conforme a los medios y los intereses de la industria moderna” (Debord, 1999: 22).

Si lo pusiéramos en términos debordianos, podríamos decir que Orwell fue el crítico de la distopía real de la dictadura de la modernización rezagada bajo la bandera del marxismo, y Huxley el crítico de la distopía real de la dictadura democrática de la mercancía. Hoy impera la dominación de lo espectacular integrado, donde ambos modos de dominación capitalista convergen en una terrorífica armonía en la que se combina la vigilancia, el control y lo policial con el placer, la pseudosatisfacción y la diversión que otorga el consumo de las mercancías. Parafraseando *La sociedad del espectáculo*, podríamos decir que allí donde reina la diversión domina también la policía, sentencia que encuentra su confirmación en las plataformas y redes sociales de la industria cultural en la era digital (Maiso, 2018). En este sentido, la actualidad de *La sociedad del espectáculo*, lo que lo vuelve un texto clásico que es siempre contemporáneo, reside en su capacidad explicativa del proceso de materialización efectiva del fetichismo de la mercancía, y ninguna teoría que quiera apuntar hacia la emancipación práctica de la dominación capitalista puede eludir el núcleo de verdad contenido en las tesis que abarcan dicha problemática.

4 CONCLUSIONES

“La pseudoconcreción es precisamente la existencia autónoma de los *productos* humanos y la reducción de la humanidad al nivel de la práctica utilitaria. La destrucción de la pseudoconcreción es el proceso de creación de la realidad concreta y la visión de la realidad en su concreción” (Kosik, 1967: 37).

El presente escrito pretendía poner de relieve la importancia del proceso de subordinación de la cultura a la forma mercancía por mediación de la industria cultural, aclarando de esta manera su rol fundamental en la domesticación de los seres humanos y en la promoción de formas de control social, subjetividad y comportamiento fetichizado. Sin embargo, a lo largo del análisis ya expuesto se evidencia que la propuesta de historización del modo de producción capitalista en términos de dominación formal y real del capital no agota su potencial explicativo en dicho examen, sino que, además, posibilita explicar el proceso histórico de materia-

lización efectiva del fetichismo mercantil como potencia que (re)produce el mundo empírico a imagen y semejanza de los imperativos abstractos de la autovalorización del capital. En consecuencia, y como resultado del estudio aquí expuesto, la industria cultural no debe ser comprendida solamente desde la perspectiva de una evolución tecnológica de la psicotécnica o de un proceso a través del cual el poder del capital encuentra elementos objetivos que le permiten ampliar su dominio e instrumentalizar a los seres humanos, sino que requiere ser aprehendida como un proceso de materialización efectiva de la mistificación mercantil que se eleva a principio rector del conjunto de la reproducción social. La evolución tecnológica de la industria cultural, el contenido estructuralmente dictatorial y alienante de su instrumental técnico –desde la contemplación pasiva de la televisión hasta el “scrolling” contemporáneo–, son más bien consecuencias necesarias de su concepto fundamental como instrumento de control social, como fetichismo que se materializa deviniendo realidad concreta y comportamiento reificado.

A este respecto, el presente escrito contribuye a comprender el proceso de constitución de la dominación real del capital, del reemplazo todas las anteriores premisas sociales por las formas de producción, organización y control específicas del capitalismo avanzado (Camatte, 1969). La degradación de la praxis humana a una práctica utilitaria, la conquista del mundo por el fetichismo de la mercancía, son procesos que requieren ser comprendidos para proponer una teoría crítica radical a la altura de los desafíos de un s. XXI que en este momento es el escenario histórico del proceso de crisis estructural y socioecológica del capitalismo global. En ese sentido, la relectura crítica de las obras de Adorno, Horkheimer y Guy Debord, que desde perspectivas y propósitos diferentes analizaron el proceso de materialización efectiva del fetichismo mercantil en la época de transición hacia la dominación real de capital a escala mundial, posee un valor analítico clave para esclarecer algunas dimensiones de la aparente incapacidad colectiva de la sociedad global contemporánea para romper con el movimiento autonomizado del capital que ha devenido en movimiento catastrófico global.

Efectivamente, para elaborar una crítica radical de la cultura y de la sociedad en un capitalismo de expectativas decrecientes se requiere reactualizar creativamente los conceptos clave de la crítica marxiana de la economía política, puesto que ello posibilita una historización no mistificada de la evolución del modo capitalista de producción y de la subsunción de la cultura en el capital, así como también proporciona las herramientas conceptuales para comprender el lugar central que

ocupa el fetichismo de la mercancía en la modernidad productora de mercancías y la perpetuación de su dominio. En cuanto a esto último, la presente investigación ha querido ser un aporte teórico en esa vía, al proponer una lectura marxiana del proceso histórico de subordinación de la esfera cultura a la forma mercancía y del proceso de materialización autónoma del fetichismo mercantil en el capitalismo avanzado. Se espera que su lectura pueda aportar a caer en cuenta de la necesidad de una crítica categórica de la sociedad capitalista como única garantía de proponer una alternativa teórico-práctica de carácter emancipador, capaz tanto de contrarrestar el avance de la barbarie en esta época de catástrofes como de esclarecer las posibilidades de ruptura con el fetichismo que gobierna este mundo.

REFERENCIAS

- ADORNO, Theodor W. (2021): "Tesis sobre la necesidad", *New Left Review*, Issue 128: 89 - 93.
- ADORNO, Theodor & HORKHEIMER, Max (1998): *La dialéctica de la ilustración: fragmentos filosóficos*, Madrid: Trotta.
- ADORNO, Theodor W. (2001): *Minima Moralia*, Santafé de Bogotá: Taurus.
- CAMATTE, Jacques (1969): "Transition", *Invariance*, Serie I (8), 1 - 5.
- CAMATTE, Jacques (1995): *This world we must leave and Other Essays*, New York: Autonomedia.
- CAMATTE, Jacques (2009): *Capital et Gemeinwesen*, Quebec: Les classiques des sciences sociales.
- CLAUSSEN, Detlev (2011): "Industria cultural, ayer y hoy", *Constelaciones: revista de Teoría Crítica*, 315 - 321.
- DEBORD, Guy (1992): *La Société du Spectacle*, Paris: Gallimard.
- DEBORD, Guy (1999): *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*, Barcelona: Anagrama.
- DUARTE, R., 2011. "Industria Cultural 2.0". *Constelaciones: revista de Teoría Crítica*: 90 - 117.
- FISHER, Mark (2019): *Realismo Capitalista ¿No hay alternativa?*, Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- HORKHEIMER, Max (1947): *The eclipse of reason*, New York: Oxford University Press.
- HULLOT-KENTOR, Robert (2011): "El sentido exacto en que ya no existe la industria de la cultura", *Constelaciones: Revista de Teoría Crítica*, 3, 3-23.
- JAPPE, Anselm (1998): *Guy Debord*, Barcelona: Anagrama.
- JAPPE, Anselm (2019): *La sociedad autófaga. Capitalismo, desmesura y autodestrucción*, Madrid: Pepitas de calabaza.
- KONICZ, Tomasz (2017): *Exit. Ideologías de la crisis*, Madrid: Enclave.

- KOSÍK, Karel (1967): *Dialéctica de lo concreto*, México D. F: Grijalbo.
- KURZ, Robert (2012): "Kulturindustrie im 21 jahrhundert: Zur aktualitat des konzepts von Adorno und Horkheimer", *EXIT! Krise und Kritik der Warengesellschaft*, Issue 9.
- KURZ, Robert (2016): *El colapso de la modernizaci3n*, Buenos Aires: Editorial Marat.
- KURZ, Robert (2021): *La sustancia del capital*, Madrid: Enclave.
- MAISO, Jordi (2011): "Continuar la crítica de la Industria Cultural", *Constelaciones: revista de Teoría Crítica*: 322-330.
- MAISO, Jordi (2013): "La subjetividad dañada: Teoría Crítica y Psicoanálisis", *Constelaciones Revista de Teoría Crítica*: 132-150.
- MAISO, Jordi (2018): "Industria cultural: g3nesis y actualidad de un concepto crítico", *Escritura e Imagen*, 14: 133-149.
- MARX, Karl (2011): *El Capital. Capitulo VI (In3dito). Resultados inmediatos del proceso de producci3n*, Iztapalapa: Siglo XXI Editores.
- MARX, Karl (2011b): *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política (Grundrisse) 1857 - 1858*, M3xico: Siglo XXI.
- MARX, Karl (2018): *El Capital, Tomo I. El proceso de producci3n del capital. Tomo I / Vol. 1*, Madrid: Siglo XXI editores.
- POSTONE, Moishe (2003): *Time, labor and social domination: a reinterpretation of Marx's critical theory*, New York: Cambridge University Press.
- VERAZA, Jorge (2008): *Subsunci3n real del consumo bajo el capital*, M3xico D.F: Editorial Ítaca.

VERDADERA REPRODUCCIÓN DEL PASADO RECIENTE - GLENN GOULD COMO INTÉRPRETE DEL NEOLIBERALISMO

*True reproduction of the recent past - Glenn Gould
as an interpreter of neoliberalism*

LEON ACKERMANN*

leomann.ackeron@googlemail.com

ARNE KELLERMANN**

arneemail@gmail.com

Fecha de recepción: 11 de diciembre de 2021
Fecha de aceptación: 19 de septiembre de 2022

RESUMEN

En contraposición a la dominación total de la industria cultural impuesta por el neoliberalismo, el texto está dedicado a la reproducción musical de Glenn Gould. Las ambivalencias y las contradicciones desgarradoras del neoliberalismo se pueden desentrañar a través de su interpretación. Desde la perspectiva actual, en la forma de tocar de Gould y en su posicionamiento frente la vida musical pública, ya entonces mediatizada, se revelan caracteres expresivos de la época de la que Gould fue contemporáneo y que forman parte del pasado. Recurriendo a la inacabada teoría de la reproducción musical de Theodor W. Adorno, el texto actualiza su contenido dando voz a sus motivos en la interpretación de Glenn Gould. De cara a interpretar la reproducción musical de Gould, se esboza al principio la relación asentada en el neoliberalismo entre la música pop y la música clásica, así como la crítica de ambas. A continuación, el texto se centra en la actividad de reproducción musical en sí misma subjetivista de Gould, tal como se expresa en su interpretación y en su retirada de la vida concertística. En la interpretación de Gould del Op 14/2 de Beethoven, se revela *in musici* el proceso histórico de desintegración del progreso burgués precisamente por medio del sujeto que se desintegra en el neo-

* Humboldt Universität zu Berlin/Ensemble Mosaik.

** Freie Universität Berlin.

liberalismo, dejando resonar así una vez más la alegría objetiva de las esperanzas burguesas de emancipación. En el posicionamiento específico de Gould frente a la tradición musical recibida –su origen familiar, el ideal de interpretación de Schönberg, la situación de los conciertos– se pone de manifiesto hasta qué punto Gould, precisamente a partir de las exigencias de la modernidad, pudo arrancarle al incipiente postmodernismo un carácter vinculante que permite, una vez más y de forma verdaderamente novedosa, que resuene el contenido de verdad del subjetivismo sonoro.

Palabras clave: Glenn Gould, reproducción de la música, interpretación, crítica del neoliberalismo, descosificación, crítica cultural, estética.

ABSTRACT

The text is dedicated to musical reproduction by Glenn Gould against the neoliberal omnipotence of the culture industry. The ambivalences and tearing contradictions of neoliberalism can be revealed through his playing. From today's perspective, Gould's specific playing and his position on public, now medialized musical life reveal expressive characters of that epoch of which Gould was a contemporary and which has now passed. Drawing on Theodor W. Adorno's unfinished theory of musical reproduction, the content of the latter is actualized precisely by making its motives speak in Glenn Gould's playing. For the interpretation of Gould's music reproduction, the neoliberal sedimented relationship between pop music and classical music as well as their respective critique are outlined. At the center of the text itself is Gould's subjectivistic activity of reproduction, as expressed in his interpretation and in his withdrawal from concert life. Gould's interpretation of Beethoven's Op 14/2 shows the historical process of decay of bourgeois progress precisely by means of the neoliberally decaying subject and thus once again lets the objective cheerfulness of the bourgeois hope for emancipation ring out. In Gould's specific position on the musical tradition that has been handed down - his family imprint, Schönberg's ideal of interpretation, the concert situation - it becomes clear to what extent Gould, based on the demands of modernity, gained a binding character from the beginning of postmodernism, which once again and really re-echoes the truth content of sounding subjectivism.

Keywords: Glenn Gould, reproduction of music, interpretation, criticism of neoliberalism, dereification, cultural criticism, aesthetics.

1 INTRODUCCIÓN

Es difícil decir lo que la crítica cultural puede lograr todavía en un mundo que lo único que sabe de la cultura es que la suya es a priori la correcta. Con el final del neoliberalismo a partir de 2008, hemos entrado en la época de la autoglorificación abierta. La modernidad capitalista ya produjo la dinámica cosificadora que encon-

tró la paz imperial de la valorización del capital en la autorreferencialidad abstracta, siempre que ésta pudiera presentarse como libre de fricciones. Sin embargo, hoy se renueva el gesto fascista del vuelco de la “mera” autorreferencialidad en una autoglorificación igualmente estrecha de miras y agresiva después de aquella época en la que la respuesta a la cuestión de la solidaridad y la libertad humanas fue derrotada definitivamente (por ahora/probablemente) con la violencia estructural de aquellos que, debido a su posición geo-político-económica, podían vender su relación con el mundo como la última libertad. El hecho de que pudieran hacerlo no sólo se debía a los “precios asequibles de sus productos” (Marx/Engels, 1948: 446), sino también a una dominación que actuaba políticamente y se basaba en la superioridad económica y militar, que hacía que lo asequible pareciera una necesidad natural. La devaluación de toda la existencia natural y humana, que ya no podía ofrecer ninguna resistencia significativa a esa superioridad, constituía el rasgo básico de la barbarie neoliberal, a la que la cultura y su crítica hubieran tenido que responder.

Esto ha sucedido –a pesar de todo– y el olvido de toda la tradición de la crítica más o menos integral de la sociedad de los años 1990 y 2000, que no obstante pretendía humanizar el mundo y reflexionar sobre la génesis de las relaciones concretas de dominación, constituye un elemento de la base histórica de la perplejidad actual. Desde la otrora crítica real a la conformación neoliberal de la Unión Europea hasta la denuncia de la OMC y el Banco Mundial, se desarrolló una confrontación crítica que también abordaba las formas de expresión cultural de la realidad neoliberal.¹ La primera permaneció impotente y sería incluso fácil acusarla de falta de radicalidad; igual que el conocimiento de la realidad o las razones y las consecuencias del calentamiento global, también los movimientos destructivos objetivos eran bien conocidos, si es que se quería hacer caso de tal reflexión. El hecho de que esto no haya sucedido de forma significativa devuelve el análisis crítico a la cuestión de la dialéctica de la ilustración y a la crítica de la industria cultural, como lugar social central de la destrucción de una conciencia sociopolítica que exigía algo más que contemplación/espectáculo. Al mismo tiempo que los descubrimientos sobre el curso de la historia del mundo que perpetuaban la prehistoria salían a la luz en sus consecuencias, eran los Backstreet Boys, por ejemplo, los que arrebatan a la juventud su inocencia. Su atribuida virilidad, que todavía asignaba a los tímidos su lugar convenido, podía distraer, en el fanatismo devoto o el odio contra

¹ Véase, por ejemplo, la obra de Mark Fisher.

ellos, de todas las necesidades de mayor alcance de una juventud rebelde, que podría haber encontrado en el conocimiento acumulado de la humanidad algo capaz de ir más allá de la autoglorificación frente a la mera conciencia culturalista. Nirvana de Kurt Cobain fue la otra forma de asumir el propio sufrimiento provocado por el mundo y de percibir al menos algo de objetividad. Por eso este ensayo abordará también el estatus de su suspiro en la historia de la industria cultural.

Al mismo tiempo, la crítica de la industria cultural queda ineludiblemente por detrás de las potencialidades de emancipación, entre otras cosas por la abstracción de la emancipación misma inherente a la dinámica de su objeto, en cuya negación abstracta tiende a mantenerse. La verdad de la fracción más deslumbrante de la propia industria cultural, e incluso la de su crítica, es el gesto de ir siempre un poco por delante de su fracción abiertamente conservadora y reaccionaria. El dinamismo de la industria cultural no consiste en un simple estancamiento, sino que forma parte del avance de las fuerzas productivas desde el comienzo de la modernidad. En esencia, el eterno movimiento de la industria cultural estriba en que los aspectos de la vida humana que antes se consideraban sagrados para la actividad humana debido a un sesgo natural (inescrutable), ahora pueden ser traqueteados – en esto consiste su progreso inmanente–, pero bajo la forma de producción de mercancías sólo se presentan como la *última* –y no como la *primera nueva*– palabra. La regresión al momento más reciente de lo manifiestamente vulgar como si fuera lo más elevado es lo que aporta a la industria cultural esa eterna juventud que se corresponde demasiado bien con las necesidades de regresión de los desesperados en su impotencia.

La crítica cultural que no sólo quiere establecer una correspondencia o experimentar algo de (su propio) sufrimiento en el *Teen Spirit* de Nirvana, sino que también quiere superarlo –al menos a través del conocimiento–, queda remitida a los productos más serios de la expresión cultural, porque en ellos se expresa un horizonte distinto al de la pura afirmación del aspecto de la propia barbarie que al fin y al cabo ahora hay que afirmar o de la conciencia de no poder hacer nada contra esa barbarie. La yuxtaposición abstracta de la música pop (en el sentido más amplio) y la música clásica encuentra su contenido esencial en la percepción de la complejidad de la realidad a la que el contenido estético sabe responder, por lo que la música artística mantiene ventaja desde el punto de vista de la historia de la forma debido a su diferenciado repertorio de formas transmitidas. La música seria es aquella que en su propio medio –el de la expresión musical– penetra hasta el estado

actual del mundo, y su verdad se mide por el hecho de si aún sabe trascender dicho estado. La música pop, por su parte, tenía una sencilla ventaja en la era de la barbarización neoliberal gracias a que esa barbarización en sí misma era tan banal que incluso cualquier grito de protesta medianamente exitoso contra ella prometía la trascendencia, mientras que la música clásica se desvanecía en una languidez aparentemente afirmada a priori, y además perdía su seriedad en ello. La verdadera seriedad en relación con la producción estética no significa mojigatería y desgana; más bien, el grado de seriedad de toda expresión humana se mide por la capacidad para burlar incluso a la más compleja banalización del mundo en el regocijo objetivo por el resultado logrado de la actividad y por mostrar a la constelación del mundo (sociopolítico) existente una salida del universo de culpa ya prácticamente totalizado.

En relación con el arte, Adorno nos proporcionó la expresión ‘carácter enigmático de las obras’, en la que se expresa la discrepancia de la objetividad lograda del arte en relación con el estado histórico-natural de la sociedad. Con Hegel, tal relación habría que entenderla como una relación de las manifestaciones del espíritu absoluto, que se oponen inmanentemente a la mera recaída en la barbarie e incluso hacen algo mejor que librar semejante lucha defensiva. Si bien Marx había mantenido metafóricamente que los antiguos griegos no eran “niños traviosos” o “precozes” como “muchos de los pueblos antiguos” sino “niños normales”, y que el “encanto de su arte para nosotros [...] no contradice el estadio no desarrollado de la sociedad en el que prosperó”, ciertamente concedió un valor a ese arte que le corresponde justamente, pero que aún no alcanzaba a las condiciones sociales más maduras de emancipación a las que él mismo se enfrentó (Marx, 1857: 45). Análogamente, tanto la actividad artística como la crítica cultural actual no pueden consistir en aferrarse a la verdad anterior, sino en preguntarse hasta qué punto los artefactos culturales apuntan concretamente más allá del estado actual de falta de libertad. Esto vincula el contenido de verdad de las obras de arte no sólo a su rigurosidad inmanente, sino también a su significado para el presente.

El medio central del arte en cuanto música y en ella es la actualidad precisamente en relación con su transcurrir en el tiempo. Adorno quiso en su día afrontar con detalle el núcleo temporal histórico de la verdad de las obras musicales en su teoría de la reproducción musical, y la pretensión central de este artículo es desentrañar los contenidos esenciales de su libro inacabado a partir de la interpretación de Glenn Gould vinculada con el pasado neoliberal reciente. En sus notas y observa-

ciones “Sobre la teoría de la reproducción musical”, Adorno intentó desentrañar la relación entre la tradición, el contenido de verdad y la tensión entre ambos que debe dirimirse *in actu*. Al tiempo que su teoría no pretendía ni proporcionar un esquema de solución ni ahorrar el “trabajo y el esfuerzo” de la respectiva interpretación, Adorno quiso concretar la evolución de las posibilidades técnicas de reproducción y las dificultades de una interpretación adecuada de la nueva música, así como el declive del juicio estético y luego también político impulsado por la industria cultural, aunque no tuviera su última causa en ella, en una confrontación con los problemas de interpretación de las obras musicales transmitidas en notación musical (Adorno, 2001: 166). El contenido al que aspiraba su teoría consistía en desentrañar aquel contenido de verdad de la reproducción musical a partir del cual únicamente podía aclararse de forma esencial el problema. El marco socio-histórico en el que empezó a formular su teoría y sin embargo no llegó a completar fue el del mundo administrado.

No hay que añorar el horror específico del mundo administrado, pero hay que constatar que una palabra como la del “contenido de verdad” de las obras artísticas todavía podía insinuar en la época de Adorno algo universalmente vinculante. Esto ya forma parte del pasado en nuestra época, que culturalmente se basa más en los Backstreet Boys que en la Escuela de Viena, y da igual que sea la primera o la segunda. El neoliberalismo fue la época en la que toda la objetividad vinculante se vio tan recubierta por el sinsentido subjetivista, que hoy carecería de sentido hacer pasar una determinada interpretación de la música transmitida como lo que Adorno esperaba de la verdadera reproducción o que lo negativo de la dialéctica de la Ilustración dominadora de la naturaleza pudiera aún ser trascendido *in musici*:

“Lo más difícil debe sonar ‘fácil’, sin esfuerzo, nunca meramente realizado. Forma parte del sentimiento de dominar la naturaleza no simplemente que la capacidad esté a la altura de la tarea, sino que sea superior a ella. Porque, de no ser así, se trata de un dominio real de la naturaleza y no de su reaparición como *interpretación* [*Spiel*]. Aquí se abre una brecha en la metafísica –y la salvación– del elemento virtuoso. Porque no es simplemente el dominio de la naturaleza como dominio del material y el mecanismo de interpretación, sino que, en la medida que, con ese dominio, gracias a su perfección, se lleva a cabo la interpretación [*gespielt wird*], ese dominio pierde la violencia, la seriedad, se convierte en imaginación y, de esa manera, se reconcilia: el dominio sobre la naturaleza parece

“natural”, toma conciencia de sí mismo como naturaleza.” (Adorno, 2001: 166; cursiva en original).

Hasta la última seriedad de la pregunta por la verdad se ha desintegrado entre tanto bajo la presión que ejerce el neoliberalismo en su omnipresente reducción de la vida a mera lucha por la supervivencia. Tras la autorenuncia posmoderna al contenido de verdad universal, hoy lo que existe son las *fake news*, los *alternative facts* y cualquier pretensión de verdad restante se ha visto salpicada por los *truthers* con su cuota de barbarie. La resistencia frente a esto produce la impresión de ser paternalista cuando incluso los sujetos maltratados que todavía quieren algo mejor no desean que se les imponga como autoridad aquello que objetivamente es más correcto. El subjetivismo absolutizado fue el medio de la barbarización neoliberal contra el establecimiento de una humanidad solidaria –en el estado no de libertad, aquella resistencia se encadenó ilusoriamente a los contenidos formales anticuados de las instituciones tradicionales, mientras que los que estaban dispuestos a emanciparse cuando el neoliberalismo comenzaba a gestarse movilizaron sus fuerzas, no sin cierta justificación, contra lo represivo de esa razón tradicional, cuyo contenido de verdad, sin embargo, sólo podría haberse realizado en la producción de una humanidad globalmente objetivada.

Desde el comienzo del neoliberalismo, el consenso de la crítica (cultural) de izquierdas consiste en querer lo mejor, pero no poder realizarlo debido a las relaciones de poder concretas; esto tiende a hacer que la conciencia emancipadora, como antaño la infeliz de Hegel, se malinterprete sí misma como algo ya logrado. Sentirse parte de la izquierda global todavía pudo proporcionar un toque de importancia a los crecientemente atomizados a escala mundial, hasta que el final de la época neoliberal a partir de 2008 reveló la completa impotencia de los movimientos verdaderamente emancipadores. A tales dinámicas no se le hace justicia por medio de una falsa huida hacia el comunitarismo, por más que se disfrace de políticas identitarias, sino (cuando menos) a través de una reflexión sobre la condición de los sujetos posneoliberales que, por medio de la sedimentación histórica de su individualidad, aún podrían proporcionar el material vivo de la liberación.

La verdadera liberación nunca consistió en ser absorbido por “el movimiento”, sino que siempre implicó la autorreflexión sobre si éste era el “verdadero”. Cualquier relación emancipadora con la realidad sociopolítica pasa necesariamente por el individuo moderno como individuo que reflexiona y por eso las palabras de Adorno en la introducción a *Minima Moralia* sobre la posición del individuo en el mun-

do administrado adquieren hoy un tono aún más desesperado: “Ante la unanimidad totalitaria que pregona la erradicación de la diferencia directamente como sentido, puede que hasta algo de la fuerza social liberadora se haya contraído temporalmente a la esfera del individuo” (Adorno, 1951: 16). El neoliberalismo, en su subjetivismo abstracto, ha provocado que la verdad de esa cita se eche a perder. Si en el clima de exacerbación de la procesualidad histórico-natural todavía ha de llevarse a efecto algo de lo que, con Hegel, debería ser la realización de la idea –la culminación de la actividad objetivadora que conduce a la reconciliación liberadora–, entonces es necesario reflexionar sobre hasta qué punto la verdad desobjetivadora de la existencia neoliberal no sólo ha sido negativamente inoculada en nosotros en su sedimentación, sino que ha penetrado en lo mejor de la potencial relación con el mundo del presente: La cultura históricamente desaparecida y aún su crítica no tienen que aferrarse a la imagen de su carácter conciliador, sino extraer de su contenido dialéctico la libertad de una humanidad a determinar en el presente; una libertad que no solo tiene que ser *neo*, sino que tiene que aportar la especificidad de la subjetivación absolutizada como *movens* a superar para una constitución de la humanidad solidaria. Aquí no es posible extraer todas las consecuencias que se derivan de esto; la exposición que sigue a continuación formará parte de un libro en curso en el que los autores intentan extraer esas consecuencias mediante la reflexión sobre la historia de la interpretación musical hasta el presente. Aquí centramos el esfuerzo en Glenn Gould como intérprete de la época de transición del mundo administrado al neoliberalismo y rastreamos cómo los antagonismos de ese éste último se repiten estéticamente en su obra y se reelaboran en un movimiento que los trasciende.

Glenn Gould es sin duda una de las figuras más enigmáticas de la vida musical de la segunda mitad del siglo XX, y la fascinación que emana de sus grabaciones de las *Variaciones Goldberg*, por ejemplo, no sólo ha proporcionado material para *El malogrado* de Thomas Bernhard. Como dotado pianista, alcanzó la fama a una edad temprana, luego se despidió de la vida de conciertos y, así, se apartó finalmente del lugar tradicional de la vida musical clásica. En lugar de someterse al extenuante ritmo de las giras, gracias a las nuevas posibilidades técnicas estableció una distancia con la música que le permitió entregarse a las piezas mismas. Con las reproducciones, ahora exclusivamente mediáticas –en sus grabaciones y en la mediación telemediática–, consiguió que la sustancia de la música emergiera de nuevo en cuanto sustancia universal. Y lo hizo precisamente entregándose a su interpretación en el

estudio. Se enfrentó solipsísticamente a la música administrada y supo sacar de ella una juventud que, precisamente por su decisión, está a nuestra disposición en una diversidad que ni siquiera aquí se discutirá en su totalidad. Su rareza y su idiosincrasia se unen en su extraña postura, también teóricamente reflexionada, frente la música publicada. En su interpretación emerge algo verdadero sobre la época del neoliberalismo, precisamente porque hizo efectivo de manera vanguardista lo esencial de su dinámica contra su componente de barbarie. A modo de introducción, hay que decir aquí una palabra sobre la dinámica neoliberal para luego poder desenrañar paradigmáticamente el contenido de sus reproducciones como reproducciones verdaderas.

2 SUBJETIVIDAD Y MÚSICA EN EL NEOLIBERALISMO I

La *cosificación* social, cuyo resultado histórico son esos átomos sociales, consistía hasta el final de lo que Adorno llamaba el mundo administrado en que la explotación capitalista y sus productos quedaban eclipsados por la apariencia de la naturalidad del curso de las cosas: La coacción objetiva reducía la vida a la valorización del valor por medio del ajetreo estéril de los sometidos. La falta de propósito de toda actividad que pudiera experimentarse en estas condiciones fue fijada por la administración, que, solo en virtud de su supremacía, sofocó todos los impulsos de resistencia enfática contra su forma de socialización excluyente.² La desintegración del mundo administrado a causa de la propia relación del capital ha llevado a que la cosificación (*Verdinglichung*) del mundo haya adoptado una forma que tal vez podría llamarse *disolución de toda objetividad* (*Entdinglichung*) y cuyo contenido ideológico se expresó en las infames palabras de Thatcher: “*There is no such thing as society!*” Esta disolución de toda objetividad se basa, por un lado, en la (ausencia de) experiencia del mundo administrado que se ha impuesto coactivamente en la historia social y consiste, por otro lado, en el proceso por el cual, en la teoría y en la práctica, se proyecta de nuevo la naturaleza destructiva de la sociedad precedente sobre la objetividad *as such*. En la crisis del progreso inmanente al capital y bajo el estan-

² Y esto precisamente a través de la integración efectiva de los individuos: “La deshumanización no es un poder desde fuera, ni propaganda de ningún tipo, ni estar excluido de la cultura. Es precisamente la inmanencia de los oprimidos en el sistema, que en algún momento al menos quedaron fuera a causa de la miseria, mientras que hoy su miseria es que ya no pueden escapar, que la verdad es sospechosa para ellos de ser propaganda, mientras aceptan la cultura que es propaganda y que fetichizada se convierte en delirio del reflejo infinito de sí mismos.” (Adorno, 1942: 391).

darle de una individualidad brabucona, se fueron destruyendo aspectos de la cohesión social tradicional y solo se le permitió a la finitud completamente individualizada la posibilidad de gozar de la lucha individual por la supervivencia: Después de mí y junto mí el diluvio, siempre y cuando quede algo para el yo que se descompone –aunque sólo sea el placer de aplastar.³ La diversidad real de la existencia oprimida se convirtió así en el motor de la ruptura de aquel marco administrativo que había asignado a lo finito su papel funcional por medio de la dominación. La conciencia residualmente burguesa de autocomplacencia integral se desintegra ante el deseo de afirmar la liberación inmediata y de dirigir así la racionalidad particularista contra el orden mundial deformador y hacia la individualidad absolutizada.

Todos los aspectos de la vida tradicional, los “recursos humanos” valorizables y las posibilidades transmitidas de dominación de la naturaleza fueron absorbidos por la demanda de las personas con poder adquisitivo, que aprendieron de la percepción subliminal de la finitud de sus propias vidas y del entorno natural en primer lugar que la cuestión de la humanidad sólo podía –y por tanto debía– responderse con un mayor consumo de las memeces suministradas.⁴ Así, por falta de libertad, quedaron posibilidades sin utilizar y se universalizó una falsa inutilidad, como puso de manifiesto, por ejemplo, Ronald M. Schernikau en uno de los libros más importantes para entender el neoliberalismo:

“la renuncia al uso de las cosas. se inventa un walkman para reproducir música de discoteca. un casete con palabra hablada resulta extraño. incluso se considera sospechosos a los que ven las minúsculas ofertas culturales de la televisión. ‘¿por qué no ven los programas de concursos?’” (Schernikau, 2009: 21).

El sufrimiento de los demás, cuyas imágenes de desdicha inundaban ahora el salón de los hogares, fue naturalizado por quienes ahogaban su propio sufrimiento generado por la heteronomía y la desesperanza en el miedo a la realidad fuera de

³ Así, el concepto “descosificación” o “disolución de la objetividad” (*Entdinglichung*) sólo nombra en principio el proceso histórico del capital, por el que vuelve a emerger abiertamente la separación fundamental del proletariado de las condiciones objetivas de la actividad potencialmente configuradora de la historia (es decir, los medios de producción) tras la disolución en el mundo administrado y en el orden internacional de la despolitización de la aspiración a un sociedad humana, debido al atropellado desarrollo de las fuerzas destructivas, solo que ahora de manera completamente apolítica: “la economía es despiadada. la economía, por supuesto, se impone cien veces más eficazmente que la administración, y, esto es lo perfecto, aparece como naturaleza. las decisiones del capital aparecen como modas, las modas aparecen como naturaleza. un dinero está ahí o no, eso es todo”. (Schernikau, 2009: 26).

⁴ Cf. un trabajo de Wolfgang Pohrt que escribió a raíz de la crítica de Hans-Jürgen Krahl a las “Reflexiones sobre la teoría de las clases” de Adorno a comienzos de la era neoliberal: “Nutzlose Welt. Ohnmacht im Spätkapitalismus” (1974).

su propia y relativa seguridad y lo anesthesiaban con el botín acumulado en la historia social.⁵ En la revolución neoliberal del capitalismo, la actividad material prácticamente se disolvió en la rentabilización antidialéctica universal de la causa humana. Lo nuevo del neoliberalismo no es tanto que las relaciones de producción capitalistas deban constituir la base general de la vida, sino que está impulsado por la creencia de que todos los problemas objetivos de la socialización perderían su sentido por medio de su libertad. En el proceso, no sólo se consumieron los antiguos impulsos contra el autoritarismo, sino que la inconsciencia sobre la condicionalidad objetiva de la libertad individual se convirtió en el combustible de un subjetivismo en expansión. Que los sujetos ya eran libres simplemente por el potencial inmanente de libertad y que toda objetividad transmitida era irrelevante para el éxito de la vida constituía el fundamento subjetivista de toda praxis desobjetivadora neoliberal que se dirigía contra la existencia limitante de la organización social tradicional.

En el ámbito de la música, la tendencia a la desaparición de la objetividad vinculante ha sido efectiva desde los años 60: La forma tradicional de hacer música a partir de unos tonos implicando una idea de humanidad ya había sido carcomida por la crisis de la cultura burguesa, pero finalmente saltó por los aires en un desarrollo que en musicología se denomina comúnmente con el nombre de “explosión del material”. Los tonos tradicionales y su autorreferencialidad (construible) ya no llegaban a captar sin más la dinámica negativa de la realidad; al mismo tiempo, el mundo se desintegraba en partículas cuya vida propia exigía atención precisamente por su particularidad. Hoy ya se ha completado la totalización del material –desde el intercalar piezas sueltas de la música de otros períodos históricos, de la industria cultural o de fuera de Europa, pasando por hacer sonar una sierra con el piano de cola, hasta la infinitud de actuales bibliotecas de popurrís: no se podría esgrimir ningún argumento razonable para excluir de la música por principio *quoi-que-ce-soit*. Ya en 1961, Heinz-Klaus Metzger se anticipó a este estado de cosas en la paradójica

⁵ Schernikau de nuevo: “ahora hay una nueva tienda de discos en berlín occidental, es la más grande hasta ahora. los clásicos no justifican la revolución moralmente, dicen que las fuerzas productivas están impulsando nuevas relaciones de producción, que están haciendo saltar por los aires el mundo anterior. en esta tienda de discos está el comunismo para la gente con dinero. hay de todo en esta tienda de discos. por supuesto, todo lo que está en las listas de éxitos, todo lo que se puede rentabilizar, todo lo que queda bien. es mucho lo que se puede rentabilizar, se pueden rentabilizar cosas contradictorias, chicos guapos, voces bonitas, letras bonitas. los discos vienen de todos los países; el imperialismo es internacionalismo, sólo que reaccionario. ahora estoy realmente curado de espanto, pero la riqueza de esta tienda, es anestesiante. el socialismo necesitará bastante tiempo para producir estos miles de discos” (2009: 16s.).

formulación de un “‘estado’ histórico objetivo del material musical que es la [...] ausencia de tal estado objetivo” (1961: 140). Ahora que finalmente nada está mal per se, la cuestión de lo que está bien también se plantea de forma diferente. Cuando el movimiento negativo de descomposición de las universalidades que se vuelven falsas ya no es necesario en la racionalización del material, en el que consistía esencialmente el progreso musical, sino que reina la libertad absoluta de elección, ¿qué hacer entonces?

Bajo el “*anything goes*” neoliberal-postmoderno, la posibilidad de producir algo único, algo individualizado es, en principio, mayor que nunca; todos los medios están a la mano. El hecho de que los conceptos de progreso musical y su vanguardia sean tan problemáticos hoy en día no sólo puede indicar el vertiginoso estancamiento de la historia real (de la liberación), sino también la imagen potencialmente esperanzadora de una humanidad redimida de una vez del eterno progreso: que el problema central ya no tenga que ser el tener lo suficiente. Sin embargo, la riqueza y la libertad de la música parecen estar malditas en un mundo que todavía no es libre: todo logro corre el peligro de verse rebajado a un mero ‘*anything*’, que simplemente ‘funcione’, pero nada más. Incluso los que insisten en que se puede querer de una obra de arte algo más que el hecho de que “funcione”, es decir, de que sea abstractamente posible, caen bajo la sospecha de dogmatismo autoritario.

Ante el demencial exceso de riqueza real y material y de medios de potencial liberación que esta proporcionaba frente al grado globalmente insignificante de su realización y la miseria que, en cambio, produce esta misma riqueza bajo el capital, la actividad estética adquiriría un carácter constitutivamente ridículo en su impotencia. Adorno registró esta experiencia en una frase que Heinz-Klaus Metzger transmitió en una entrevista tardía, en la que la situaba directamente en ese contexto de expansión descalificadora del material:

“Ya no queda nada que no sea posible material musical. Así que la expansión del material se amplió a todo, a la totalidad. Y, por supuesto, al mismo tiempo las nervaduras estéticas avanzadas ya no pueden tolerar nada, es decir, entretanto la selección lo ha excluido todo, y aquí muestra su pertinencia la frase de Adorno de su discurso de Bremen “Sobre algunas dificultades para componer”, que suprimió en la versión impresa, pero que le oí cuando expuso el texto: ‘Hoy en día, uno ya no puede evitar esbozar una cierta sonrisa cuando suena una nota’. Entretanto, esto afecta incluso a la pausa. No sólo lo que suena, sino también lo que no suena” (Metzger, 2003).

3 LA SUBJETIVIDAD DESBORDANTE DE GLENN GOULD

Si, además, el fundamento de esta situación musical, vivida como la ridiculez del sonido en general, es la pura supremacía de la sociedad, ante la cual, como también dice Metzger, “la música se ha vuelto entretanto objetivamente tan irrelevante que ya no la captan los conceptos, cuyo sentido es necesariamente el significado” (1970: 243), entonces se plantea la cuestión de qué hacer con la música. A esta pregunta se enfrentaba el intérprete como una cuestión de carácter general:

“Creo que hay que dar al arte la oportunidad de autodestruirse. Creo que debemos aceptar el hecho de que el arte no es inevitablemente benévolo, que es potencialmente destructivo. Deberíamos analizar las áreas en las que tiende a hacer menos daño, utilizarlas como guía, y construir en el arte un componente que le permita regir su propia obsolescencia.” (Gould, 1974: 323s.)

La paradójica exigencia de Glenn Gould de que el arte siga rigiendo soberanamente su propia obsolescencia surge de la conciencia de que la conservación organizada de un *statu quo* fortuito sería tan arbitraria como la arbitrariedad que ella pretendiera esquivar. De la práctica interpretativa de Gould se puede extraer un modelo histórico del intento de resistir a la desintegración de la objetividad social del arte enfático precisamente mediante su incorporación consciente a la actividad de su reproducción. En el negocio de los conciertos es necesario trabajar en condiciones que tienden a ser económicamente deficitarias, mientras que la presión por sacarle todo el jugo a cualquier cosa que de alguna manera pueda venderse como prestigiosa es especialmente grande. A partir de 1964, Gould se retiró básicamente del negocio de los conciertos, convertido en producción de eventos y, por tanto, musicalmente insatisfactorio, y concentró sus actividades en los medios de comunicación de masas como la televisión, la radio y la discografía.

El desarrollo de la tecnología de grabación –el salto técnico decisivo de la fuerza productiva para toda la música en los últimos 100 años– proporciona a la autonomía categorial de la interpretación en cuanto forma un instrumento al servicio de su historia independiente y saca a la tradición interpretativa de su oralidad atrasada. Sobre la base del archivo grabado del movimiento histórico de la interpretación musical es posible apropiarse en una contemplación tecnificada la agudeza teórica de Adorno de que “la obra misma [...] incluye la dialéctica de su apreciación” (Adorno 2001: 285) y puede reconocerse la constelación de momentos de verdad transi-

toria de las reproducciones pasadas en el objeto sensible⁶. Sin dejarse impresionar por las reservas provenientes del conservadurismo cultural, Gould se entregó a las nuevas posibilidades, tanto del trabajo interpretativo más desinhibido bajo las “condiciones de laboratorio” del estudio de grabación como del potencial democrático de la distribución masiva. Gould no se hacía ilusiones sobre el hecho de que este movimiento bien podría conducir a la disolución de la música como arte en el sentido tradicional: la disolución del público en oyentes aislados en el ámbito privado y la omnipresencia de la música de fondo tendían a transformar la experiencia de la música “de una experiencia artística en una experiencia ambiental” (Gould, 1966a: 346).

“De hecho, puede resultar cada vez más inapropiado aplicar a una descripción de situaciones ambientales la propia palabra ‘arte’, una palabra que, por muy venerable y honrada que sea, está necesariamente repleta de connotaciones imprecisas, cuando no obsoletas” (ibíd.: 353).

De este sobrio reconocimiento de la situación objetiva en la que uno se encuentra, le guste o no, se nutre la exuberante subjetividad de la obra de Gould. En ella se marca un punto de inflexión histórico del progreso liberado por la desintegración de las sociedades administradas de posguerra. En su tozudez individualista frente la partitura y la explotación desinhibida de las posibilidades técnicas, el individualismo que se desató en ese proceso se transformó en fuerza productiva musical. Algo de la fugaz verdad del aislamiento frente a la caduca universalidad social brilló a través de ella, antes de que los impulsos emancipadores se generalizaran en su estrechez neoliberal-postmoderna como barbarización privatista.

Las interpretaciones de Glenn Gould se habían presentado ante el público contemporáneo como curiosidades. El hecho de que la tozudez de Gould no siempre produjera la interpretación “más correcta” en el sentido de la obediencia literal es, entretanto, justamente una expresión de la negatividad en la constitución histórica de la verdadera reproducción, una reproducción que, tomando distancia frente a la partitura (trasmitida), abre el contenido de la obra. Allí donde el arte afronta su dialéctica interior, así como su acoso exterior, después del aniquilamiento, la fuerza subjetiva, que emprende de nuevo el cincelado de la cosa en cuanto algo desintegrado a partir del puro desmoronamiento, conmueve precisamente de forma más objetiva que lo hace la pretensión de perdurar indemne. La audacia improvisadora

⁶ Elvira Seiwert ha explorado, entre otros, este aspecto, tanto teóricamente como en modelos reveladores (2017).

de Gould no es ‘también correcta’ como ‘perspectiva personal excitante’, sino que, en el riesgo de fracaso real, es un intento de rescatar el contenido de verdad musical en decadencia, que –dirigido *motu proprio* contra la falsa organización del mundo–, sin embargo, en su petrificación como patrimonio cultural se convierte en un mero objeto de equipamiento en ese mundo. Joachim Kaiser habló en una ocasión de que Gould hacía música “a contrapelo” (Kaiser, 1984: 266), y lo caracterizó a partir de la grabación del segundo movimiento del op. 14/2 de Beethoven de la siguiente manera:

“[Él] nos avergüenza [...] a todos los que hasta ahora siempre hemos creído que el segundo movimiento de la bastante desconocida Sonata en Sol mayor op. 14/2 es una brillante e ingenua variación *alla breve* andante en un tiempo de cuatro por cuatro. Glenn Gould afirma, tocando el piano, que esto no es cierto en absoluto. No nos habíamos dado cuenta de lo bello, de lo mortalmente triste, de lo seductoramente melódico que era este Andante del Opus 14 n° 2. Gould interpreta las variaciones como un adiós al paraíso. Todos los Proust del mundo son una vulgaridad comparados con él cuando gradúa los acordes del Andante. Con seriedad germánica, habría que preguntarse: ¿está permitido a un artista tocar de repente este Andante en marcha con tanta seriedad germánica? ¿No lo distorsiona? ¿Acaso no convierte de manera manierista, con la ayuda de una lente de aumento, un pedazo de césped en un trozo de selva tropical de emociones?”

Y continúa:

“Preguntado así: por supuesto que no. A menos que lo haga. [...] Cuando Gould mira aquí los bloques de los acordes relativamente simples como si fueran montañas, entonces también queda claro lo que se puede extraer de estos acordes en términos de emoción y sublimación y de pausas generales. Gould experimenta de forma seductora. Como si hubiera descubierto la marcha fúnebre de la Heroica. Pero a diferencia de Svjatoslav Richter, que alarga trágicamente el movimiento central, el Allegretto, en la Sonata en Mi mayor op. 14/1 y luego tiene que capitular en la parte en tono mayor, Glenn Gould consigue sostener de forma convincente su concepción extremadamente lenta” (Kaiser 1984: 268s.).

La problemática histórica de Gould se balancea sobre la fina línea que separa la reproducción manierista pero estéticamente convincente de la interpretación meramente amanerada que Kaiser insinúa aquí. Son precisamente las grabaciones sin duda distorsionadas, que no sólo desbordan de forma audaz sino también deliberadamente las directrices de la partitura (Kaiser, 1984: 267) y a las que difícilmente se

les podría atribuir la condición de grabaciones logradas –la *Appassionata* de 1970, por ejemplo–, las que comparten en su distorsión rasgos expresivos con las grotescas figuras humanas de la decadente pintura renacentista, que sirvieron de base a los historiadores del arte para formar el término manierismo⁷. El hecho de que las “falsas” interpretaciones sean posibles como resultado no de la incapacidad sino de la decisión es un síntoma de la tendencia histórica que Adorno, desde sus primeros textos musicales, concibió como el “desmoronamiento de las obras” (Adorno, 1929: 56) y la “fuga” de los “contenidos” (58). Gould lo encuentra no en la adhesión obstinada a un pasado conservado, sino en un lujoso exceso subjetivo, en una forma de tratar las obras que llega al extremo de la intervención gratuita.

Las nuevas interpretaciones de la objetividad se abren paso a través del daño a la vida impuesto por el mundo administrado: el *Andante* de la op. 14/2 de Beethoven mencionado por Kaiser, por ejemplo, no tiene en absoluto el carácter anhelante y perdido que le da la interpretación de Gould. De acuerdo con su ubicación histórica, la pieza se sitúa en el ámbito del entretenimiento feudal tardío y proto-burgués, una expresión sublimada del goce ingenuo en forma de una variación cadenciosa de la marcha que sólo experimenta una breve fase de complicación cromática en su parte central, para poder superarla inmediatamente en una variación aún más relajada y cadenciosa del tema. Del inocente jugueteo que caracteriza a toda la sonata de Beethoven, la exuberancia casi mozartiana de estas variaciones de la marcha, en la obra de Gould destella como mucho un recuerdo de algo pasado, algo realmente perdido. El tema en *Do mayor*, enfáticamente simple, la tonalidad escolástica, las variaciones máximamente transparentes, incluso esquemáticas: La composición de Beethoven es en muchos aspectos un documento de la belleza de lo universal; vive totalmente de aquello que se daba por sentado en el lenguaje musical en torno a 1800 y parecía simplemente natural. Sigue obedeciendo a una estética prerromántica de la naturalidad como correspondencia irrestricta del individuo con lo universal, tal como convenía a la sensible burguesía temprana, que aún no se había emancipado completamente del feudalismo.

Gould da a la pieza un carácter completamente diferente: Al estirar el tempo, Gould, en primer lugar, le quita a la pieza su gradiente natural de marcha, el brío que lleva de un acorde al siguiente como si fuera por sí mismo. Las notas se desatan de su atadura natural y revelan una tensión anhelante de lo aislado de esta ma-

⁷ Sobre la historia y el concepto de manierismo –leído a contrapelo– cf. Hauser, 1979, así como las observaciones correspondientes en Hauser, 1953.

nera: Cada nota anhela la siguiente, pero ya no sabe si realmente llegará. Al eliminar la autoevidencia del progreso, todos los momentos anteriormente genéricos de la pieza se convierten en momentos potencialmente individuales: En cierto sentido, Gould les hace el honor de la individualidad; por así decirlo, suena compuesto lo que no tenía que ser compuesto en absoluto.

Las progresiones de acordes que en realidad son dictadas por el lenguaje musical aparecen como decisiones armónicas en cada caso individual: se hace espacio para la aparición de la vida pulsional de los sonidos que queda oculta por el lenguaje musical. Las voces intermedias de relleno forzadas por la tonalidad aparecen como si fueran voces individuales totalmente compuestas, las repeticiones esquemáticas de doble línea de barra se separan articuladamente unas de otras. A partir de la premisa experimental que su tempo impone a la pieza, Gould finalmente también saca la consecuencia e ignora las instrucciones de interpretación de Beethoven en todas partes donde se vuelven musicalmente absurdas a la luz de esta nueva premisa. Esto se aplica especialmente a la dinámica y, por lo tanto, al único parámetro a través del cual Beethoven da a la pieza un carácter individual –quizás de forma más obvia en la fuerte moderación, o más tarde incluso en la renuncia, de los claros *sforzati* en la afirmación de la cadencia de la sección en Si bemol (tono 17 y ss. y pasajes paralelos), cuya idea convulsiva Gould realiza a través de un *rubato* libre, más que a través del simple volumen. Sin embargo, de forma más sutil, Gould también contradice a Beethoven a través de un modelado diferente de toda la curva dinámica de las secciones individuales, en cuya figura se puede discernir sobre todo el esfuerzo por no tocar de forma esquemática como idénticas las repeticiones preestablecidas de doble línea de barras, sino por diferenciarlas unas de otras, por darles un curso “dramático” englobante que conduzca a la siguiente variación.

Todas estas violaciones del texto no son meras arbitrariedades, sino que están estrictamente enraizadas en la idea de forma que prescribe la interpretación de Gould y cuya manifestación más evidente es precisamente la lentitud. Esta requiere una articulación más diferenciada, aunque sólo sea porque las numerosas repeticiones de la pieza en sentido literal, dada la mayor duración, conduciría al aburrimiento. También porque el tono expresivo de la pieza se vuelve más serio al pasar de una marcha inocente a un coral quejumbroso, Gould debe darle una forma más seria de lo que era el tipo de variación todavía relativamente ingenuo en su emplazamiento histórico. Gould toca la pieza con el peso que han dado al tipo de forma los posteriores movimientos con variaciones de Beethoven hasta las Variaciones Diabelli

op. 120 y, en consecuencia, no puede tolerar simplemente las repeticiones esquemáticas. Esta diferenciación articuladora de cada sección individual también construye una curva de progresión expresiva que da soporte a la estructura musical incluso en su extremo dilatamiento temporal, compensando la falta de brío. El anhelo de las notas individuales no es sólo -aunque también- el anhelo de lo ineludiblemente aislado, sino asimismo el anhelo de un progreso logrado.

Incluso lleva la exageración de la variación tan lejos que inserta un acorde de séptima suspendido en la repetición de la primera parte en *Sí bemol* (tono 16), que no está en las notas. El tempo y la dinámica pueden seguir siendo dimensiones que, por su propia naturaleza, permiten un gran margen de maniobra interpretativa; como muy tarde, con la desobediencia a las cabezas de nota que indican inequívocamente el ritmo y la afinación se ha sobrepasado el límite de lo que es convencionalmente competencia del intérprete.

Aunque el pasaje no es, ni mucho menos, el más importante para la realización de la idea de Gould, y la construcción del desarrollo general es suficientemente escandalosa, su despreocupación revela, sin embargo, la naturaleza específica de la obstinación de Gould, esto es, llegar al límite de prescindir del texto para hacer valer su propia idea, que, sin embargo, no se pierde en arbitrariedad privada, sino que se legitima en una estricta concepción musical de la obra, que puede reclamar para sí motivos racionales. La subjetividad reproductora de Glenn Gould se dispara aquí más allá de la partitura, pero no más allá del objetivo. Su actitud ante la partitura sólo crea la posibilidad de que una pieza rococó de la burguesía temprana pueda seguir realizando el contenido de verdad del progreso en el siglo XX. Al gesto de jovialidad de la marcha responde juguetonamente con un 'yo voy a lo mío'. La individualidad despojada de objetividad devuelve el golpe a la tradición recibida de una emancipación entusiasta y a través de este golpe queda claro que el verdadero progreso está aún por llegar. La verdad ingenua de todo arte pierde su virginidad bajo la perspectiva de su pospuesto cumplimiento. La interpretación de Glenn Gould no se revela como un puro experimento de ralentización de una marcha, sino que pone patas arriba toda la pieza mediante la subjetividad del individuo transformado por el neoliberalismo y muestra en ello lo que siempre ha estado mal en el alegre entusiasmo de los comienzos.

Ir a lo suyo y contribuir al progreso general era la esperanza de la burguesía en su privacidad. El optimismo de la burguesía temprana en su ingenuidad se transforma bajo la mirada del intérprete neoliberal en su contrario: la melancolía satura-

da de experiencia. Y es precisamente en esto en lo que el movimiento anímico de su origen puede volver a experimentarse como sustancial. En el anhelo de los sonidos aislados de no estar solos se expresa, por un lado, la realidad sociopolítica del individuo contemporáneo y, por otro, que tales expresiones de soledad siguen apuntando a la antaño ingenua esperanza, una esperanza ingenua que, sin embargo, sigue expresándose en su destrucción. Al final del mundo burgués, la crítica de filosófica de la historia *in musici* deja resonar de nuevo su comienzo, precisamente porque lo sentimental-ingenuo en su dilatación temporal pasa del goce inmediato al anhelo explícito de su realización sustancial. El puro goce, que todavía se exterioriza a gritos en la canción pop más melancólica y que ya no sería soportable en una forma de ejecución convencional de la obra, expresa lo que tiene de bárbaro –el pasar por alto el estado del mundo– precisamente al ser transformado en la forma de ternura hacia el mundo históricamente apropiada. La descomposición de una obra creada para el goce revela en su diferencia histórica que no es el sentimiento individual como tal el que ha huido, sino que sólo ha desaparecido el optimismo histórico, y a la vez desprovisto de historia, del mundo burgués. La interpretación de Gould no es una reproducción adecuada, ni siquiera una nueva, sino que es la verdadera reproducción de la obra, ya que hace aparecer la marcha de los burgueses que salen del mundo aristocrático desde la perspectiva del final de su progreso. La infinita tristeza reflejada en sí misma muestra la sofisticación de esa subjetividad que ha podido formarse en el mundo burgués y apunta en su contenido al final de ese mundo, que aún deja que el arte referido a la humanidad se desvanezca.

Se habla del final del arte desde que se emancipó por completo del *divertissement* para convertirse en arte autónomo como manifestación de la verdad⁸. Desde Hegel hasta Adorno, las figuras del fin del arte reflejan el estado histórico de sus contradicciones internas:

“Si la verdadera interpretación es la salvación de la obra, es al mismo tiempo su disolución. La realización de la exigencia de Wagner de una interpretación puramente conforme al sentido destruye la obra –y, por cierto, absolutamente toda obra– porque el conocimiento que proporciona el ideal de la interpretación suministra al mismo tiempo necesariamente la prueba de la fragilidad del sentido [...]. La obra cambia y se desintegra en relación con el ideal de su propia verdad: ese es el secreto de su historicidad interior” (Adorno, 2001: 65).

⁸ Cf. de nuevo Arnold Hauser, que presenta una discusión diferenciada del mencionado *topos* en su situación histórica (1974).

El mismo hecho de que el Andante de Beethoven no tenga todavía la reputación del ideal de arte autónomo, sino que sólo quiera salvar el regocijo aristocrático en la época burguesa, hace posible que el contenido histórico de la verdad protoburguesa emerja en su negación inmanente en esa obra. En la interpretación al final del arte autónomo, una obra que aún no pretende aparentar que es arte autónomo permite que se haga patente el ideal más allá del arte como su propia verdad, esto es, que esa historicidad tendría que transformarse en su verdad. Lo que la estética clasicista consideraba la eternidad de la obra de arte, su perduración histórica, es precisamente el proceso de su descomposición. Que el final del arte signifique una contradicción interior perpetuada o un desvanecimiento externo y no dialéctico hacia la inconsciencia depende de que los seres humanos tengan todavía la fuerza del yo para tomar conciencia de esa descomposición, esto es, de la fuerza para enfrentarse al agravio de la conciencia posmoderna en la experiencia de la pretensión de verdad de las obras y al agravio de la conciencia burguesa residual, fiel a la ideología de la cultural, en la experiencia de su descomposición.⁹ La evocación de Glenn Gould de la soberanía del arte a la vista de la desintegración de su concepto tradicional sería un modelo de esa fuerza en el campo de la interpretación musical. Después de todo, él mismo aprovechó la disolución del aura de la obra de arte musical como una oportunidad productiva para el éxito artístico. La fuerza de Gould no radica en la nuda audacia, sino en la “primacía de la imaginación sobre el mero producir música” (Adorno, 2001: 196), en el hecho de que él “siempre tuvo obviamente algo en mente en todas estas provocaciones” (Kaiser, 1984: 260).

4 PRIVATISSIMO

Fue precisamente esta adhesión a la primacía del pensamiento musical lo que llevó a Gould al estudio de grabación. Adorno ya calificó “la cinta de grabación como una ayuda inestimable” (Adorno, 2001: 199) para el “constante control de todo lo que realmente suena en lo imaginado” (196): “La verdadera interpretación ya no podrá prescindir de su ayuda” (199). En la retirada –o el avance– de Gould hacia el estudio de grabación, el propio medio auxiliar de control se convierte en un medio para realizar lo imaginado. Adorno sólo especuló cautelosamente sobre la posibili-

⁹ “Sólo para una humanidad pacificada moriría el arte: su muerte hoy, en la forma en que amenaza, sería sólo el triunfo de la mera existencia sobre la mirada de la conciencia que tiene la osadía de plantarle cara”. (Adorno, 1949: 24).

dad de que la dimensión cosificadora de ese progreso del dominio de la naturaleza en la interpretación beneficiara al trabajo para una verdadera reproducción:

“Así, la anticuada y bastante inadecuada práctica de ensayo continúa sin cambios, en lugar de que la radio haga un número cualquiera de ensayos para fijar actuaciones auténticas. Un director de cine puede “rodar” una escena diez veces y luego elegir la mejor. Lo mismo debería ser posible con la música en la radio, aunque aún habría que probar si se puede montar la interpretación final y en qué medida se puede (la “totalidad viva” de la interpretación, especialmente en las formas grandes, es probablemente una mera ideología, como en muchos otros ámbitos).” (185).

El problema fundamental de que “una pieza escrita para violonchelo no puede interpretarse con un altavoz, al igual que una pieza escrita para altavoces [...] no puede tocarse con un violonchelo” (Metzger, 1962: 222) puede que no desaparezca del todo en ningún sistema de alta fidelidad, por muy lineal que sea. Pero en la cosificación de la actuación viva en el soporte sonoro también existe la posibilidad de objetivar su ejecución lograda, y en ella –a pesar de toda la heteronomía de la industria cultural– un momento de potencial democratización de la recepción. Esto no sólo permite la reflexión retrospectiva sobre la historia de la interpretación como una dimensión independiente de la historia de la música, sino que también entra en el trabajo interpretativo como una fuerza productiva. Una anécdota contada por Gould en 1966 sobre una grabación de la fuga en La menor del segundo volumen de *Clave bien temperado* proporciona información clara al respecto. Se consideraron dos tomas de la sesión de grabación para su publicación. Sólo cuando se pusieron en paralelo en el proceso de edición se hizo evidente que ambas, aunque con frases muy diferentes, compartían un tempo casi idéntico:

“Tras una sobria reflexión, se acordó que ni la severidad teutónica de la toma 6 ni el júbilo injustificado de la toma 8 podían representar nuestras mejores ideas sobre esta fuga [...], y se decidió sacar provecho de ello creando una interpretación que consistiera alternativamente en las tomas 6 y 8. [...] Era obvio que la postura algo prepotente de la toma 6 era totalmente adecuada para la exposición de apertura así como para la enunciación final de la fuga, mientras que el carácter más efervescente de la toma 8 era una ayuda bienvenida en las modulaciones episódicas con las que la parte central de la fuga está relacionada. [...] Lo que se había conseguido era una interpretación de esta fuga en particular muy superior a cualquier cosa que hubiéramos podido hacer en ese momento en el

estudio. [...] Es poco probable que la necesidad de esta diversidad se haga evidente durante la sesión de estudio, al igual que es poco probable que se le ocurra a un intérprete que actúa en condiciones de concierto. Sin embargo, si se aprovecha la idea de última hora después de la toma, a menudo se pueden trascender las limitaciones que la actuación impone a la imaginación”. (Gould, 1966a: 339).

La ideología de la “totalidad viva de la interpretación” se disuelve ante la mirada viva del intérprete-ingeniero de audio (Gould: “*editor-interpreter*”) (347) como una sujeción a la naturaleza ya superada, y lo que el montaje de “tomas” no relacionadas es desde el punto de vista material, puede ser, bajo la primacía del significado musical, precisamente el medio para realizar su totalidad. Gould incluso estira la maniobrabilidad de la interpretación hasta el punto de profetizar la entrada de la tecnología de estudio en los hogares de los consumidores, mediante la cual el oyente podría, por así decirlo, convertirse en su propio meta-intérprete y confeccionarse a partir de varias grabaciones la suya propia (347s.).

Hoy en día, la digitalización de la tecnología de estudio ha dado cumplimiento a esta profecía con creces; cada ordenador portátil es un estudio de grabación en potencia. Sin embargo, la generalización del juicio diferenciado del utópico “*listener-consumer-participant*” (350) de Gould es inversamente proporcional a la generalización de la tecnología: aunque la gente podría participar en ella a pesar de la alienación constatada, en realidad entrega la decisión sobre la música que consume al algoritmo de la lista de reproducción. El propio Gould había utilizado la tecnología como medio de salida del mundo administrado adorniano, con la esperanza de que ella pudiera sacar a los consumidores de música de su reprimida pasividad. Si bien esto no fue así para la mayoría de los consumidores de música, es posible reconocer, precisamente en aquellos que han hecho uso de la tecnología, la dialéctica negativista a la que se ve abocada la desbordante subjetividad en la transición al neoliberalismo.¹⁰

¹⁰ Incluso el sueño de Gould de que los oyentes quisieran montar su propia interpretación favorita a partir de las grabaciones disponibles resulta brillante sólo como contraimagen de la absoluta pasividad que representaba el punto de fuga negativo del mundo administrado. Anuncia ya la primacía de la discrecionalidad subjetiva sobre la naturaleza de la cosa, lo que, desde el punto de vista del consumidor totalizado, propagaría la completa alienación respecto a la cosa como libertad de perspectiva. En el neoliberalismo, la absolutización de la propia subjetividad se convierte en otro elemento de su liquidación: si el sujeto lo es todo, sin determinarse frente a su otro dialéctico se convierte en nada.

5 SUBJETIVIDAD Y MÚSICA EN EL NEOLIBERALISMO II

La tecnología de grabación no ha hecho realidad el potencial de la formación práctica de una conciencia de la historia de la interpretación más allá de los círculos académicos especializados. Por el contrario, la grabación de estudio ha sido entronizada por la música pop para el conjunto de la sociedad como un original sin historia, y ‘*remastered*’ es la palabra mágica de la permanente novedad de la industria cultural. En el ámbito de la música pop, la “grabación en vivo” es entonces el único objeto en el que la “totalidad viva” se contrapone al *original* constituido en la grabación. La propia subjetividad se convierte aquí, directa y abiertamente, en una mercancía.¹¹ Si en las grabaciones de música con partitura realizadas por Gould en un estudio la dialéctica de la interpretación musical, en cuanto trabajo sobre un objeto necesitado de interpretación pero predeterminado, es el lugar del posible surgimiento de la libertad, la diferencia entre obra y grabación desaparece en la música dominante. *Ex negativo*, las posibilidades emancipadoras de una subjetividad desbordante en la producción musical también se ponen de manifiesto en el contraste entre, por un lado, la interpretación de la partitura y, por otro, la fusión de la individualidad y la integración de todo posible resultado logrado en la música pop: En el caso de Gould, entre su subjetividad y su rentabilización se encontraban los textos escritos con los que podía salvarse en el estudio de grabación; en el caso de Kurt Cobain, en cambio, la (rentabilización de su) música pudo ligarse tan directamente a su subjetividad que incluso la desesperación por el fin de la subjetividad, que encuentra desahogo en sus canciones, se descargaba inmediatamente sobre él como un sinsentido potenciado por el capitalismo, sin que pudiera replegarse a un trabajo liberador sobre las obras. Mientras que en la diferencia entre la notación musical y la interpretación se da ineludiblemente la experiencia de la libertad como relación lograda con el objeto dado, la relación de identidad consigo mismo se corresponde con la forma que encontramos en la música pop imperante de aquella regresión posmoderna que va de la “libertad hacia el objeto” a la “identidad” como pretensión de derecho absoluto a ser como-cada-uno-quiera-ser. Toda realidad ajena al sujeto aparece para dicha subjetividad, que ha sido reducida a identidad, como una expresión injustificada de violencia, al tiempo que tiene que

¹¹ Dirk Stederth (2012) muestra hasta qué punto, en este proceso, la “performance viva” se convierte en una mera ideología de la nueva uniformidad mediante la espontaneidad ensayada de Lady Gaga.

ejecutar la violencia de su propia pretensión sobre los objetos para asegurarse su propia carencia de límites fantasmagórica.

La idea de que algo pueda ser mejor y más verdadero que yo mismo y lo que cae dentro de mi esfera inmediata es considerada *per se* por ese irracionalismo neoliberal-postmoderno como una limitación puramente externa. Si el concepto filosófico de la razón desde la antigüedad tomó la limitación del individuo como una ocasión para trascenderse a sí mismo y reconocer la necesidad objetiva precisamente en aras de la praxis liberal –y si ese elemento constituyente también se ha vuelto totalitario contra el individuo en la historia de la Ilustración–, entonces la libertad antiautoritaria de los átomos sociales que se creen ilimitados es directamente la afirmación de la impotencia frente a la autoridad del mero solo-puede-ser-así-y-no-de-otra-manera de la descomposición administrada del mundo neoliberal. Como la estructura global está tan alejada de los individuos que éstos parecen no tener nada que ver con ella, la idea de que la totalidad puede ser razonablemente captada y organizada racionalmente aparece tan solo como un ataque a su libertad impotente.¹²

El arte, que se presenta como forma del movimiento de la verdad enfática y promete musicalmente al sujeto una conexión lograda con el mundo, se convierte así en un agravio para el ego y es rechazado. Adorno fue testigo de la aparición del mundo administrado y sus efectos paralizantes sobre los impulsos sociales de liberación; Gould creció en él y arrancó a ese plus que ofrecía a los privilegiados la posibilidad de liberación en medio de la falta de perspectivas políticas. La “esfera del individuo” en la que, para Adorno, “incluso algo de la fuerza social liberadora podría haberse [...] contraído temporalmente” (1951: 16), fue realizada idiosincrásicamente por Gould precisamente como individuo privatista –fuera del mundo (del concierto) contra su formalidad a favor de la corriente. En esto, el inconformismo individualista fue realmente más allá de la desesperanza administrada. La práctica social del neoliberalismo afirmó sólidamente en contra de ese inconformismo su propia irracionalidad, haciéndose pasar por el paladín del individuo liberado: La incomprendibilidad estipulada –y, por tanto, la invulnerabilidad– de la totalidad era el

¹² “¿cómo se puede argumentar contra el imperialismo en un país donde el café es cada vez más barato en lugar de más caro? se siente uno como un tonto. ¿imperialismo? dice la empleada de la industria del envasado, acercando con gracia la taza de café a su boca maquillada: así que, si es cierto que este café fue recogido en algún lugar, lo que entonces no puedo imaginar en absoluto es por qué, sin embargo, soy yo quien, por algún favor de algún destino que quiere permanecer anónimo, está bebiendo este café. ¿entonces qué!” (Schernikau, 2009: 30).

fundamento mismo de la libertad de los ajetreados sujetos privados. El hecho de que esta libertad se redujera por completo a lo que podían permitirse en cada caso, ya no denuncia ese (des)orden, sino que se convierte en un impulso para afirmar lo propio en todo momento. Desde el neoliberalismo, el impulso, ahora abiertamente destructivo, hacia esa liberación abstracta, en cuanto impulso de corto alcance contra la situación objetiva, ya no lleva más allá de lo que la presión conformista quería, sino que confirma en la obediencia anticipada la nueva máxima de que, de todos modos, no hay nada más allá de la privacidad.

El antiguo grito de guerra “¡Lo privado es político!” expresaba el hecho de que los individuos estaban cada vez más abandonados a sí mismos; que la irracionalidad del modo de producción capitalista y sus relaciones inmanentes de dominación estaban carcomiendo todas las relaciones sociales. Es cierto que esa consigna aún expresaba la esperanza de que las determinaciones sociales obsoletas pudieran ser cuestionadas prácticamente desde el punto de vista de las nuevas posibilidades y que la universalización de la heteronomía capitalista sólo podría ser contrarrestada de manera verdaderamente emancipadora si se seguía desentrañado críticamente la posición atomizada de los individuos. Sin embargo, la “modernización” neoliberal del capitalismo tenía como objetivo triturar las últimas instituciones que mediaban entre la presión de la valorización y el individuo aislado. Max Horkheimer escribió ya en 1943: “Los liberales que combaten la política sindical se entregan a un romanticismo caduco, y su avance en la ciencia económica es más peligroso que sus esfuerzos en el campo filosófico” (1943: 87). Lo formuló precisamente en un texto en el que criticaba la integración de los trabajadores en los *rackets* sindicales como la culminación de la “cosificación del ser humano” (88). Sin embargo, a pesar de todas sus críticas, Horkheimer seguía siendo consciente de la dialéctica de ese movimiento histórico hacia el mundo administrado, por lo que subrayó que su crítica a la integración del proletariado “no [significa] que sea deseable un retorno a formas más antiguas” (86). Si antes los sindicatos se interponían entre el capital y los titulares asalariados de su fuerza de trabajo, en la revolución neoliberal, además de este “compromiso de clase”, se hicieron añicos los restos de otra institución anticuada, que mantenía retrógradamente una diferencia entre el individuo y la sociedad: la familia. Mientras que las mujeres en el modelo de familia nuclear generalizada estaban confinadas en su existencia como amas de casa, la familia ofrecía –como mínimo también– un espacio en el que el niño en crecimiento

estaba hasta cierto punto protegido de las presiones de las organizaciones y los grupos de iguales.

Contra la completa cosificación del ser humano, como la llamó Horkheimer, por medio de las instituciones tradicionales y la petrificada limitación de las posibilidades sociales de las mujeres, se movilizaron en torno a 1968 los impulsos emancipadores hacia algo mejor. La valorización neoliberal del capital, por el contrario, condujo tales impulsos a un resultado diferente, en el que sólo se realizaron de forma mutilada. El movimiento del neoliberalismo consistió –como temía Horkheimer– precisamente en destruir de manera romantizadora las formas sociales de racionalidad –aunque se tratase de una racionalidad contradictoria–. ¡No un plus de razón, sino un menos!: así podría resumirse su contenido socialmente represivo, por mucho que se le asignara su precario lugar a lo particular-emancipatorio. Las formas tradicionales de racionalidad social y su expresión en los sujetos prácticamente se desintegraron con el ataque neoliberal a aquellas instituciones que –por muy autoritarias que fueran– generaron una cierta planificación y organización de la reproducción social e individual¹³. En su globalización, el capitalismo retrocedió de hecho al nivel más bajo de la racionalidad instrumental: Al mero cálculo de lo que se va a saquear, partiendo en cada caso de la situación geo-político-económica. Ya no se trata de la mera subsunción formal del mundo, sino de la subsunción real de todas las relaciones globales después de la fase de generalización de la producción de mercancías impuesta de manera imperialista¹⁴, que acabó por socavar incluso la institución burguesa más significativa de la racionalidad particular global: el Estado (nacional). La planificación de la “economía nacional” perdió su fundamento a manos de la globalización del metabolismo capitalista con la naturaleza o –en las regiones descolgadas del mundo– se impidió ya de entrada su formación. Precisamente también a través de su parcelación en Estados nacionales se esparció el *privatissimo* de la existencia burguesa hasta el infinito.

La tendencia social a no querer ya captar la totalidad ni siquiera por medio del entendimiento instrumental, al mismo tiempo que somete completamente esa totalidad a la particularidad capitalista, contrasta con lo conseguido por Gould. Sin embargo, su logro se alimentaba de la objetividad más privatista. Lo que la desintegración neoliberal de la familia, que lleva al extremo el proceso que ya había

¹³ Un intento sociológico de hacer reconocible esta diferencia también en relación con la autopercepción de los sujetos subyugados lo da Richard Sennett (2000).

¹⁴ Sobre la transformación del imperialismo europeo en hegemonía mundial estadounidense: véase, por ejemplo, Hobsbawm, 2008: 49-71.

comenzado a principios del siglo XX, significa para la sustancialidad de la subjetividad puede entenderse *ex positivo* a partir de la influencia de la madre de Gould en su forma de tocar. Florence Emma Gould, que era pianista, había decidido muy pronto que su hijo sería músico. A diferencia de la realidad neo-pequeñoburguesa actual, en la que los padres no pueden prescindir de reservar el próximo curso de formación avanzada para su hijo a fin de que esté preparado para la próxima competición, la cuestión no se le planteó a Glenn Gould como algo arbitrario, sino que se fundó en una importante tradición familiar. Sin embargo, no fue sólo la tradición como imagen, sino su realidad material la que entró en la posterior interpretación de Gould: Fue su madre quien le enseñó a tocar el piano durante siete años, y el tarareo y la vocalización de Gould, que se puede escuchar en algunas grabaciones y que ofendía a sus contemporáneos, tiene su origen en esas lecciones. La madre de Gould le había enseñado a acompañar con el canto toda la música que tocaba, una (mala) educación infantil que más tarde no pudo evitar. Resulta interesante -y psicoanalíticamente interpretable- la declaración de Gould de que se ponía a tararear cuando la producción de sonido en el piano no se acerca a lo que quería (Bazzana, 2004: 47). El hecho de no tocar adecuadamente remite a la necesidad infantil de seguridad y hace que la sustancia familiar aparezca como tal.

La fijación autoritaria del futuro por parte de los padres fue también a lo que se opuso en su día el movimiento de liberación antiautoritario; pero no es sólo la objetividad de la posible aversión de los hijos, sino también las capacidades reales del individuo lo que puede destruir los planes de los padres. Del padre de Glenn Gould se ha transmitido la observación de que cuando este entró por primera vez en contacto con el piano, no se puso a teclear, sino que golpeó algunas notas y escuchó cómo se apagaban lentamente: La soledad del sonido individual, tal y como se manifiesta en la grabación de la op. 14 que nos ocupa, se basa en esa devoción por la vida material de los propios sonidos. El medio de la imaginación de esa vida propia en la interpretación posterior de Gould, por su parte, es la técnica que su maestro desarrolló especialmente para él: el llamado *finger-tapping*, que le permitió dominar el instrumento de forma más diferenciada¹⁵. La contrapartida dialéctica de la devoción por el material, por otra parte, es la percepción de Gould del contenido de las piezas como algo en lo que hay que penetrar intelectualmente: que Gould, como postuló Joachim Kaiser, “obviamente siempre tenía algo en mente en todas sus provocaciones” es algo que encuentra una condición de posibilidad

¹⁵ Sobre la génesis del *finger tapping*, véase Beauchamp, 2005.

en el hecho de que Gould no aprendía las nuevas piezas primeramente al piano, sino que se las apropiaba haciendo un estudio previo de la partitura. La primacía del objeto se impone frente al intento de dominarlo de forma inmediata y directa.

También lo que lleva a Gould a seguir en la dirección de la entrega privatista posee también un carácter objetivo. Partiendo de la experiencia de un concierto de la Metropolitan Opera Company en una sala de conciertos recién construida, en una época en la que él mismo seguía dando conciertos, escribió en un texto con el revelador título “Let’s Ban Applause!”:

“La impresión de que este evento tenía el carácter de una “ampliación cómodamente tapizada del Coliseo romano”, “me ha dado ocasión de reflexionar sobre la relación de los aplausos con la cultura musical, y he llegado a la conclusión, muy seria, de que el paso más eficaz que podría darse en nuestra cultura actual sería la eliminación gradual pero total de la respuesta del público”.

Y continúa diciendo:

“Me inclino por esta opinión porque creo que lo que justifica al arte es la combustión interna que enciende en el corazón del ser humano y no sus manifestaciones públicas superficiales y exteriorizadas. El propósito del arte no es la liberación de una eyección momentánea de adrenalina, sino que es, más bien, la construcción gradual y de por vida de un estado de asombro y serenidad. A través de la atención de la radio y el fonógrafo, estamos aprendiendo rápidamente y con toda propiedad a apreciar los elementos del narcisismo estético –y utilizo esta palabra en su mejor sentido– y estamos despertando al desafío de que cada ser humano cree contemplativamente su propia divinidad.” (Gould, 1962: 246)

La contrapartida de la desintegración del arte en “*environmental experience*” no es la pseudocomunicación de la relación directa del oyente con el intérprete en la sala de conciertos, sino la experiencia espiritualizadora de la propia música: A través del narcisismo del individuo, la humanización encuentra esa sustancia que puede trascender el narcisismo –*in the worst sense*– a través de la experiencia del arte en el propio objeto a escuchar. Estas consideraciones ya apuntan a la posterior huida hacia el estudio; pero no es sólo la crítica a la situación de escucha tradicional y subsumida en la industria cultural, sino también la reflexión sobre las implicaciones para los reproductores que se despliega a partir de ella. El concierto contemporáneo, a través de la tendencia al “*rule of mob law*” (Gould, 1966b) por parte del público, produce una situación en la que el único criterio para la evaluación pública de la música es si se cumplen las expectativas o los intérpretes tienen algún fallo.

La verdadera reproducción no es la correcta, sino la acertada; no la afirmación de la idea tradicional, sino la superación imaginativa de la decadencia natural actual. La liberación respecto la situación de concierto que se reproduce bajo el signo de la historia natural le abre a Gould el camino hacia el estudio, donde su tratamiento idiosincrático del contenido de las piezas individuales celebra su realización. Desde el profundo estudio intelectual de la partitura, pasando por las mencionadas posibilidades de examen de las grabaciones, el perfecto dominio de la naturaleza por parte de Gould, del que Adorno se promete la salvación del elemento virtuoso en otro contexto (2001: 172s.), se extiende directamente aún a la naturaleza: la temperatura ambiente. Los músculos de los dedos, cuyo uso se aprende a través de la *finger-tapping* y que hacen posible la interpretación matizada y precisa de Gould, son más sensibles al frío, por lo que la regulación de la temperatura se convierte en un requisito esencial para tocar de manera lograda. Nos cuentan que durante las sesiones de grabación de Gould, la persona que manejaba el aire acondicionado tenía tanto que hacer como el ingeniero de grabación. El dominio del material, que es el factor por el que transita la verdad sonora, se extiende así sobre un área que no puede ser controlada en esa medida en la sala de conciertos, y en esto socava de manera individualizadora también los límites de la realidad establecida de la reproducción y el consumo de música cosificadores.

Las idiosincrasias de Gould, en apariencia meramente manieristas, como la extraña fijación por la temperatura de la sala o el constante uso de guantes, se revelan como condiciones materiales para hacer sonar la realidad del contenido de las piezas en el ahora del tiempo presente, en el que el dominio objetivo de la naturaleza hace tiempo que va más allá de simplemente construir otra nueva sala de conciertos. La desvinculación de la situación de concierto cosificada corta el nudo gordiano de la actuación viva y la comunicación entre el intérprete y el público y, en la cosificación técnicamente intensificada, se transforma en descosificación. Esta descosificación, que permite que aquello que se trasmite como práctica musical aparezca como esencialmente desintegrado, ofrece a Gould la posibilidad de aportar al mundo una cualidad de libertad que es perceptible en algo más que las interpretaciones de piezas individuales o incluso en la simple ampliación cuantitativa de la obra editada. En la expresión grabada de su interpretación de las obras, se nos transmite más bien la experiencia histórica individualmente procesada en su verdadera reproducción como un problema perdurable. Desde la situación altamente artificial del estudio resuenan los sonidos que, en el trabajo sobre la verdad de la música

ca, muestran su límite idiosincrático a la cosificación del ser humano en un nudo de reacciones, precisamente dejando claro en su propia microestructura que es posible algo más que el *anything goes*. En la realidad transmitida de las interpretaciones de Gould se vuelve de nuevo experimentable la autoridad del objeto, de las partituras recibidas, esto es, que la subjetividad no tiene por qué ser aplastada por la objetividad y, sin embargo, la subjetividad no tiene por qué acabar en mera arbitrariedad. Precisamente en contraste con tan rotunda verdad, queda claro que, por otra parte, la tendencia socialmente dominante al *anything goes* no significa la ausencia de límites de la voluntad subjetiva, sino su superfluidad. Se podía hacer lo que se quisiera, porque también daba igual lo que uno hiciera. La autoridad social transmitida por tradición comenzó a desintegrarse en un autoritarismo subjetivista particular de cada uno.

6 DESVANECIMIENTO DEL REBASE

Gould respondió al inicio del proceso de decadencia de la autoridad social y con ello de la vigencia del carácter artístico con una rebeldía en la que se mezclan el rebase inconformista y la imperiosidad infantil. Su logro consiste precisamente en dar expresión a la constelación social de la subjetividad en el paso del mundo tardomoderno y administrado al posmoderno y autoadministrado del neoliberalismo. Su juego manierista arranca chispas de la fricción entre un momento “posmoderno” de arbitrariedad subjetiva y un ideal moderno de interpretación que se hace eco de la “forma schönbergiana de análisis molecular”, “en la que cada faceta de una obra debe resultar estructuralmente necesaria”¹⁶. Precisamente, el aferrarse a ese estructuralismo le permite tomar conciencia de la historicidad de las propias estructuras y le obliga a modelar sus decisiones interpretativas poco ortodoxas y “subjetivistas”, en las que *prima facie* se desentiende de la rigurosidad de la partitura, como resultado que se deriva de esta. Aunque Gould toca muy despacio, no renquea; si toca muy rápido, no va disparado: en todo momento se defiende una concepción concorde de la totalidad con coherencia inmanente.

El hecho de que este ideal en sí mismo pudiera ser efímero se le hizo evidente mientras escuchaba cintas fonográficas históricas de principios del siglo XX:

“A través de estas grabaciones me di cuenta de repente de lo pasajeros que son nuestros valores en relación con las interpretaciones [...]. [...] Las creaciones más

¹⁶ Carta de Gould a Louis Biancolli, 27 de mayo de 1963 (Gould, 1997: 124).

importantes, la Balada de Chopin de Paderewski y otras, a mí simplemente no me parecía que fueran como de una pieza, y sin embargo hay que reconocer que estos eran los grandes pianistas de su tiempo y que esto reflejaba los conceptos analíticos de su época –y ya que ese tiempo no es tan lejano, ¿no es posible que las visiones integracionistas del todo-está-conectado de nuestro tiempo sean igual de pasajeras? ¿Sonaremos igual de extraños dentro de 40 años?” (Ibíd.)

El ideal interpretativo estructural de la Escuela de Schönberg se refería a la primacía del objeto musical, en cuya representación debía sumergirse la subjetividad interpretativa. Ya en el excéntrico giro del estructuralismo de Gould se hace efectiva la disolución de sus fundamentos históricos: él sumerge toda estructura en su subjetividad. Para él, la representación del objeto es siempre al mismo tiempo una autoafirmación extrema. Como reacción estética a la desaparición de la autoridad del objeto, dicha subjetivación contenía el momento ingenuamente esperanzador del neoliberalismo de que la disolución de las estructuras autoritarias podría conducir efectivamente a un futuro de individuos libres. Pero al mismo tiempo, aquí se manifiesta inconfundiblemente la dimensión autoritativa del antiautoritario, del que “lleva hasta el final lo suyo”. La ternura que Joachim Kaiser escuchó en el Beethoven a cámara lenta de Gould tiene su reverso brutal en el gesto titiritero de dominación con el que cada nota se subordina estrictamente a la voluntad en cierto sentido extravagante del pianista.

Como figura de la salida del mundo administrado, que con sus “clásicos pulverizados” (Kaiser, 1984: 268) dejó modelos estéticos para arrancar subjetividad a la implosión de la modernidad en lugar de limitarse a ratificarla, la obra de Gould posee su brillantez. También anuncia el inminente desenlace de su dialéctica en el curso de la época neoliberal. Con la paulatina desaparición de la pretensión de la modernidad, asumida por Gould como irrenunciable a pesar de todas sus crisis, de hacer justicia subjetivamente a la objetividad, se desvanece en contraste con el objeto la posibilidad de elevar de manera idiosincrásica la propia subjetividad en cuanto tal, en su finitud constitutiva, por encima de la propia fragmentación. Gould seguía preocupado por el objeto, aunque lo hiciera suyo a través de su forma de tocar. Joachim Kaiser señala a este respecto que la interpretación de Gould revela la esencia de la modernidad, “como una mezcla de sufrimiento, sentimentalismo y constructivismo” (266). Sobre la grabación de Gould de la 25ª *Variación Goldberg*, que motiva esa formulación de Kaiser, comenta: “No es inobjetable, pero sí honesta, personal y convincente” (ibíd.). En la interpretación no se expresa ninguna sen-

timentalidad, dice, sino “una ausencia de ingenuidad” en lo sentimental, “unida a un duelo profundo y solitario” (265).

El preludio cultural de la “posmodernidad” ya no quería saber nada de ese duelo, sino sólo interpretar [*spielen*]; la actual realización social de la posmodernidad, el despojo práctico de las pretensiones de la modernidad a escala mundial después de 2008, revela el carácter sangriento de este juego [*Spiel*]. La cuestión de la constitución de una humanidad solidaria, que se imponía como verdadera reproducción de lo transmitido, se desintegra en una reproducción irreflexiva de lo meramente biográfico y fortuito. Realizar la humanidad precisamente a través del sujeto moderno se convirtió para el posmodernismo en mera ilusión dominadora, y dejó como único conjunto de preguntas cuál era la razón del sufrimiento de cada cual o cómo tenía que salir cada uno adelante: La mediación de esos momentos de la modernidad que Gould logra precisamente a través de su “rareza” queda dinamitada después de 2008 en la negación completamente antidialéctica del presentimiento de que todavía podría tratarse de algo más preciso.

Traducción del alemán de José A. Zamora

REFERENCIAS:

- ADORNO, Th. W. (1929): “Nachtmusik”, en *Gesammelte Schriften*, (Vol. 17), Fráncfort: Suhrkamp, 1982: 52-59.
- ADORNO, Th. W. (1942): “Reflexionen zur Klassentheorie”, en *Gesammelte Schriften*, (Vol. 8), Fráncfort: Suhrkamp, 1972: 373-391.
- ADORNO, Th. W. (1949): *Philosophie der neuen Musik*, en *Gesammelte Schriften*, (Vol. 12), Fráncfort: Suhrkamp, 1975.
- ADORNO, Th. W. (1951): *Minima moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, en *Gesammelte Schriften*, (Vol. 4), Fráncfort: Suhrkamp, 1979.
- ADORNO, Th. W. (2001): *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, Fráncfort: Suhrkamp.
- BAZZANA, Kevin (2004): *Wondrous Strange: The Life and Art of Glenn Gould*, Yale: Yale University Press.
- BEAUCHAMP, Richard (2005): “Glenn Gould and Finger Tapping”
<https://www.musicandhealth.co.uk/articles/tapping.html>
- GOULD, Glenn (1962): “Let’s Ban Applause!”, en T. Page (ed.): *The Glenn Gould Reader*, Nueva York: Alfred A. Knopf 1989: 245-249.

- GOULD, Glenn (1966a): "Prospects of Recording", en T. Page (ed.): *The Glenn Gould Reader*, Nueva York: Alfred A. Knopf 1989: 331-352.
- GOULD, Glenn (1966b): Interview with Alex Trebek: "I detest audiences", *Intertel: The Culture Explosion* (9.11.1966) (OFFICIAL):
<https://www.youtube.com/watch?v=1nZTgAGSajA>
- GOULD, Glenn (1974): "Glenn Gould Interviews Glenn Gould About Glenn Gould", en T. Page (ed.), *The Glenn Gould Reader*, Nueva York: Alfred A. Knopf 1989: 313-330.
- GOULD, Glenn (1997): *Briefe*, München: Piper.
- HAUSER, Arnold (1953): *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*. 2 Tomos, München: Beck.
- HAUSER, Arnold (1974): *Soziologie der Kunst*. München: dtv.
- HAUSER, Arnold (1979): *Der Manierismus. Die Krise der Renaissance und der Ursprung der modernen Kunst*. München: dtv.
- HORKHEIMER, Max (1943): "Zur Soziologie der Klassenverhältnisse", en: *Gesammelte Schriften* (Vol. 12: Nachgelassene Schriften 1931-1949), Fráncfort: Fischer, 1985: 75-104
- HOBSBAWMS Eric J. (2008) "Why American Hegemony Differs from Britains's Empire", en *Globalisation, Democracy and Terrorism*, Londres: Abacus: 49-71
- KAISER Joachim (1984): "Glenn Gould", en: Klaus Stadler (ed.): *Lust an der Musik. Ein Lesebuch*. München: Piper: 259-270.
- MARX, Karl/ENGELS, Friedrich (1848): "Manifest der Kommunistischen Partei", en *Werke*. Vol. 4. Berlin: Dietz, 1959: 459-493.
- MARX, Karl (1857): "Einleitung [zu den Grundrissen der Kritik der politischen Ökonomie]", en K. Marx/F. Engels, *Werke* Vol. 42, Berlin: Dietz, 1983: 15-45.
- METZGER, Heinz-Klaus (1961): "Die geschichtliche Wahrheit des musikalischen Materials", en Id.: *Musik wozu*. Fráncfort: Suhrkamp, 1980: 137-144
- METZGER, Heinz-Klaus (1962): "Über Schallquellen", en Id.: *Musik wozu*. Fráncfort: Suhrkamp, 1980: 220-228
- METZGER, Heinz-Klaus (1970): "Die Organische Zusammensetzung der Musik", en Id.: *Musik wozu*. Fráncfort: Suhrkamp, 1980: 229-243
- METZGER, Heinz-Klaus (2003): *Interview mit Björn Gottstein*
<http://www.geraeuschen.de/22.html>
- POHRT, Wolfgang (1974): "Nutzlose Welt", en *Werke*, Vol. 1: *Theorie des Gebrauchswerts, Wissenschaftstheorie & Seminararbeiten, Texte 1969-1980*, Berlín: Tiamat, 2020: 17-55.
- SCHERNIKAU, Ronald M. (2009): *Die Tage in L. darüber, daß die ddr und die brd sich niemals verständigen können, geschweige mittels ihrer literatur*. Hamburgo: Konkret Literatur.
- SENNETT, Richard (2000): *The Corrosion of Character: The Personal Consequences of Work in the New Capitalism*. New York: WW Norton.
- STEDEROTH, Dirk (2012): "Kulturindustrie und Musik. Willkommen im 'Haus of Gaga'", *Zeitschrift für kritische Theorie*, 34/35: 69-81.

SEIWERT, Elvira (2017): *Enthüllungen. Zur musikalischen Interpretation im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit*. Springe: zu Klampen Verlag.

EL RUGIDO DESDE LA REALIDAD: ALGUNAS COORDENADAS SOBRE EL POP EN DIEDRICH DIEDERICHSEN

*Roaring from Reality: Some Perspectives on Pop in
Diedrich Diederichsen's thought*

MARINA HERVÁS*

mhervasm@ugr.es

Fecha de recepción: 8 de agosto de 2022

Fecha de aceptación: 23 de septiembre de 2022

RESUMEN

Este artículo se propone rastrear algunos de los elementos que articulan la noción del pop en el crítico cultural alemán Diedrich Diederichsen. Para ello, se presentará inicialmente la triple división que propone en su comprensión de la industria cultural –lo que complejiza explícitamente la propuesta de Adorno y Horkheimer– y permite situar al pop (con especial importancia de la música pop) como parte del segundo estadio de la división. A partir de esta contextualización, se establecerán algunas de las distinciones, problemas y tensiones que Diederichsen encuentra en el pop, con especial importancia de su “carácter indexical” [*Indexical*]. La segunda parte del texto aborda específicamente el problema de la vida a partir del pop: por un lado, desde el binomio entre Loop y Weiter y, por otro, desde la noción de sujeto que emerge a partir de él.

Palabras clave: Diedrich Diederichsen, pop, industria cultural, vida, esfera pública.

ABSTRACT

This article aims to trace some of the elements that articulate the notion of pop in the German cultural critic Diedrich Diederichsen. To do so, it will initially present the triple division he proposes in his understanding of the culture industry –which explicitly complicates Adorno and Horkheimer's proposal– and allows us to situate pop (with special emphasis on pop music) as part of the second stage of the division. From this contextualisation, some of the distinctions, problems and tensions that Diederichsen finds in pop will be established,

* Universidad de Granada.

with particular importance given to its "indexical character" [Indexical]. The second part of the text deals specifically with the problem of life in pop: on the one hand, from the binomial between Loop and Weiter and, on the other, from the notion of the subject that emerges from it.

Key words: Diedrich Diederichsen, pop, culture industry, life, public sphere.

1 INTRODUCCIÓN

La categoría de lo “pop” es central en el pensamiento de Diedrich Diederichsen, no solo por la cantidad de textos que ha dedicado a pensar esta categoría y sus expresiones culturales –con especial interés en las series (2012) y la música (1993, 2005b), aunque no exclusivamente– sino también por el potencial que el autor encuentra en esta categoría para la crítica cultural. La transversalidad de lo pop en prácticamente todos los escritos de Diederichsen complejiza significativamente dar con una definición última de este concepto. El objetivo de este trabajo no busca atender contra la multiplicidad de aproximaciones al concepto y el fenómeno que, en el pensamiento de Diederichsen, supone lo pop, sino esbozar, precisamente, las dificultades que el pop mismo genera, es decir, su resistencia a agotarse en una definición.

El interés por el pop forma parte de una reivindicación a la vez con y contra la teoría crítica: para él, toda la crítica cultural alemana (y probablemente buena parte de la europea y estadounidense) se ha construido desde los 60 a partir de las categorías desarrolladas en el entorno de los frankfurtianos. Sin embargo, su desatención por el pop, rápidamente englobado dentro del “esquema” de la industria cultural, habría arrastrado consigo a la crítica cultural, que se habría quedado, a juicio de Diederichsen, sin desarrollar una teoría suficiente sobre el pop (Diederichsen 1999: 274). De ahí que su proyecto sea el intentar articular un entramado teórico que permita construir un discurso sobre el pop y superar la tendencia a la simplificación de este fenómeno cultural. A la vez, su desempeño en la prensa cultural –fundamentalmente en *Sounds* y *Spex*– y curador ha hecho que su escritura rehuya la construcción de un sistema teórico al uso filosófico. Lo fragmentario (2005b o 2008a) o el relato desde su propia vivencia (2014) marcan buena parte de su pensamiento, que comienza en la crónica y acaba en una suerte de ensayo descuartizado, cuyos elementos clave se intentarán delinear en este trabajo.

2 LAS TRES FASES DE LA INDUSTRIA CULTURAL

Diederichsen establece tres etapas en la articulación de la industria cultural. Para ello, parte de una crítica al modelo de Horkheimer y Adorno, en la medida en que considera que su noción de industria cultural, de alguna forma, “no suele verse como algo susceptible de tener varios estadios; es decir, es un constructo singular, una máquina singular sin estadios históricos” (Diederichsen y Maneros Zabala, 2014: 1). Es decir, Diederichsen, entre otros, intenta entender la industria cultural no solo como un elemento característico e intrínseco del capitalismo simbólico, sino también entenderlo como proceso.

Su propuesta consiste en ‘historizar’ la industria cultural y entender la propuesta de Adorno y Horkheimer meramente como su primer estadio. De hecho, precisamente, para él el modelo teórico de los frankfurtianos (que llama “caracterización clásica”) se presentaría como límite de lo histórico: la industria cultural tendría que cancelar la perspectiva histórica como condición de existencia. Diederichsen, en concreto, está pensado en la adenda de *Dialéctica de la ilustración*, “El esquema de la cultura de masas”, donde aparece el término “*Geschichtslosigkeit*”¹ o la “pérdida de historia”. En el texto referido, tiene un contexto muy concreto: se vincula con las “transformaciones técnicas que [la música] sufrió con la radio” (Adorno y Horkheimer, 1986: 310) pues se perdía la primacía de la música “en directo”, es decir, la necesidad de la presencia de los intérpretes y su despliegue en un presente efímero. La extrapolación de esa potencial hiperconservación e hiperdisponibilidad que ofrece la tecnología era leída por Adorno y Horkheimer como una pérdida de historia, pues se desvanecía el horizonte temporal que, anteriormente, había sido clave para las artes. El problema que, para Diederichsen, arrojaba esta lectura, es que

“Adorno y Horkheimer forzaban una interpretación de algunos elementos contingentes de los medios estadounidenses de los años cuarenta como características esenciales, sobre todo cuando ontologizaban el estadio de la radio tal como esta era a finales de los años treinta y principios de los cuarenta como algo intrínseco al medio. (Diederichsen y Maneros Zabala, 2014: 8).

La activación del componente histórico de la industria cultural aparecería, así, atendiendo a su relación con la historia de los medios y tecnología de la comunica-

¹ Traducido en la versión española de *Dialéctica de la ilustración* (Adorno y Horkheimer, 2007) como “ausencia de historia”. En este texto, lo traduciremos por “pérdida de historia”.

ción. Por ejemplo, la música pop², con todo lo que activa, solo puede comprenderse, para Diederichsen como desarrollo multimedial de la fonografía:

“su punto de referencia no es ni la composición (es decir, una intención escrita) ni la mera *recording date*, es decir el documento de una sesión en el estudio o sobre el escenario, sino la grabación completamente terminada hecha en el estudio junto a un productor, unida a los inseparables elementos visuales de la cubierta (la portada, las caras interiores, el *booklet*, etc.: cada gráfico, tipografía, fotos específicas...)” (Diederichsen, 2014: XIX)³.

La relevancia de la grabación no es solo tecnológica sino también experiencial. Lo que se genera en la grabación es una “proyección íntima”: la conservación –por así decir– de un elemento de una persona (una emoción, su forma específica de cantar, los chasquidos de su lengua...) que se envía a un grupo diverso de otras personas (la audiencia, los fans). La escucha de esa grabación también está pensada para suceder en un espacio privado, como si pudiésemos retener, cada vez, al individuo grabado. La unión entre la grabación y la *performance* que se puede dar, por ejemplo, en un concierto o en una firma de discos, convierte a la grabación, ese objeto inicialmente individual, íntimo, en una “simulación de la esfera pública” (Diederichsen, 2014: 15).

En este sentido, cabría ampliar la perspectiva de Diederichsen desde la tecnología hacia la técnica: no solo habría medios que configuran los productos culturales que emergen de ellas (como, por ejemplo, la relación entre el videoclip y el desarrollo de la televisión) sino también la “educación física” que implica (re)aprender a percibir a través de ciertas tecnologías. Jonathan Sterne, en este sentido postula que se podrían rastrear cambios en los atributos corporales del cuerpo humano a partir de la reconstrucción de la historia cultural de cómo y lo que se percibe, en su caso auditivamente (Sterne, 2003: 13 y 92). Asimismo, esta interrelación entre producto cultural, tecnología y técnica perceptiva generaría ciertas condiciones de

² La importancia de la música no es baladí. Para él, “la cultura pop actual [...] es la imitación de las peculiaridades mediáticas y performativas de la música pop, especialmente de los formatos baratos de la industria del entretenimiento” (Diederichsen, 2014: XXVIII). Es decir, en gran medida, los productos y fenómenos culturales que entran dentro del pop pueden entenderse a partir de la música. Mientras que en el primer estadio el modelo cultural era el cine, ya a partir del segundo se encontraría en la música, que no se agota en lo que encaja meramente en lo musical –como veremos–.

³ Salvo en aquellos casos en los que, en la bibliografía, se indique específicamente a la persona encargada de traducir el texto referido, todas las traducciones han sido hechas por la autora del texto.

audibilidad específicas, que solo son capaces de emerger de ciertos cruces de esta triple matriz.

Su modelo de estadios toma en consideración la configuración de lo público y lo privado que genera el protagonismo de determinadas tecnologías que afectan a lo sonoro [Ton] o a la imagen [Bild]. En el primer estadio, Diederichsen sitúa a la radio como articuladora de lo privado y el cine como construcción de lo público y tendrían dos elementos en su centro: la orden [Befehl] y el sueño [Traum]. Por su parte, el segundo estadio estaría marcado por el eje música pop y televisión que, si bien “no sustituyen, sí desplazan a un lado” a la radio y al cine (Diederichsen, 2014: XXI) y serían protagonistas la estandarización y la identificación. El componente de la imagen es tipificado como *Bild+*, en la medida en que para él confluye en la música pop, como modelo para lo pop, el cruce -convertido en segunda naturaleza- de las artes. Y es que, a su juicio, la imagen se vuelve una suerte de objetivación de una experiencia hipersubjetivada, que es con la que se carga a la voz que canta -al menos desde los *crooners*-: en la imagen que aparece en un póster que decora mi habitación se ha superado la mera representación de un personaje, pues en él se han depositado anhelos, sentimientos, experiencias leídas como compartidas, etc. De nuevo, es un tipo de tecnología la que permite en este segundo estadio esta forma específica de intimidad, de configuración de la experiencia subjetiva, de la voz: el micrófono, en este caso, acerca un cuerpo, el del que canta, a otro, el del que escucha. De este modo, la exigencia de salir a un espacio público del cine queda desdibujada con la música pop, que es una unión entre cierto carácter público y otro privado (la escucha en casa o en los auriculares de cada cual). El pop, así, emborronaría la división entre arte-realidad y el de imagen-sonido.

Por último, en el tercer estadio emergería “el control y la integración a través del juego” (Diederichsen 2014: XXII). Internet uniría la idea de *Imagen + [Bild +]* y de *Sonido + [Ton +]* y caracterizaría “lo estándar y lo cotidiano”. Aparecería, en este marco, una categoría nueva que desbordaría lo público de las divisiones anteriores: el *outdoor*. Este “exterior” aúna formas distintas de apropiarse de la ciudad, como los eventos o el GPS. El pseudo-descubrimiento del exterior, en realidad, se habría fraguado desde el desarrollo del pop, en el estadio anterior. Diederichsen toma, para entender este fenómeno, un término acuñado por Klaus Theweleit para su historia del pop: el “fuera de casa” [*Aushäusigkeit*] (Diederichsen, 2014: 382). Aunque podría mantenerse el “*outdoor*”, es relevante el énfasis que el alemán hace de la casa (*Haus*). Frente a la importancia de la casa burguesa desde el siglo XIX hasta ya

entrado el XX como lugar de socialización, la calle se convierte a partir de los 50 en un lugar a la vez abstracto y concreto de encuentro. Volveremos sobre esta cuestión más adelante.

En cualquier caso, la imagen, a su juicio, opera también en tres líneas: “Así quiero ser” [*So will ich sein*], “quiero tenerle a él o a ella/eso o esa” [*Den/die will ich haben*], “Ahí quiero ir” [*Da will ich hin*] (Diederichsen, 2014: XXV), algo que podríamos ampliar a “Ahí quiero estar”. Las tres etapas de la industria cultural se corresponderían con la primacía de cada una de estas sentencias. De este modo, por ejemplo, las “divas” o el “tipo ideal de un humano normal”, típicos de la primera etapa, serían representantes de una recepción marcada por “Así quiero ser”. En la segunda etapa, el modelo, el “así quiero ser”, se considera alcanzable y se transmuta en “eso quiero tener” (algo que se encuentra en fenómenos tan distintos como la apología de la riqueza del hip hop o la imitación de vestimenta de las tribus urbanas). Por último, en la tercera etapa, entraría en juego la experiencia de estar en un lugar concreto, por eso queda marcado por “ahí quiero estar”. Habría que revisar esta cuestión con las redes sociales, pues parece que no se trata solo de ser, tener o estar –por resumir las tres líneas– sino contar que se es (aunque no se sea), que se tiene (aunque no se tenga) o que se está (aunque no se esté). En cualquier caso, lo que vemos es que en su propuesta la posesión se traslada del sujeto distante, con el que el espectador o el oyente se comparaba de manera frustrante, al objeto. Para Diederichsen, esto es solo posible a partir de la reducción (y consecuente abaratamiento) de las tecnologías, pues casi cualquiera podía tener un walkman o un discman. Este deseo de posesión, que arranca con el segundo estadio, duraría hasta hoy en día, aunque con el objeto convertido en “marca” (como es el caso de los productos de Apple). Este elemento, junto a otros aspectos –que no podremos desarrollar aquí– es lo que para Lash y Lury implica el paso de la industria cultural, entendida aún por Adorno y Horkheimer, a su juicio, de manera local, a la industria cultural global:

“The commodity is a single, discrete, fixed product. The brand instantiates itself in a range of products, is generated across a range of products. The commodity has no history; the brand does” (Lash y Lury, 2007: 5).

3 HACIA UNA DEFINICIÓN DE LO POP

Diederichsen querría desarticular la separación estéril entre lo popular y lo elitista, donde lo pop adquiere un carácter metonímico con respecto a lo popular. Lo popular (y la relación que la cultura “elevada” ha mantenido con ello) ha cambiado en los distintos momentos históricos. Diederichsen opone, fundamentalmente, dos: la celebración de la autenticidad del pueblo en el siglo XIX, especialmente a partir del pensamiento de Herder, y el surgimiento de la noción de masa (Diederichsen y Maneros Zabala, 2014: 2-3). Lo elitista, a su vez, ha tendido a identificarse con lo artístico: esta dualidad se sigue de la oposición entre cultura elevada [*High culture*] y baja cultura [*low culture*]. Asociado a lo bajo, aparte de lo popular, se encontrarían otros adjetivos, como lo inclusivo, lo escaso de nivel o asequible técnicamente. Para Diederichsen, así, lo popular es habitualmente leído como la producción realizada de “arriba hacia abajo”. Él sugiere, por su parte, pensar en lo popular como la “productividad del *populus*” (Diederichsen 2013: 185).

La cultura popular parece que se desarrolla, entonces, en dos líneas complementarias: por un lado, se reivindica el sentido de “popular” como cercano al “pueblo”, que se entiende como lo directo, lo cotidiano, lo corporal”, etc. (Diederichsen, 2017: 379). En este marco, se reproduciría la sempiterna división entre lo corporal -todo lo que conlleva en el marco ideológico occidental al respecto (Onfray, 2002): lo visceral, lo sexual (pensemos en el reggaetón), lo cárnico, etc.- y lo racional, que se corresponden a su vez con lo popular y lo elitista respectivamente. Por otro lado, a la vez, lo popular parece que genera resquicios contraculturales cuya genealogía habría que rastrearla más atrás de ciertos movimientos del siglo XX, como el hippie (véase Hall, 1970): lo contracultural derivaría del deseo romántico de encontrar en lo popular cierta autenticidad -asumida como perdida- frente a los procesos de decadencia primero aristocráticos y luego burgueses. El problema y reto se encuentra a partir de los años 50, donde parece que empieza a ser poco operativa, o al menos no aplicable plenamente, la división entre alta y baja cultura que operaba en las dos líneas anteriores.

Del mismo que, como vimos, intenta entender la industria cultural como un fenómeno historizado, también entiende que habría dos bloques del pop: entre los 60 y los 80, que llama “pop específico” [*spezifischer Pop*] o “Pop I”; y de los 90 en adelante, que tilda de “pop general” [*allgemeiner Pop*] o “Pop II” (Diederichsen 1999: 275). La diferencia fundamental entre ellos se encontraría en los conceptos a los

que se oponen: el Pop I tendría como opuesto al arte. Diederichsen sitúa aquí, de manera indirecta, el marco de la estética adorniana. Cuestiona el desdoblamiento entre “las mercancías que son solo mercancías, y los objetos de arte que son simultáneamente mercancías” -tal es su interpretación de la consideración de “*fait social*” - “y”, sigue, “objetos autónomos” (Diederichsen y Maneros Zabala, 2014: 8).

En los años 60, el pop se refería a un modelo de vida y cultura incipiente, “representaba la reorganización del mundo imaginada por la juventud y las contraculturas, especialmente por esa parte que el orden económico imperante podías manejar y utilizar: la liberación sexual, la internacionalización angloparlante, las dudas sobre la ética protestante del trabajo y los regímenes disciplinarios asociados a ella [...] y el rechazo a las instituciones, jerarquías y autoridades.” (Diederichsen, 1999: 273).

Aún se mantenía cierta noción de arte en sentido enfático, que entraba dentro de esas instituciones que el pop tenía como objetivo rechazar. El arte “elevado” ha incorporado elementos asociados anteriormente a los objetos de la industria cultural como el carácter de mercancía o la venalidad, tanto en un plano “macroestético” (Diederichsen habla aquí, por ejemplo, de las dimensiones de la pieza o su carácter abrumador) como en el plano “microestético” (donde entraría el reconocimiento o la capacidad de percepción) (Diederichsen, 2008: 137) Asimismo, el desarrollo de otras formas de generación de cultura (precisamente, aquellas propiciadas por la industria cultural) ha desplazado la primacía del arte como portador del prestigio o como modelo: la publicidad o la moda han debilitado la noción fuerte de arte, que se entronca con la autonomía.

Por otro lado, el Pop II se sitúa frente a la política. No deja de ser significativo que esta oposición entre pop y política no se encuentre más atrás, por ejemplo, en relación con el punk, es decir, a finales de los 70. Parecería, a la luz de las referencias que llenan la constelación teórica de Diederichsen, que de alguna forma sigue el modelo abierto por autores como Greil Marcus (1993). Para él, el desarrollo del punk se seguiría de las vanguardias históricas (en concreto el dadaísmo) y no solo y/o exclusivamente desde el thatcherismo y el desarrollo del neoliberalismo social. Así, Diederichsen considera que el pop pasa del deseo de “reorganizar el mundo” contra la autoridad a la primacía del mero carácter venal de los productos culturales. De ese modo, ya en los 80, el pop quedó asociado a “la velocidad, la forma de mercancía y lo efímero” (Diederichsen, 1999: 274). Eso hizo que el pop quedara diluido en la siguiente década.

Para Diederichsen, la oposición entre distintos elementos que operaba en los primeros balbuceos de lo pop y que pertenecería al primer estadio, como veremos, de la industria cultural, termina volviéndose difusa en el Pop II. Para él, parecería difícil encontrar ejemplos claros del intento de Godard de llevar el “arte elevado a la política” o de Zappa de trasladar “la política al arte” o “convertir la contracultura en cultura de masas”, como pretendía, según él, T. Rex (Diederichsen, 1999: 275), en un sentido tan explícito y diferenciado a partir de los 90. A su juicio, lo difuso asociado al término “pop” se encuentra, en realidad, en sus productos culturales, en la medida en que las mismas fronteras que, supuestamente, había que traspasar han dejado de ser evidentes.

La oposición a la política podría rastrearse en tres aspectos: 1) el pop, fundamentalmente, lo que genera es otra noción de esfera pública [*Öffentlichkeit*] que Diederichsen entiende como más plural, basada en el modelo de los *talk-shows*, donde “se premia el lado más cotidiano y normal”, habría un uso del lenguaje “para todos” y habría un proceso de “tendencial desempoderamiento del monopolio de la interpretación” (Diederichsen, 1999: 275). Diederichsen, sin embargo, no es ingenuo. No habría más participación democrática, sino quizá todo lo contrario: “el nuevo modelo inclusivo de la esfera pública reafirma a diario hasta qué punto todas las voces normales y auténticas de la calle ya piensan lo mismo, aquello que antes había que imponer de forma autoritaria” (Diederichsen, 1999: 276). La aparición de una nueva (noción de) esfera pública implicaría no solo más espacios de socialización, sino también una convivencia de *tempo*s: habría, a la vez, varios presentes. En cualquier caso, la nueva esfera pública trazaría el potencial de que cualquier voz pueda aparecer, al menos potencialmente, en los medios.

Los elementos asociados originalmente al pop, como la “juventud”, “el amor al riesgo” o “lo sexy”, se relacionan también con la vitalidad –algo de lo que hablaremos con más detalle al final del artículo–. Estos elementos terminan mercantilizándose y convirtiéndose en el modelo de vida dominante. Para Diederichsen, habría una estrecha relación entre la regulación de la vida a partir de la organización del “arte y el deseo, el exceso, la vida nocturna y los nichos de vida no estandarizados” (Diederichsen, 1996: 181). El término principal, a su juicio, es la “corrección política”, que termina siendo represora y normativa. Sin embargo, las frecuentes parcialidades y contradicciones en las que cae la corrección política son también fructíferas en la medida en que tiene cierta capacidad para propagar los discursos y sus contradiscursos (Twitter podría ser un buen ejemplo de ello). Una deconstrucción

de la corrección política, para Diederichsen, en lugar de intentar “conciliar y fusionar distintos niveles” o formas de vida, podría mantener, precisamente, la diferencia. Esto es, que la corrección política consista, más bien, en poder “sacar los movimientos cognitivos, artísticos y políticos del ‘espacio interior libre de contradicciones’ [*widerspruchsfreie Innenräumen*] de lo privado a una nueva esfera pública” (Diederichsen, 1996: 182).

Esta nueva esfera pública hace que 2) “el límite entre lo permitido y lo provocador, así como entre los géneros al uso y los *underground*, ya no se mantiene” (Diederichsen, 1999: 277). Podríamos pensar, para ello, en la problemática y confusa categoría de lo “*indie*”. De este modo, esa esfera pública capaz de recibir en 1963, en el Steve Allen Show, a Frank Zappa para hacer música con una bicicleta, desactiva a la vez el carácter contracultural que podía tener esa incursión televisiva. En esta línea, surge iii) “la pluralización y superposición de culturas pop” (Diederichsen, 1999: 277). Esto implica que haya un traslado específico del sujeto pop: mientras que en el Pop I el marco era el del “compromiso con una comunidad”, en el Pop II ya no queda claro quién es el destinatario (y eso, como explica Diederichsen, puede ser justamente la clave del éxito). Este tránsito de una comunidad específica a una comunidad difusa tiene que ver con la disolución de la propia idea de comunidad. Habría, como mucho, microcomunidades que se autodestruyen en torno a lo efímero del producto cultural, como la que se forma a colación de la canción de un verano. De este modo, no solo participan de esa disolución los productos culturales generados cronológicamente en el marco del Pop II, sino que los del Pop I también pueden verse abocados a la pérdida de concreción en su “público objetivo”. El caso más claro, probablemente, sean Los Beatles. Su canción “*Revolution*” (*The Beatles*, 1968), después de convertirse en un posicionamiento explícito con respecto a los movimientos del 68, fue usado, aparentemente sin permiso, para un anuncio de una conocida marca de deporte en 1988: de levantar adoquines para encontrar la playa a levantar pesas para encajar en los modelos de belleza neoliberales.

El elemento principal del pop es su carácter indexical [*Indexical*]. Es una noción que toma del análisis que Barthes realiza sobre la fotografía. En concreto, para él, lo “indexical” se referiría al “*punctum*”, en la medida en que lo especial, lo característico de un objeto no estaría en el objeto mismo sino en lo involuntario que se desprende del objeto por parte del receptor. No hay nada en el objeto que, objetivamente, se pueda rastrear como “*punctum*” de una vez para siempre. Por eso,

siempre sería “índice”. Esta “dominación del punctum” en la música pop le hace concebirla no exclusivamente desde lo estrictamente musical, sino como una suma de elementos “heterogéneos y distintos” de “medios, archivos y canales de distribución”. Explica la cuestión con un ejemplo: “durante un concierto en vivo, necesito conectarlo con la versión grabada del *track* o, al menos imaginarme su versión grabada” (Deisl y Diederichsen, 2017: 239). Asimismo, la puesta en escena o el vestuario del artista remite –o se opone, de forma más o menos provocativa– a apariciones públicas previas. Eso implica que en la percepción del pop se exige una conexión múltiple de construcción medial de la otrora atomizada noción de canción. De este modo, entiende que la música es, sobre todo, arte indexical: “La música pop es la conexión entre las imágenes, las interpretaciones de la música (sobre todo popular), las letras y las narraciones⁴ vinculadas a personas reales” (Diederichsen, 2014: XI).

De la música, de nuevo, se extrapola este componente indexical al resto de los elementos entendidos como pop. En otras palabras, el carácter indexical de los productos culturales tiene que ver con la remisión a una persona “de verdad” que, pese a estar grabada o reproducida, remite a su realidad, independientemente del contexto ficcional, de una manera indirecta. Por ejemplo, un fallo, una tos, un tic, etc. (y, leído desde el presente, también sus apariciones en redes sociales) permitirían rastrear a ‘la persona’ tras el personaje más o menos ficcional. A diferencia del distanciamiento brechtiano, de la *Verfremdung*, los fallos o aparición de la ‘realidad personal’ de la estrella no llevaría a la desilusión, al desencantamiento, sino que, por el contrario, genera aún más ilusión hacia la persona. El tránsito se habría dado del efecto del extrañamiento [*Verfremdungseffekt*] al efecto de la “presencia personal” [*Personenpräsenz*] que, en el espectador, genera finalmente el “entusiasmo” [*Begehren*] (Diederichsen, 2017: 46-48), no necesariamente la crítica. No habría un re-auratización, sino que se propone comprender el doble carácter de lo devenido pop (sea un objeto o una persona), esto es, por un lado, su materialidad y, por otro, a lo que apunta tal materialidad, que puede ser múltiple, contradictorio y ambiguo, pero finalmente conectada con el plano ‘real’ de emergencia y existencia de lo devenido pop.

⁴ Uwe Schulte (2017: 5) sugiere, en el mismo uso de esta frase, la traducción de “narraciones” [*Erzählungen*] por “*myths*”, que refiere a “mitos”. Creo que ambos conceptos podrían convivir en lo que pretende plantear Diederichsen con su propuesta teórica: que también la persona tiene carácter indexical con respecto a su recepción multimedial (desde el corte de pelo hasta los emblemas de una banda o el tipo de voz de una solista).

La superación –o, al menos, la pérdida de protagonismo– del marco de lo indexical es lo que permite, a Diederichsen, hablar de un arte “postpopular” [*nachpopularen*]. Esta superación no es completa ni definitiva: se dirige a pensar en el control de los mismos medios que, otrora, permitían que se colasen esos elementos indexicales (por ejemplo, el susurro o los golpecitos, antes considerados como errores o accidentes y hoy protagonistas del ASMR) y que derivan en propuestas tanto articuladas desde la artificialidad como desde la crítica a lo que, en ocasiones, implicaba lo indexical, a saber, corporalidades masculinas (o masculinizadas) o la noción de “carisma” como exigencia de lo artístico.

Este exceso de la música como algo más que música lo rastrea desde –al menos– el advenimiento de Fluxus. Desde entonces, “el material de la música puede llegar a ser tal [...] que ya no pertenezca a la música en tanto evento puramente acústico” (Diederichsen 2008a: 285). Diederichsen resuelve, así, rápidamente la noción de material. Para él, todo lo que se puede considerar como “disponible en un momento histórico” (Diederichsen 2008a: 285) sería ya susceptible de ser material para lo pop. Desde ahí, por ejemplo, plantea la noción del *sample* como fundamento del pop (no solo de la electrónica). Diederichsen intenta, de este modo, responder a la crítica adorniana a la cultura popular para la que diagnostica la tendencia a lo prefabricado: en el pop se vuelve característica. No obstante, ha adquirido un sentido político, pues se ha vuelto protagonista la cuestión sobre la (des)posesión de los derechos de autor y la autoría (véase, por ejemplo, el debate sobre *plunderphonics* en Cuttler, 2000 o Oswald, 1985 o el desarrollo del remix en Gunkel, 2015). Desde la grabación de *tracks* en casetes o generación de listas de reproducción propias en Spotify hasta los *remixes* caseros, pasando por las *stories* de un concierto, el consumo se vuelve parte de la producción. Para Diederichsen, se podría hablar de un “consumo participante” (Diederichsen, 2014: 228). El *sample* implica siempre recontextualizar y, de ese modo, se pueden generar nuevas narraciones, pero también opuestos, como la parodia o la polémica a través del uso de materiales preexistentes, con ejemplos tan relevantes como *We're Only in It for the Money* (The Mothers of Invention, 1968). El *sample*, así, sería una instancia del carácter modular del pop, que surge de la música, pero llega hasta los muebles que exigen el montaje por cuenta propia.

El pop en tanto indexical, además, se relaciona significativamente para Diederichsen con dos elementos más o menos depurados: la apariencia directa de la

violencia [*Gewalt*] y la sexualidad. Es explícito: “La pornografía y la música pop son primos hermanos” (Diederichsen, 2008a: 257). En el centro se sitúa, en ambos, el “efecto de autenticidad”: “huellas de corporalidad auténtica”, una corporalidad reconocible y con la que podríamos identificarnos y, a la vez, cierta resistencia a la posibilidad del reconocimiento. La diferencia fundamental entre ambas se encontraría en que en el porno la corporalidad es cosificada basada en la absoluta disponibilidad (especialmente sobre las mujeres), mientras que en la música pop hay cierto proceso de subjetivación, por más que sea incompleto. Para él, en cualquier caso, una característica clave de las artes basadas en el “efecto indexical” tendrían tres capas: por un lado, la aparición de una corporalidad real que se experimenta desde la fascinación (sobre todo desde la perspectiva del fan); por otro, esa corporalidad real se convierte en reflexiva, en la medida en que el individuo se hace cargo de algunos elementos de esa corporalidad para interiorizarlos como posibilidad de ser, uno mismo, también artista (eso explicaría, por ejemplo, el éxito de los karaokes); y, por último, este gesto de “hacerse cuerpo a uno mismo”, de “hacerse objeto para los demás” permitiría una forma de comunidad específica basada en “la observación, la transmisión y la vibración” (Diederichsen, 2017: 134). La música (y, especialmente, la pop) tiene el potencial de tener “significado para muchos”, articular la “sustancia vital individual de los receptores” y, a la vez, tiene que ver con “procesos públicos” (Diederichsen, 2008a: 276). Esta triple configuración de la música pop como lo múltiple, lo individual y lo público a la vez se hace cargo de la tensión entre lo común y lo especial: se rastrearían a través de la música, así, a experiencias generales, comunes, que son entendidas a la vez como individuales. De este modo, por ejemplo, se configura socialmente cierta noción –que queda en un plano operativo pero abstracto– de las relaciones amorosas. Estos procesos no solo se dan en el fan –es decir, alguien que sigue y se identifica, en mayor o menor medida, con el objeto de su fanatismo–, sino también en un oyente, en principio, “cualquiera”. En el pop, a diferencia, por ejemplo, del Lied romántico, la “sexualidad, la vitalidad o la sentimentalidad” no se refieren “en sí”, sino que serían la “sexualidad, la vitalidad o la sentimentalidad de una persona concreta”. De este modo, Diederichsen intenta ir más allá del “ser genérico” [*Gattungswesen*] que planteaban Adorno y Horkheimer (Adorno y Horkheimer, 1986: 168).

De este modo, encontramos tres elementos que, para Diederichsen, describen el pop: en primer lugar, “el pop es siempre transformación”, en la medida en que se trasgreden tanto los “materiales culturales” como los límites y fronteras que han

llevado a su configuración, especialmente los de clase, etnia y género. Este cambio constante lleva a un principio dialéctico dentro del pop: confluye en él, al mismo tiempo, la crítica práctica a las estructuras sociales, en la medida en que se dan tales procesos de transgresión, pero, a la vez, su afirmación o transgresión parcial. Desde esta perspectiva se podrían rastrear las tensiones que se dan entre la crítica a la hipersexualización de las mujeres en el pop y su empoderamiento, algo que pasa precisamente por la referencia explícita a lo sexual. Con relación a esto, en segundo lugar, Diederichsen considera que el pop presenta una “relación positiva con la cara perceptible del mundo circundante [...] casi se podría nombrar la relación del pop con el mundo como “filosofía de la vida” [*lebenphilosophisch*]” (Diederichsen, 2013: 190). Es decir, el pop –y, en este sentido, es clave el *pop art*– toma constantemente elementos de la vida cotidiana y, a la vez, los llena de sentido estético y experiencial. Es, desde ahí, desde donde surge la crítica: “la revuelta resulta de un gran sí (a la vida, al mundo, al mundo moderno...)”. (Diederichsen, 2013: 190). Por último, el pop presentaría “un código secreto que, a la vez, es accesible a todo el mundo” (Diederichsen, 2013: 190). Este punto, que parece un tanto oscuro, se entiende mejor cuando se piensa, por ejemplo, en las letras de canciones: podemos entender su contenido e identificarnos con ellas, pero no conocemos plenamente su trasfondo (en quién o qué pensaba la persona que la escribió, si hay un uso no revelado de algunos términos, etc.). La cuestión del código secreto se encuentra ya en la teorización de la subcultura de Dick Hebdige, que, de hecho, define su proyecto como el intento de “discernir los mensajes codificados que se ocultan tras las brillantes superficies del estilo, en trazarlos como “mapas de significado” (2004: 34). El matiz que añade Diederichsen es el componente performativo del estilo, que Hebdige rastrea en “objetos triviales” tales como “un imperdible, un zapato de punta, una motocicleta” que por un lado “advierten al mundo ‘normal’ de los peligros de una extraña presencia –la de la diferencia–” y “se convierten en signos de una identidad prohibida, en fuentes de valor” (Hebdige, 2004: 15). Para Diederichsen, los códigos implican un “vocabulario performativo para llevar a cabo una actitud”. Habría, por tanto, una “retórica corporal” (Diederichsen, 2014: 386). Las largas uñas de Rosalía o de Bad Gyal no son, así, solo un objeto –indexical– de un estilo y una identidad, sino que generan ciertos estados corporales, cierta teatralización de ese objeto. De este modo, se uniría el código al gesto. Así llega Diederichsen a una de sus definiciones de lo pop en tanto “espacio cultural en el que los estados y emociones culturales más directamente que en otro sitio se traducen o se

“conforman” en signos [*Zeichen*] comprensibles, entendibles y en parte también codificadas con precisión” (1999: 54). Su rol es doble: por un lado, “marca el territorio público” así como su “antídoto”, articulado en lo privado. El código secreto es, para Diederichsen, una herramienta política clave. Guardar secretos es, a su juicio, la única manera de no sucumbir al “viejo terror identitario capitalista” o al nuevo complejo de terror posindustrial”. Los secretos, además, no deben quedar dentro de una sociedad secreta (Diederichsen, 1993: 50). Esta codificación ‘secreta’ que plantea el pop permite, además, construir herramientas para lo contrario: “nombrar al enemigo y hacer visibles/perceptibles sus crímenes”, lo que constituye “la tarea más urgente de la estética” (Diederichsen, 1993: 43). Es decir, la renuncia a poder y querer decirlo y contarlo todo, unida a la generación de otras formas de lenguaje –por más que sea incompleto o provisional, como el del pop– permiten, precisamente, crear modos alternativos de subversión⁵.

4 LOOP Y WEITER

Hay dos estructuras de relación y articulación conceptual de la vida social, según Diederichsen: el *loop*⁶ y la idea del “seguir” [*Weiter*]⁷.

En *Sexbeat* (1985), Diederichsen construye el relato sobre su propia generación (la de aquellos nacidos en la década de los 50) que vivieron el impulso a partir de la segunda posguerra mundial y el auge y modificación de lo pop. Habla, así, de los jóvenes de Bohemia, que sería ese “país en el que nada está quieto. El país de la incertidumbre, de los actos de fuerza arbitrarios y autóctonos. Y siempre, siempre se va hacia adelante, se sigue, se va a lo profundo, se derribaron las fronteras” (Diederichsen, 1985:17). Es decir, para él, esa generación estaba marcada por un constante *Weiter*.

⁵ Aunque este concepto es fundamental en los textos de los 90 de Diederichsen, excede los límites y alcance propuestos para este texto. Puede profundizarse más en Diederichsen, 1993: 33-52, donde desarrolla la noción de subversión en 7 puntos.

⁶ De hecho, en “Personas en loop día y noche”, primer texto incluido en *Personas en loop* –que es el primer compendio aparecido en español de Diederichsen (2005)– se nombra el *Weiter* como “Progresar”, lo cual, a mi parecer, está connotado como “ir a mejor”, algo que no necesariamente se encuentra en el “seguir”. Una revisión y ampliación con pasajes casi idénticos de ese texto apareció tres años después titulada “Leben im Loop” (Diederichsen, 2008b).

⁷ Mantendré el término alemán para evitar la ambigüedad que parece que produce la sugerencia de traducción que planteo.

El *Weiter* se ha tematizado en ocasiones como una invitación al “progreso” [*Weiterkommen*], aunque no se sepa muy bien hacia dónde. El viaje es, así, el modelo por antonomasia de esa búsqueda, que no se encuentra preestablecida para eliminar toda sospecha de pensamiento instrumental (Diederichsen, 2008b: 19). Los relatos moralistas que van desde la Grecia antigua hasta la ilustración presentaban una “llegada segura y terapéutica”, frente al “ser arrastrado por el mundo” romántico. No obstante, tras ese viaje podía esconderse una intención secreta, “el objetivo de este viaje es comprender la necesidad de volverse burgués” (Diederichsen, 2005: 17). De este modo, para poder volver y confirmar lo que, en realidad, ya se sabía antes de salir, hay que distanciarse de lo seguro y cierto. Es una forma de articular el progreso, representado por el viaje, como un regreso: es decir, como círculo. El progreso se convierte en *Weiter*, que se despliega con cierta continuidad a partir de la segunda posguerra mundial. El “pirarse” [*Abhauen*], como deseo social imposible, toma un rol central en el pop. De ahí la importancia, sobre todo de los 60, de la relación entre el *Weiter* y el “pirarse”, que es la forma que adopta la noción del viaje: “llegar lo más lejos posible al menor costo” (Diederichsen, 2005: 10), ya sea metafórica o literalmente, es decir, ya sea como ascenso social o como traslado físico de un sitio a otro. Habría, así, una reformulación del viaje tardo-romántico, característico de autores como Baudelaire (cabría nombrar el final de *Las flores del mal*, por ejemplo) que se concreta en términos contemporáneos en múltiples instancias, como -por citar los más icónicos- *On the road* (1951), de Jack Kerouac a películas recientes como *Victoria* (Sebastian Schipper, 2015). Ceder el protagonismo al viaje educativo fue, no obstante, la llegada del encuentro “con uno mismo”: la estructura se mantenía, pero no se llegaba (o retornaba) a la moral, a la autoridad o a la casa, sino al individuo, entendido desde la categoría de lo potencial. El pop se hace cargo de su propia aparente ingenuidad. Diederichsen lo rastrea en “Getting Better”, el cuarto *track* de *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band* (1967). El “ir mejor” no se presenta a nivel sociopolítico, sino desde el “yo-narrador” [*Ich-Erzähler*], cuya mejoría está en cosas sencillas: dejar el hogar paterno, dejar de ser un niño (Diederichsen, 2014: 245). La épica ya no se traslada a un gran final, sino a un esperanzador comienzo.

Esta noción del *Weiter* inunda las categorías culturales habituales de la estética occidental. Ejemplo de ello es la de “naturaleza”, tan explorada en el romanticismo, que adquiere un rol clave en el contexto post 68. Hubo, para Diederichsen, un desplazamiento de la revolución a la naturaleza: “con lo cual el objetivo dejó de

ser el cambio para pasar a ser la conservación” (Diederichsen 2008a: 37). El *Weiter*, así, a partir de los 60 se transmuta en “ampliación” [*Erweiterung*], es decir, se identifica con la demolición de muros: “de la conciencia, de la tonalidad, de la materialidad, los límites de la galería, etc. (Diederichsen, 1985: 80). Sin embargo, en Europa, la naturaleza –“salvo en Andalucía”– no tiene el carácter del seguir. Para él, se mantiene “plegada, marchita y densa [*gefaltet, geschrumpelt und dicht*], donde no hay horizontes y apenas vistas, y si las hay, de arriba abajo”. La mirada de Europa sobre la naturaleza es la que empequeñece al mundo, lo hace disponible, mientras que en Norteamérica se detiene en su grandeza, en su definición como punto final del *Weiter*: “Natur lag am Ende von *Weiter*” (1985: 80). Este cambio en la noción de naturaleza –ya lejos de la oposición ilustrada y posteriormente Romántica entre belleza y sublime–, articulada por su relación con el *Weiter*, explica tendencias aparentemente contradictorias como las que se dan en los 60 y 70 en la música y en las artes visuales pop. Mientras que la música articula su desarrollo en gran medida hacia lo natural, entendida desde el oído tardocolonial como lo indio, lo japonés o lo africano, en las artes visuales habría una “total intelectualización”, donde el concepto se convertía en un “camino del *Weiter*” (1985: 85). Uno de los ejemplos principales de la primera línea se encuentra en la ficción sónica que construyen Los Beatles en el *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band* (1967) y, más concretamente, en “Within You Without You”.

La confianza en el *Weiter* –y, así, su centralidad en la configuración de la vida– se agotó, según Diederichsen, al entrar la década de los 80. Puede rastrearse la continuidad de algunos de sus elementos, pero han dejado de tener el mismo significado. Es el caso, por ejemplo, de las drogas: en el contexto del rock and roll (y los derivados), las drogas –en este sentido, es fundamental la psicodelia– representaban “el camino más rápido al éxtasis”, de un climax del *Weiter* (Diederichsen, 1993: 11). En el marco del despliegue del Hip hop, entre finales de los 80 y principios de los 90, sin embargo, las drogas se convirtieron en un escape para los que ya habían perdido la ilusión: una mera alternativa ante la imposibilidad de seguir creyendo, en un sentido enfático, en otro mundo.

En el *Weiter* se puede rastrear, así, un componente regresivo: “las experiencias se pueden acumular para llegar a ser, a través de ellas, el humano que ya era y que debía ser” (2008: 23). Es decir, en ese afán acumulativo de la experiencia no se dibujaría siempre un nuevo horizonte, sino que habría una vuelta a cierta promesa contenida en la propia expectativa y configuración de sí. La exigencia del *Weiter* se

terminó convirtiéndose en una “ética del partir repetido eternamente, la evitación incondicional del aburrimiento y la repetición, así como la negación absoluta del sedentarismo” (Diederichsen, 2014: 246). La traslación del círculo al *Weiter* (el *seguir* hacia ningún lado, volver siempre una y otra vez) abre la otra categoría clave en Diederichsen: el *loop*. La mercancía (su consumo imparable), la adicción o la fiesta son formas de *loop* vinculadas al pop que extraen la posibilidad de la novedad en la repetición: “cuando uno ve continuamente algo nuevo en lo que parece siempre igual, lo que obtiene es algo nuevo mucho más sólido” (Diederichsen, 2005:27). Mediante la noción de *loop*, Diederichsen no pretende hacer una mera reinterpretación del eterno retorno nietzscheano. La diferencia fundamental entre un concepto y otro se encontraría en que mientras para Nietzsche la noción del eterno retorno se carga de un peso moral, en relación con el *amor fati*, el *loop* que plantea Diederichsen implica la eliminación del proceso: “nos podemos ‘subir’ al *loop* sin habernos perdido nada y ‘bajarnos’ sin que nos lo vayamos a perder” (2008: 18).

Lo más importante, en el *loop* constituyente de la cultura a partir de los años 60, es la aparición de comunidades frágiles y temporales (por ejemplo, la del grupo de gente bailando en una *rave*) que permiten salidas del *loop*. La repetición, precisamente, es lo que permite la observación de la subjetividad en repetición. Habría, así, dos elementos a la vez: por un lado, la pregunta a la experiencia si realmente “está aún ahí, si está aún disponible” y, por otro, “el disfrute de poder ser otro, porque el entorno [*Umgebung*] se mantiene” (Diederichsen, 2008b: 35). El *loop*, que Diederichsen piensa como una traslación de estructuras temporales de la música (en concreto, el jazz y el techno), puede ser entendido, entonces, como repetición constante, pero también como permanente improvisación, “que rompe con la idea del desarrollo”: El *loop* potencia y define con claridad las “relaciones entre lo mismo y lo otro” (Diederichsen, 2008b: 37). El *loop* se convierte, en Diederichsen, en un proyecto ético, pues salir del *loop* no implica “convertirse en aquello que estaba previsto y pensado para uno”, es decir, una reiteración de la idea de progreso dentro del modelo circular. Por el contrario, solo se puede salir del *loop* a través de la “experiencia de la alteridad, de lo otro, que otras personas pueden activar” (Diederichsen, 2008b: 39). Asimismo, el *loop* tiene como característica principal dejar que sea evidente dónde empezaba el viaje, el punto de partida y, por tanto, la cancelación de la expectativa tóxica del *Weiter*. Diederichsen, de este modo, propone una filosofía de la historia pensada desde el pop como discontinua, una historia de

saltos. El *loop* permite pensar que “el pasado contra el que se ha producido el progreso y que, al mismo tiempo, se muestra disponible, es [...] solo una vaga nostalgia de las raíces” (Diederichsen, 2014: 254). Esto es lo que permite entender el *revival* (“retromanía”, en términos de Reynolds, 2010): habría una desconfianza en la posibilidad del progreso, pues atentaría contra el deseo y característica del pop de disponer de todos los elementos, de robarlos y apropiarse de ellos. Habría una “gran desterritorialización de lo local y lo histórico” en el pop, lo que implica, por tanto, que no resulta tan relevante la “historicidad” de los materiales que “se dirigen a un presente compartido” sino a “mundos paralelos” (también “contramundos”) (Diederichsen, 2014: 258-259). Gana la simultaneidad y la desactivación de la repetición a la linealidad.

5 EL SUJETO A PARTIR DEL POP

La noción burguesa de arte, según Diederichsen, parte de la asunción de que el arte aportaría los “requisitos espirituales” para que el individuo se integre en la sociedad. Es decir, la individualidad estaría entendida como instancia de la idea universal de los derechos humanos y del ciudadano. En el contexto pop, sin embargo, la experiencia individual viene marcada por lo que se objetiva de la experiencia construida y narrada por otras personas, como hemos desarrollado anteriormente. En este sentido, el pop se haría cargo de una noción perversa que exige la construcción del sujeto burgués basada en la división entre géneros. Mientras que, en términos generales, se considera que el “perfeccionamiento espiritual a través de un camino de vida implica que el beneficiario del desarrollo y el que *emprende* ese camino sea la misma persona”, lo que subyace en realidad es que este “perfeccionamiento espiritual” estaba pensado principalmente pensado desde los hombres. Las mujeres, aún hoy, viven tal perfeccionamiento *a través* de los hombres (Diederichsen, 2005: 14): ya sea porque ella *facilite* al hombre el proceso (desde hacer la comida hasta retirarse de una oposición por inseguridad interiorizada) o porque no se le permita el acceso a las herramientas, recursos o estructuras para poder perfeccionarse (con la prohibición directa o simbólica de participar en espacios y contextos). Las mujeres, por lo tanto, habrían sido durante mucho tiempo invitadas a vivir la vida de otros.

El pop, como apuntábamos, toma esta estructura como modelo de subjetivación: construir el individuo a partir de otros individuos. Este sería, para Diederich-

sen, el gran salto sobre la estética enmarcada en el desdoblamiento belleza/sublime que pervive en el arte, con una influencia significativa del modelo kantiano. Lo bello, ahí, remite fundamentalmente a las obras de arte, mientras que lo sublime a eventos naturales, por más que luego pueda extrapolarse a otros contextos, también más abstractos, como la pregunta por la forma o el infinito. La experiencia artística en el pop, sin embargo, se dirige al sujeto como objeto en un sentido amplio. Por ejemplo, los géneros (artísticos) son menos importante que las personas que están tras ellos. Como explica Diederichsen, es menos relevante ver, por ejemplo, un *western* que una película de Clint Eastwood. Esto sucede igualmente con pseudo sujetos u objetos subjetivados, como podría suceder con Harry Potter. La centralidad del sujeto puede verse en ámbitos aparentemente vinculados con el *high art*: también en los festivales de música contemporánea o en el teatro alternativo terminan generando sus propias “estrellas”.

Para Diederichsen, el pop asume el agotamiento de la división estricta de clases, asumiendo su rol como cultura de los que no mandan [*Kultur der Nicht-herrschenden*]. La pertenencia a grupos sociales, en el marco del pop, no obedecen tanto a la “tradición y el origen, sino que rigen la identificación y el deseo” (Diederichsen, 2014: XIV). Así, mientras que la noción burguesa de cultura implica la “experiencia subjetiva de un objeto (artístico) de manera objetiva a través del discurso y la esfera pública artísticos burgueses”, la música pop tendría en su centro una experiencia de la vivencia de la objetivación (pública) de otras personas” algo que genera la “autoelección de una sub-protosociedad”, una “semi integración” social o la integración social basada en la disidencia” (Diederichsen, 2014: XXX). En este sentido, Diederichsen presenta cierta confianza en el potencial de las subculturas, que son entendidas como formas de “política local”, lo que finalmente genera “modelos no institucionales y productivos de organización y de vida” (Diederichsen, 1996: 190).

Si se rastrea el marco de esfera pública ampliada, se encontraría, para Diederichsen un cruce especial entre el arte y la cultura de masas que genera tres tipos de socialización: la participación, la atracción o efecto de vitalidad [*Lebendigkeitattraktion* o *Lebendigkeitseffekt*] y la pose.

5.1 La participación

En el marco del Hollywood clásico habría cierta continuidad con el principio de transformación habitual dentro de los marcos de evolución de los relatos occidentales: desde los dioses a los héroes, se rastreaba la transformación como un proceso continuo, pues se mantenía la lógica entre los protagonistas y su destino (Diederichsen, 2008b: 75-76). Sin embargo, se suma a la transformación del personaje el interés paralelo por la transformación de la persona pública en la que deviene el actor o la actriz. Se aceptaría, así, una dualidad de sujeto. Ya no habría solamente personajes, sino también una vida “real” que no necesariamente se encuentra afectada por los roles que, en cada caso, ocupa en la ficción. Esa vida “real” es también irreal, aunque en otro sentido a la de la ficción: se trataría de una “realidad preparada de manera medial” (Diederichsen, 2008: 82).

Lo indexical del pop lleva a una corporalidad en cierto modo literal que opera, a la vez, como metonímica. Diederichsen piensa, por ejemplo, en la aparición del mal específicamente en Henry Fonda en *Once Upon a Time in the West* (Sergio Leone, 1968), relacionado hasta entonces con personajes ‘buenos’: la novedad en la elección del actor, así, es la de mostrar –dentro de la intrahistoria del propio Hollywood– que no hay el bien o el mal se vuelven “conmensurables”, pues aparecerían en una “cara normal y penetran así en lo cotidiano” (Diederichsen, 2015: 79). Con este ejemplo, Diederichsen pretende mostrar el paso que, en el cine, se da hacia lo aprendido por la música pop: mientras que las estrellas del Hollywood clásico obedecían a un rol (el galán, el héroe, la diva, etc.), la música pop abría otra forma de aparición de sus protagonistas, a saber, las “personalidades disponibles de forma pública” [*öffentlich zugängliche Persönlichkeiten*] (Diederichsen, 2014: 375). Los roles, para él, eran una forma de “pseudoindividualidad”, pues debía encajar fundamentalmente en las expectativas abstractas asociadas a ese rol (pensemos, por ejemplo, en James Dean). Diederichsen no plantea que el pop supere plenamente estos roles, pero se desplaza, a su juicio, la abstracción del rol a la concreción de una persona.

Asimismo, la música pop reclama para sí también la posibilidad de ser “estrella”. Si el mundo hollywoodiense había desdoblado las transformaciones del héroe entre la estrella y sus personajes, la música pop (como modelo de lo que Diederichsen considera post-industria cultural o industria cultural tardía) ofrecería la cercanía. Por un lado, la centralidad de la juventud como generación clave para el desa-

rollo de la música pop implicaría que sus estrellas se posicionarían como guías entre el mundo de los jóvenes y el mundo adulto. En estos términos, por ejemplo, se leyeron (con muchos matices distintos) Elvis o Los Beatles. Aunque con menos énfasis que en el contexto del desarrollo del rock ‘n’ roll, parecería que habría cierta continuidad con la capacidad de estas estrellas de generar una “segunda socialización” de sus seguidores. Por otro lado, la continuidad de la aparición de la música pop en tecnologías como la radio, al principio, pero sobre todo la televisión, hacía que hubiese una mayor ‘presencia’ cotidiana de estas nuevas estrellas. Así, la estrella pop ya no aparece de manera jerárquica, por así decir de la pantalla al espectador, sino que se configura a través de la cercanía, de cierta experiencia que puede ser tanto íntima como pública y no necesariamente pública, como exigían los cines de los años 30 y 40. Esa cercanía complejiza la clara separación entre el personaje y la persona. La transformación, en este caso, es parte del contenido o de la escenografía de la persona. El mantenimiento, más o menos escenificado, de la dualidad entre persona y personaje fetichiza a la estrella pop y permite la ficcionalización (no necesariamente narrativa) del tránsito entre la persona normal y la estrella. De este modo, se lleva la figura del héroe al pop. Cuando esta tensión entre la normalidad y la fama se disuelve (como en los *realities*) desaparecería el heroísmo en tanto promesa de transformación. Así, para Diederichsen, habría en el pop un “desciframiento” de lo evidente –en forma de reconocimiento–, algo que no se limita a las personas sino también a las adjetivaciones del producto cultural; y de lo simbólico. Este desciframiento, sin embargo, no lleva a una nueva ontología, sino que este doble carácter emergería de la “realidad misma” –quizá sería más preciso hablar de aparición social– y no se capta de manera distanciada, sino que se *vive* [*erleben*] (Diederichsen, 2014: 378). Es decir, Diederichsen opone el modelo burgués de experiencia estética, que resume como “contemplación” frente a la “participación”. La mayor diferencia entre ambos es la exigencia de requisitos previos (por ejemplo, conocer mínimamente la corriente artística en la que se inserta una pieza) para la experiencia estética. La participación exige, más bien, actitudes, en concreto “el juego, la curiosidad, la sensualidad, la corporalidad”. El sujeto receptor experimenta desde la constatación de su vitalidad [*Lebendigkeit*]. Su perspectiva, sin embargo, no es celebratoria: la pregunta que se encuentra de fondo es si es posible desligar tal participación de su espectacularización. El auge de los *influencers* sería expresión de esta cuestión, que deriva, para Diederichsen, en una “fetichización de la vitalidad” (Diederichsen, 2008b: 279).

Habría un elemento clave frente a la transformación: la autenticidad. Ésta se sigue, para Diederichsen, del “culto a la autoidentidad masculina-falocéntrica” (Diederichsen, 2008b: 91). La continuidad que se planteaba como base de la heroicidad o de los dioses en los relatos occidentales se convierte aquí en garantía de veracidad y una forma de resistir al cambio, que se entiende, desde una perspectiva machista, como “amenaza” asociada a ciertos grupos sociales, como las mujeres (empezando, por ejemplo, por la asociación con el maquillaje) o los gays. Lo que, en un comienzo, podría haber sido una forma de resistir a la estructura de renuncia a la autenticidad (en tanto permanencia de la identidad propia) que articula la sociedad disciplinaria marcada por la cultura del funcionariado, se vuelve contra sí misma. La autenticidad se transmuta en ideología de lo esencialista. Contra la autenticidad surgen corrientes que ponen la variabilidad en el centro. Desde esta constante “celebración de la inestabilidad” surge la idea de la pose. La pose implica que en el pop no se trata solo de transmitir o mostrar [*zeigen*] un contenido, sino el *mostrarse* [*sich zeigen*] en tanto *otra cosa* cada vez: “ya no debe dar el paso de confirmar su continuidad hacia la transformación o de la intimidad a la esfera pública” (Diederichsen, 2008b: 92). El pop, que pone la pose en su centro, tiene como promesa que la transformación sea, por un lado, algo siempre abierto; y, por otro, que no se quede en el plano de una historia o un relato. Así, para Diederichsen, el pop “niega toda empresa de la política cotidiana basada en la planificación, la racionalidad y el compromiso” (Diederichsen, 2008b: 94). La pose, así, genera la unidad de lo disperso –pues no solo se agota en lo artístico en términos tradicionales– que define lo pop.

5.2 La pose

La noción de pose no solo corresponde a los artistas, sino también a los fans. Habría tres formas de pose que destacan en la propuesta de Diederichsen. Por un lado, el *trash* como bastión de resistencia ante la disolución de comunidades que veíamos anteriormente en el Pop II, por otro lado, lo camp; y, por último, el glamour. El *trash*, según explica Diederichsen, sería una búsqueda explícita de la “autoestilización no conformista” [*nonkonformistische Selbstillisierung*], incumpliendo los estándares de la industria cultural contra su principio del gusto. Lo camp, noción desarrollada en 1964 por Susan Sontag (1996) y que tanto rendimiento ha tenido en los estudios culturales, es también central para Diederichsen. Lo camp

atiende a algo aparentemente menor o secundario de un objeto para convertirlo en el centro de la aparición socio-estética. En un uso personalísimo de las categorías kantianas, Diederichsen entiende lo *camp* como una comprensión avanzada de la noción de lo bello. La “exageración” o “hipertrofia” de lo secundario (como fumar de una determinada manera) parte de un “libre juego de las facultades” sobre la relación con el objeto, que se toma a partir de sus elementos parciales y su descontextualización. El objeto, así, es entendido de manera modular: el *camp* vendría a jugar con algunos de esos módulos. Podríamos pensar, en este sentido, en el uso de tirantes por parte de algunos hipsters. A través de la pose, así, lo *camp* pone en duda una noción que aún tiene cierto rol en los debates estéticos: la expresión “natural”. Para Diederichsen, toda expresión, a partir del desarrollo de lo pop, sería “referencial, se remite a la historia de la cultura pop, nada está fuera de culpa, todo es conscientemente exagerado, intelectual, *campy* y, sin embargo, bonito y encantador” (1985: 41). Por último, el *glamour* –haciendo suya la estructura de *Mínima moralía* de Adorno– es “la mentira que dice la verdad” (Diederichsen, 1985: 173) y se correspondería con la actualización de lo sublime. En un marco como el actual en el que todo es susceptible de convertirse en mercancía, parecería que el *glamour* meramente entra a jugar al juego de la absoluta mercantilización. Sin embargo, lo que Diederichsen es eliminar tal lectura catastrofista a partir de la aparición cotidiana de la cultura de las *celebrities*. Lo *glamouroso* sería el exceso que aparece cuando se cuestiona lo vendible más allá del precio de la mercancía o el elogio velado que la mercancía hace de sus vendedores. Esa “verdad” como mentira es lo que aporta el carácter sublime al *glamour*, pues orbita sobre él la constante amenaza del mundo y la persona real. A la vez, la evidente propia venalidad se convierte, a través del *glamour*, en “referencia autorreflexiva o irónica” sobre ella (Diederichsen, 2008b: 148). El *glamour*, así, podría ser el gesto de ruptura puntual con una propuesta de ahorro y “darse un homenaje” comiendo en un sitio caro. La amenaza de la temporalidad y fragilidad de ese gesto acecha, pero no emborrona el gesto. Igualmente, el *glamour* podría aparecer cuando, como “reacción restante a la inevitabilidad de lo económico y su persona y su desempeño” a través de actitudes poco asociadas con lo *glamouroso* como “la fragilidad, el mal genio o la imprudencia” pero que, sin embargo, se oponen a esa forma de subjetividad marcada por lo económico. Sin embargo, a la vez, avisa Diederichsen, esa aparente antisociabilidad puede también volverse atractiva para el juego económico, como los “tics” o las “manías” (Diederichsen, 2008b: 149). Es un intento constante de crear un “afuera” de lo

que aún no tiene precio hasta que sea también capitalizado. El *glamour* rechazaría el principio vanguardista de vivir la vida como si fuese una obra de arte, pues también ha sido subyugado por los principios de mercantilización. La oposición glamurosa se encontraría en la radicalización de la finalidad sin fin aplicada al sujeto: el *glamour* busca ser un sujeto sin fin.

5.3 La vitalidad

La importancia de la tecnología para el desarrollo del pop tiene una consecuencia: el efecto de vitalidad. La vitalidad tiene el componente de promesa: a diferencia del primer estadio de la industria cultural, en el que la promesa se dirigía a “otras estrellas y fabricaciones de los medios”, la promesa del pop es hacia “algo real, a la vida, las vidas de otros”. De ese modo, el pop “parte de y desmiente la realidad” (Diederichsen, 2014: 14). El pop cumple, de manera siempre provisional, la búsqueda de la vanguardia de unir el arte y la vida, pero rebajando el peso de la categoría artística a favor de la de la vida. Aunque la estrella en el pop se presenta como si fuera una persona como todas las demás, su aparición pública no deja de ser un efecto de vitalidad: es decir, una construcción sobre la similitud entre la vida del famoso y la del fan.

Sin embargo, más allá de este componente efectista, el doble carácter que la música pop construye entre lo privado y lo público que apuntábamos *supra* se abre, desde lo industrial –es decir, sin renunciar necesariamente a la estructura desde la que surge– a la vida anónima. Por un lado, se encontraría el componente iniciático del pop. Para él, con el pop hay un giro de la disciplina y la competencia profesional, que es protagonista en la primera etapa de la industria cultural, hacia la centralidad de las “propiedades afectivas e individuales”, dirigidas por tanto al trabajo inmaterial. La construcción afectiva a través del pop implicaría cierta permanencia en la “pubertización” de la experiencia. Por otro lado, lo público dirigido a lo privado implica una apertura de una alteridad para la construcción de la propia vida: el individuo no se hace a sí mismo, sino que se hace a partir de los otros. Esta construcción no es ontológica, sino cultural-industrial. Esa especificidad de la subjetividad contemporánea no es, necesariamente, represiva –aunque provenga del entramado de la industria cultural–. Para Diederichsen, el embrión industrial no es, como pensaba Adorno sobre la radio, unidireccional, sino que propicia la aparición de lo diferente para la configuración de la propia vida, que se narra, por

ejemplo, a través de signos y gestos aprendidos en el marco de lo pop (el humor constituido por los memes o los gifs sería ejemplo de ello).

6 A MODO DE CONCLUSIÓN: LA VIDA

La sexta canción de la cara A del *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* es “She’s leaving home”. Se trata de una canción que cuenta cómo una adolescente se va de casa. La construcción musical, aparte de la letra, aporta un gesto irónico relevante. Hay dos capas en la letra: por un lado, la de las estrofas, que reproduce –con matices– el carácter periodístico que parece que inspiró el relato: la huida de casa de Melanie Coe, que McCartney había leído en el *Daily Mirror* del 27 de febrero de 1967. El texto y la forma de cantar habitual de McCartney en las estrofas nos dice que, al irse, ella “es libre” (así concluye la segunda estrofa) –en la penúltima se nos revela que se va, presumiblemente en moto, con un mecánico–. Sin embargo, el sujeto cambia en los estribillos: toman la voz los padres. McCartney imita, en falsete, la voz de la madre (que es poco más que un lamento que dice “She’s leaving home” lentamente). Lennon, en el rol del padre, expresa su incompreensión y, a la vez, la clave de su huida. Dice, en el primer estribillo, “Le dimos todo lo que el dinero puede comprar” (*we gave her everything money could buy*) y, en el segundo, “nunca pensamos en nosotros mismos” (*we never thought of ourselves*). La última frase de la intervención de Lennon, hasta entonces en el rol del padre, se convierte en una respuesta a las frases anteriores (especialmente la última, que dice “no sé qué hicimos mal”): “la diversión no se puede comprar con dinero” (*fun is the one thing that money can't buy*). Al modo del coro griego, el coro (aquí *chorus*) se vuelve contra el personaje. Musicalmente, además de la aparición de los personajes con el contraste de registros en la voz, se renuncia al posible dramatismo que podría inducir la canción: el arpa inicial ya nos invita a entrar a un mundo sonoro con cierto carácter infantil, casi a modo de nana. Sin embargo, el arreglo de cuerda (que nos distancia de la sonoridad de la banda de rock al uso hasta entonces, que celebraba fundamentalmente los sonidos eléctricos), con ritmo ternario (como el vals, por ejemplos), potencia el carácter de danza, situándonos en un contexto pasado. En la estrofa central, en la que el narrador –en su plano neutral– explica lo que viven los padres al leer la carta de despedida de su hija es el primer momento en el que la cuerda cambia de rol, de acompañamiento a expresión emocional. Cuando se canta “*She breaks down and cries to her husband/Daddy, our baby's gone./Why would she*

treat us so thoughtlessly?/How could she do this to me?” se abandona, por primera vez, el *pizzicatti*, lo que resta ese aire juguetón inicial y acerca al violín (que toma la voz inmediatamente después de “our baby’s gone” con un motivo rítmico incisivo, inaudito hasta entonces y que no volverá a aparecer hasta que lo hace brevemente al final del último estribillo) al personaje de la madre. La supuesta neutralidad del narrador queda matizada por la aparición emocional de los personajes sobre los que versa a través de la música.

En esta canción aparecen buena parte de los elementos planteados por Diederichsen: la posibilidad de aparecer como otros, tanto de los intérpretes –que, además, ya eran otros-para-sí en el contexto de la banda ficticia, la del Sargento Pimienta–, que se desdoblaron para encarnar una suerte de noticiero y la subjetividad de los padres, así como la de la promesa depositada en la hija que se va (que desarrolla una vida distinta a la esperada); la copresencia de presentes expresada en las distintas capas de la canción; la disponibilidad de materiales (como el cuarteto de cuerda tratado con cierto carácter difusamente histórico y, por tanto, ahistórico), que a su vez vuelve extraño el contexto de aparición, el del rock; la autoconciencia de la huida como forma de “diversión”, subterráneamente vinculada con la felicidad, donde el dinero no tiene fuerza; y el cruce de generaciones –que se vuelve una realidad vacía (véase Diederichsen, 2005a: 182)– que construye el binomio entre autoridad y liberación, aunque se esconde la pregunta por la vida de unos (poder tener hijos en un sistema de apoyo público, en la medida en que “se les puede dar todo lo posible”) frente a la de la hija (“no sabemos lo que hicimos mal”, pues opta por lo inesperado).

Aún hay algo de *Weiter* en esta canción, aunque sea deformado. Como parte del agotamiento del *Weiter*, parecería que emerge un modelo de vida que Diederichsen llama de segundo nivel [*Second-Order Leben*] (Diederichsen, 1985: 17 y 95): como no había punto y final, solo se llegaba a una pseudovida a partir de las promesas abiertas. De algún modo, Diederichsen se está haciendo cargo o, al menos, toma como punto de partida el tan comentado *dictum* adorniano de que “No puede haber vida justa⁸ en lo falso” [*Es gibt kein richtiges Leben im Falschen*] (Adorno, 1986:

⁸ La traducción del adjetivo “richtig” es, aún, un tema de discusión. Por ejemplo, en inglés, la propuesta que se ha hecho es adverbial: “Wrong life cannot be lived rightly” (Adorno, 2005: 39). En español, se traduce de una manera bien distinta: “No cabe la vida justa en la vida falsa” (Adorno, 2001: 37). Sin ánimo de agotar aquí el problema teórico que implica optar por una u otra traducción (o ampliar las opciones con “vida buena” o “vida correcta”), proponemos pensar la influencia de esta sentencia desde la noción de “vida buena”. Por un lado, porque parece que pueda encon-

19). A partir de la ignominiosa unión entre las industrias culturales y *creativas*, parece imposible, de manera definitiva, que haya resquicios en los que no se esté bajo la amenaza del rendimiento económico. La vida es la principal categoría afectada, que siempre “se vuelve falsa”. Sin embargo, para Diederichsen, no se trata tanto de denunciar, a través de la falsedad, la explotación (también de uno mismo) a la que nos abocan las estructuras laborales o la mercantilización, sino que “la producción de signos que uno practica durante todo el día dejó de tener sentido” (Diederichsen, 2005a: 192).

Para Diederichsen, sin embargo, la falta de sentido no se encuentra tanto en el constante aprovechamiento de la generación de nuevos signos para constituir nuevos productos culturales que puedan capitalizarse (algo que obedecería al primer estadio de la industria cultural), sino que habría “un desacoplamiento político” motivado porque cuando “mayor es la riqueza de signos y la complejidad del vocabulario, mayor es la opacidad” (Diederichsen, 2005a: 193). En la medida en que no hay forma de desarticular el carácter fagocitador del capitalismo, Diederichsen considera que cabría leer el pop como una de las posibilidades de encontrar, dentro de la propia estructura económica, “un poco de distancia”, “un respiro”, “una pausa ante la mucho más horrible realidad, ante, por decirlo así, la ‘falsa anulación de la alienación’” (Diederichsen, 2005a: 196). Habría, por tanto, una estética cotidiana que permite entenderse –aunque sea para tentar una subjetividad que pone temporalmente en suspenso su autopercepción como parte del engranaje capitalista– también como objetividad, como mercancía. Ahí, así, se rompería con la promesa de un sujeto fuerte que se sobrepone a las condiciones materiales. Más bien, como propicia el pop, se generaría un sujeto siempre otro, que aprende a serlo precisamente mediante lo indexical: parte y “ruge” desde la realidad, pero no coincide con ella. Sí la afecta y modifica sin parar, en *loop*.

trarse en Diederichsen una teoría de la justicia que alimente el sentido de la vida justa. Más bien, parece que a Diederichsen le interesa postular la decadencia de los modelos de vida (por ejemplo, el sueño americano) a partir de los años 70, en especial la negación de la vida misma en el punk, expresadas –o quizá resumidas– en proclamas tan importantes como las que lanzaron los Sex Pistols –tengan éstas más o menos componente comercial– como “Don't be told what you want/Don't be told what you need/There's no future/No future/No future for you” (“God save the Queen”, *Never Mind the Bollocks*, 1977) o la negación del consumismo como mecanismo para dar sentido a la vida, como denuncian The Slits: I want to buy/(Have you been affected?)/I need consoling/(You could be addicted)/I need something new/Something trivial would do/I want to satisfy this empty feeling” (“Spend, spend, spend”, *Cut*, 1979). El “no quiero vivir así” propone, por tanto, una noción de vida negativa: una vida que aún no sabemos cómo vivirse, pero que no quiere obedecer ya a ningún modelo preestablecido. Por tanto, se podría resumir la relectura de Diederichsen en que no habría vida buena *gracias* a lo falso.

REFERENCIAS

- ADORNO, Theodor W. y HORKHEIMER, Max (1986): *Dialektik der Aufklärung*, Berlin: Suhrkamp.
- ADORNO, Theodor W. y HORKHEIMER, Max (2007): *Dialéctica de la ilustración*, trad. Joaquin Chamorro Mielke, Madrid: Akal.
- ADORNO, Theodor W. (1986): *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Berlin: Suhrkamp.
- ADORNO, Theodor W. (2005): *Mínima Moralia. Reflections on a Damaged Life*, trad. E. F. N. Jephcott, Londres/Nueva York: Verso.
- ADORNO, Theodor W. (2001): *Minima Moralia. Reflexiones desde la vida dañada*, trad. Joaquin Chamorro Mielke, Madrid: Akal.
- CUTTLE, Chris (2000): "Plunderphonics", en Simon Emmerson (2000) *Music, electronic media, and culture*, Londres/Nueva York: Routledge, pp. 87-113.
- DEISL, Heinrich y DIEDERICHSEN, Diederich (2017): "Saying 'Yes!' While Meaning 'No!' -A conversation with Diederich Diederichsen", en Uwe Schülte (2017): *German Pop Music: A Companion*, Berlin/Boston: De Gruyter.
- DIEDERICHSEN, Diederich (2015): *Körpertreffer. Zur ästhetik der nachpopulären Künste*, Berlin: Suhrkamp.
- DIEDERICHSEN, Diederich y MANEROS ZABALA, Erlea (2014): *Carta(s). El pop vs. Lo popular*, trad. Juan de Sola, Madrid: MNCARS.
- DIEDERICHSEN, Diederich (2014): *Über Pop-Musik*, Colonia: Kiepenheuer und Witsch.
- DIEDERICHSEN, Diederich (2013): "Pop-deskriptiv, normativ, emphatisch", en VV. AA. (2013): *Texte zur Theorie des Pop*, Stuttgart: Reclam, pp. 185-198.
- DIEDERICHSEN, Diederich (2012): *The Sopranos*, Berlin: Diaphanes.
- DIEDERICH, Diederich; PENTH, Boris; WÖRNER, Natalia y DORMAGEN, Christel (1993): *Das Madonna Phänomen*, Hamburgo: Klein Verlag.
- DIEDERICHSEN, Diederich (2008a): *Kritik des Auges*, Hamburgo: Fundus.
- DIEDERICHSEN, Diederich (2008b): *Eigenblutdoping. Selbsterwertung, Künstlerromantik, Partizipation*, Colonia: Kiepenheuer und Witsch.
- DIEDERICHSEN, Diederich (2005a): *Personas en loop: ensayos sobre cultura pop*, trad. Cecilia Pavón, Buenos Aires, Interzona.
- DIEDERICHSEN, Diederich (2005b): *Musikzimmer. Avantgarde und Alltag*, Colonia: Kiepenheuer und Witsch.
- DIEDERICHSEN, Diederich (1999): *Der lange Weh nach Mitte*, Colonia: Kiepenheuer und Witsch.
- DIEDERICHSEN, Diederich (1996): *Politische Korrekturen*, Colonia: Kiepenheuer und Witsch.
- DIEDERICHSEN, Diederich (1993): *Freiheit macht arm. Das Leben nach Rock'n'Roll. 1990-93*, Colonia: Kiepenheuer und Witsch.
- DIEDERICHSEN, Diederich (1985): *Sexbeat. 1972 bis heute* Colonia: Kiepenheuer und Witsch.

- GUNKEL, David J (2015): *Of remixology. Ethics and Aesthetics After Remix*, Massachusetts: MIT Press.
- HEBDIGE, Dick (2004): *Subcultura. El significado del estilo*, trad. Carlos Roche, Barcelona: Paidós.
- LASH, Scott y LURY, Celia (2007): *Global Culture Industry: The Mediation of Things*, Cambridge: Polity.
- MARCUS, Greil (1993). *Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo XX*, trad. Damián Alou, Barcelona: Anagrama.
- OSWALD, John (1985): "Plunderphonics, or Audio Piracy as a Compositional Prerogative", en <http://www.plunderphonics.com/xhtml/xplunder.html> [Consultado el 22 de abril de 2022].
- REYNOLDS, Simon (2012): *Retromania: Pop Culture's Addiction to Its Own Past*. Londres: Faber & Faber.
- SONTAG, Susan (1996): "Notas sobre lo camp", en *Contra la interpretación*, trad. Horacio Vázquez Rial, Madrid: Alfaguara, pp. 355-376.
- STERNE, Johnatan (2003): *Audible Past. Cultural origins of sound reproduction*. Duke: Duke University Press.

**“NO HAY VIDA JUSTA EN LO FALSO”:
LA VIDA BAJO EL PRINCIPIO DE LA
COMPETENCIA Y EL ANTAGONISMO SOCIAL
EN EL CAPITALISMO CONTEMPORÁNEO A
TRAVÉS DE LA SERIE *AMERICAN CRIME***

“Wrong Life Cannot be Lived Rightly”:

*Life under the Imperative of Competition and Social Antagonism
in Contemporary Capitalism, Through the Series American Crime*

CRISTINA CATALINA GALLEGO *

c.catalina@ucm.es

Fecha de recepción: 6 de agosto de 2022

Fecha de aceptación: 24 de septiembre de 2022

RESUMEN

A las sociedades capitalistas les es intrínseca una forma de dominación impersonal, mediada y abstracta –la racionalidad de la acumulación de capital, que implica el antagonismo de clases– que, pese a ser socio-histórica, se impone a los individuos mediante la necesidad que tienen para su autoconservación de adaptarse a una forma social que les permita acceder a un ingreso dinerario. Estas formas de heteronomía y antagonismo social condicionan la forma de existencia del sujeto vivo, sometida a la impotencia, la competencia y la desigualdad, e imposibilitan la posibilidad de la justicia de manera privada/individual. A partir de este marco, este artículo aborda la serie de televisión *American Crime* de dos maneras. En la primera parte, se analizan los rasgos específicos de la relación entre el individuo y la sociedad en el capitalismo neoliberal, poniendo el énfasis en las implicaciones que tiene para el sujeto la extensión del imperativo de la competencia. Posteriormente, se trata de mostrar el modo en que la serie logra mostrar cómo las vidas concretas se ven afectadas por la totalidad social capitalista, específicamente en sus determinaciones neoliberales. El contenido de la serie sirve también para abordar el papel de la familia y la clase social en la relación con el imperativo de la competencia en condiciones de creciente darwinismo social. Finalmente, el artículo trata de examinar la serie en tanto que producto cultural a partir de los análisis que realizó Th. W. Adorno sobre la televisión y el cine.

* Universidad Complutense de Madrid.

Palabras clave: neoliberalismo, capitalismo, series de televisión, industria cultural, teoría crítica, American Crime (serie tv).

ABSTRACT

Capitalist societies imply intrinsically an impersonal, mediated and abstract form of domination -the rationality of capital accumulation, that implies class antagonism-. This form of domination, despite being socio-historical, imposes itself on individuals through their need to adapt to a social for their self-preservation. The heteronomy and social antagonism condition the form of existence of the living subject, subjected to impotence, competition and inequality. Thus, justice becomes impossible as an individual achievement. From this framework, this article approaches the television series in two ways. In the first part, the specific features of the relationship between the individual and society in neoliberal capitalism is analyzed, emphasizing the implications of the extension of the competitive imperative. Subsequently, the article tries to show how the series succeeds in illustrating the way in which concrete lives are affected by the capitalist social totality, specifically in its neoliberal determinations. The content of the series also serves to address the role of family and social class in relation to the competitive imperative under conditions of increasing social Darwinism. Finally, the article attempts to examine the series as a cultural product on the basis of Th. W. Adorno's analysis of television and cinema.

Key words: neoliberalism, capitalism, television series, culture industry, critical theory, American Crime (tv series).

1 CAPITALISMO TARDÍO, SOCIEDAD FALSA, ANTAGONISMO Y VIDA DAÑADA

"No hay vida justa en lo falso"¹ (Adorno, 1951: 44) sentenciaba Adorno en el conocido aforismo dieciocho de *Mínima Moralia*, refiriéndose a la imposibilidad de una impoluta conducta moral individual en las condiciones sociales del capitalismo. En ellas, el acceso a la riqueza o al reconocimiento social pasa por acceder a un ingreso dinerario a través de relaciones mercantiles formalmente iguales y libres, pero cuya condición de posibilidad reside en la persistencia de la heteronomía social y la dominación abstracta del capital, la explotación y el antagonismo de clases, la coacción impersonal al trabajo asalariado y a la integración mediante el consumo, cuyo carácter fetichista o cuya manifestación ideológica las hace impercep-

¹ Traducción modificada

tibles en la inmediatez de la consciencia. En este sentido, el marco antagónico de las sociedades capitalistas, en las que "el proceso de producción domina al hombre, en vez de dominar el hombre a ese proceso" (Marx, 1867: 99) y cuya apariencia es además necesariamente falsa, la expectativa de una vida particular absolutamente justa resulta objetivamente quimérica². Que no haya vida justa en lo falso no es entonces una advertencia de la clausura de la emancipación, sino de la dificultad de ser justo a través de la persecución de una conducta individual moralmente irreprochable. Es también una advertencia sobre la impotencia de una tal vez bienintencionada filosofía normativa, universalista y formalista, que reduce la crítica al juicio de la acción e intención individual sin tener en consideración la complejidad de las condiciones sociales objetivas, que restringen las opciones reales y hacen difícilmente inteligibles su efecto (Prestifilippo, 2019: 22)³. Pues las aspiraciones de la moral racional presuponen que la acción justa está a disposición de la voluntad del sujeto individual, obviando la existencia una dominación abstracta y una relación de clase estructural, de carácter contradictorio y velado, que se materializan en la existencia posiciones sociales asimétricas y antagónicas que condicionan las elecciones posibles de los sujetos. Además, la moral racional presupone que el sujeto es responsable también de las consecuencias de sus acciones, lo cual es difícil en un tipo de sociedad cuyas formas sociales, en tanto que sean mercantiles, se manifiestan de manera necesariamente falsa, como si fueran otra cosa que lo que son o como si no fuera lo que son (Marx, 1894: 121 y ss.).

A las sociedades capitalistas les es intrínseca una forma de dominación impersonal, mediada y abstracta –la racionalidad de la acumulación de capital– que, pese a ser socio-histórica, se impone a los individuos mediante la necesidad que tienen para su autoconservación de adaptarse a una forma social que les permita acceder a un ingreso dinerario. Este acceso, no obstante, es diferente según las propiedades de partida del individuo, esto es, en última instancia, según la clase social a la que pertenecen. Desde el punto de vista de la totalidad social que constituye la lógica

² Sobre la relación entre la teoría social de Adorno y la crítica de la economía política, ver: Braunstein (2022) y Maiso (2021).

³ Agustín Lucas Prestifilippo ofrece una exposición detallada y relevante de los fundamentos de la crítica adorniana a la moral racional y los problemas de reducir la reflexión ética o sobre la justicia a la capacidad de reflexión y decisión del individuo aislado, en el marco de la totalidad social capitalista. No obstante, pese a su interés, el artículo obvia que para Adorno el carácter falso de la sociedad se comprende desde el marco de la crítica de la economía política marxiana, específicamente, desde la apariencia necesariamente falsa de las formas sociales básicas que requiere la reproducción del capital, esto es, desde el carácter fetichista de la sociedad capitalista.

del capital, el individuo se adapta a una forma social en el cumplimiento de una función económica del proceso de acumulación de capital –o de alguno de los requisitos de la reproducción social en las condiciones concretas del mercado–⁴. Las formas sociales o funciones económicas básicas necesarias para la acumulación de capital serían: trabajo asalariado, capital –productivo, comercial o financiero– y renta (Marx, 2021: 927 y ss.). El individuo ocupa una de estas formas sociales según sus propiedades o desposesiones: dinero atesorado, capacidad crediticia, propiedades de bienes muebles o su sola fuerza de trabajo. Para la mayor parte de la población, desposeída de medios de producción propios o de un patrimonio mediante el que obtener un ingreso dinerario, el salario, obtenido mediante la venta de su fuerza de trabajo, ha constituido la principal vía de acceso a la riqueza material y a las formas de reconocimiento social en los diferentes momentos históricos del capitalismo. Esto es, en las sociedades capitalistas, el acceso a bienes de subsistencia –como agua, alimento, cobijo, etc.– requiere generalmente de un ingreso dinerario en la forma de trabajo asalariado, puesto la mayor parte de la población no posee medios de vida propios más allá de la posibilidad de vender su fuerza de trabajo –por expropiación fundante y desposesión estructural–. No obstante, estas formas sociales –salario, beneficio y renta–, se aparecen a la conciencia inmediata como resultado de las cualidades materiales de los objetos o personas que las preforman, naturalizando con ello la relación objetivamente asimétrica y antagónica entre trabajo asalariado, capital y renta (Marx, 2021: 927 y ss.).

En este sentido, en la sociedad “falsa” –donde la igualdad y equidad formales que son manifiestas en el mercado presuponen inexorablemente, al mismo tiempo que ocultan, relaciones de desposesión, explotación y antagonismo social, que

⁴ “Las mercancías no pueden ir por sí solas al mercado ni intercambiarse ellas mismas. Tenemos, pues, que volver la mirada hacia sus custodios, los poseedores de mercancías. Las mercancías son cosas y, por tanto, no oponen resistencia al hombre. Si ellas se niegan a que las tome, éste puede recurrir a la violencia o, en otras palabras, apoderarse de ellas.” Para vincular esas cosas entre sí como mercancías, los custodios de las mismas deben relacionarse mutuamente como personas cuya voluntad reside en dichos objetos, de tal suerte que el uno, sólo con acuerdo de la voluntad del otro, o sea mediante un acto voluntario común a ambos, va a apropiarse de la mercancía ajena al enajenar la propia. Los dos, por consiguiente, deben reconocerse uno al otro como propietarios privados. Esta relación jurídica, cuya forma es el contrato –legalmente formulado o no–, es una relación entre voluntades en la que se refleja la relación económica. El contenido de tal relación jurídica o entre voluntades queda dado por la relación económica misma: Aquí, las personas sólo existen unas para otras como representantes de la mercancía, y por ende como poseedores de mercancías. En el curso ulterior de nuestro análisis veremos que las máscaras que en lo económico asumen las personas, no son más que personificaciones de las relaciones económicas como portadoras de las cuales dichas personas se enfrentan mutuamente. (Marx, 2021: 137-138).

reproducen la dominación abstracta de la lógica del capital- la vida individual o familiar requiere de la adaptación a las condiciones de la competencia mercantil, laboral y empresarial, inherentes a la reproducción de capital. La competencia propiamente capitalista no se desarrolla en principio de manera abierta, directa y violenta, sino mediante las "pacíficas" leyes de mercado, cuyo criterio es el que dirime el éxito o fracaso de la acción privada y cuya racionalidad es la que insta a la lucha por empleos o cuotas de mercado limitadas. En las condiciones de la sociedad capitalista, los principios de la inversión rentable -en tanto que manifiesta de la lógica de la valorización del valor- y del intercambio mercantil de equivalentes -en tanto que la forma del movimiento del valor- implican la existencia de una fuerte tendencia a la competencia, tanto entre trabajo y capital -del antagonismo de clases por los intereses objetivos contrapuestos de cada grupo- como entre empresas capitalistas, pues la lucha por mejorar o mantener su cuota de mercado implica la innovación constante, tecnológica o de producto (Brenner; Glick, 1991: 67).

En estas condiciones, mientras que la organización social se ve sometida a los imperativos de la reproducción ampliada del capital, las decisiones del individuo para tratar de garantizar su subsistencia o mantener su estatus social están restringidas estructuralmente por las opciones objetivas existentes, limitadas y desiguales, en función de su posición de clase, pero también de género, racial y geográfica. Desde el punto de vista de la totalidad social, las acciones individuales reproducen ineludiblemente las condiciones de dominación impersonal, explotación, antagonismo y desposesión, que implica la reproducción de capital, a las que los sujetos mismos están sometidos, aunque no sean conscientes (Markus, 1991: 92). A ello se añade que las consecuencias objetivas de las decisiones individuales no siempre son perceptibles, ni controlables, en tanto que las relaciones sociales en las sociedades capitalistas se dan de manera mediada y constituyen una totalidad social, donde diferentes instancias se vinculan de manera indirecta y no inmediatamente inteligible (Adorno, 1969: 272). Más aún, el principio de la competencia que atraviesa la dinámica los mercados empresarial y laboral, dirigidos a la acumulación de capital, hace que las opciones de los individuos estén hetero-determinadas y sean objetivamente limitadas, si pretenden lograr su autoconservación, mantener su estatus social o garantizar sus privilegios materiales y simbólicos. El carácter de los medios individuales para su autoconservación es tan heterónomo como lo es la finalidad y racionalidad que organiza la sociabilidad. En este sentido, en las sociedades en las que las formas de autoconservación se imponen sin consenso previo y en las

que los efectos de sus acciones sobre los otros son incognoscibles inmediatamente, que haya justicia no está a disposición únicamente de decisiones bondadosas y reflexivas de individuos aislados. Los desposeídos de medios de vida propios se ven abocados a adaptarse al trabajo asalariado y la competencia laboral para subsistir, mientras los propietarios lo hacen en el mercado empresarial para mantener sus privilegios como capitalistas. De modo que, en el marco capitalista, “devorar y ser devorado” (Adorno, 1966: 326), depredar por no ser depredado, no consiste, por lo tanto, en una máxima normativa de comportamiento, ni en una disposición psíquica subjetiva, sino en la encarnación del imperativo de la competencia que se impone para la supervivencia o para el mantenimiento del estatus en las condiciones sociales del capitalismo. Y lo hace de manera más atroz en lo que llamamos el capitalismo neoliberal, que supone el retorno de la tendencia a la proletarización, como efecto del incremento de la sobrepoblación relativa, la desregulación de las relaciones laborales, las bajadas salariales o los recortes en gasto social, entre otros factores.

Por ello, que no haya vida justa en lo falso no se ha de confundir con la claudicación de la perspectiva de emancipación social. Todo lo contrario. Que la sociedad necesariamente heterónoma y antagónica haga irrealizable en su marco la vida justa individual y la justicia social nos confronta con el hecho de que la vida libre, consciente y emancipada no es posible en el modo de civilización capitalista. Que la vida justa no sea posible en la sociedad en que la condición de heteronomía general y de antagonismo de clases no es fácilmente perceptible no implica de suyo la imposibilidad de la toma de conciencia crítica, ni tampoco del compromiso con la búsqueda de la organización colectiva hacia su superación. Tampoco se ha de entender la imposibilidad de una vida justa individual como la consecuente descarga de la responsabilidad de las acciones personales o institucionales. No se trata de la imposibilidad del compromiso ético y político con la justicia, la libertad y la solidaridad, sino de la confrontación con el hecho de que, en el marco de la socialidad que implica el capitalismo, no se puede aspirar a su realización a través de la acción individual. Las relaciones basadas en los principios de igualdad, autonomía y fraternidad solo serían posibles transformando radicalmente las condiciones sociales que en la actualidad condicionan el comportamiento individual. Este diagnóstico adorniano nos confronta con que, en la sociabilidad antagónica e invertida del capitalismo –donde priman la racionalidad de la acumulación de capital sobre la satisfacción equitativa de deseos y necesidades en su diversidad, el principio de la

identidad frente al de la diferencia y el de la competencia frente al de la cooperación solidaria- hacer justicia no está a disposición de la mera voluntad individual. En tanto que las condiciones de producción y distribución no son frutos de una organización colectiva, consciente y transparente, sino efecto de decisiones privadas o estatales condicionadas por la lógica general de la acumulación de capital que se articula, el criterio normativo y subjetivo de lo justo se enfrenta con el criterio objetivo y heterónimo que impone el dictado mercantil del éxito o del fracaso en la integración. En las sociedades capitalistas, la posibilidad de ser bueno y justo no depende absolutamente de la voluntad de los individuos, porque este participa ya de la totalidad social antagónica, cuya finalidad es heterónoma y necesariamente falsa. Ello significa que el comportamiento individual afecta a otras personas de manera indirecta y mediada, sin que sea fácilmente cognoscible por el carácter fetichista de las formas sociales del capitalismo. En este sentido, la libertad para ser bueno y justo en las sociedades capitalistas no encontraría apenas espacios para ser practicable, a excepción, en principio, de las esferas no directamente vinculadas a la producción y circulación de mercancías, como pueden ser el espacio de las relaciones personales íntimas de la amistad o de la familia⁵.

2 CAPITALISMO ACTUAL, VIDA SUPERFLUAS Y VIDA JUZGADAS

Aunque el sujeto ni es libre para ser justo ni autónomo para ser bueno en las condiciones sociales del capitalismo, su fase neoliberal ha significado el desarrollo de una forma de juicio práctico sobre el comportamiento, a veces moralizante, en

⁵ Sin embargo, el fenómeno atroz de la creciente de la violencia de género -física y simbólica- prueba que no tiene porqué ser así; que la dominación patriarcal no sea una determinación lógica o directa de la acumulación de capital no significa que haya aquí una vida justa, aunque dicha violencia no sea consecuencia de la sociedad falsa. En la misma línea se podría argumentar que, en las capas más altas de la estratificación social, los individuos tienen en principio y objetivamente más opciones que para ser justos, pues su autoconservación suele tener mayores garantías de éxito, está asegurada en muchos casos por el patrimonio o capital. Pero, no obstante, su propia autoconservación como capitalistas o rentistas requiere de la reproducción del antagonismo de clases, aunque sea de manera irreflexiva o mediada. Así lo prueba, por ejemplo, la actitud depredadora o defensiva cuando sus privilegios están amenazados, lo que evidencia al mismo tiempo que la decisión de la vida justa, aunque imposible, como voluntad misma no siempre es una cuestión de no tener otra salida más la supervivencia, sino la existencia como grupo social. En las poblaciones más vulnerables, la decisión de ser bueno o justo requiere, en determinadas posiciones sociales y circunstancias concretas por la posición de clase, género, sexual o racial, optar por opciones autodestructivas en contra del principio de autoconservación. En este marco, el sujeto no es objetivamente libre para ser absolutamente justo. Solo puede ser justo en relación con algo concreto, solo puede aspirar a la justicia objetivamente relativa.

la medida en que la meritocracia actual apenas recompensa del esfuerzo, mientras que penaliza el fracaso como responsabilidad individual. En las últimas décadas, las condiciones de vida de buena parte de la población han empeorado por efecto de políticas vinculadas a la crisis de rentabilidad empresarial, tales como la desregulación de mercados –especialmente el laboral, que ha proletariado las condiciones del trabajo asalariado–, el encarecimiento de bienes básicos o el detrimento del proteccionismo social del Estado. En este marco, pero continuando con tendencias históricas previas, cada vez más comportamientos de la vida íntima, social y política han sido sometidos de manera más directa a los principios de rentabilidad, eficiencia y productividad, que imponen las condiciones de la competencia o la reducción de costes. Además, los fenómenos de desclasamiento, proletarianización e incremento de la sobrepoblación relativa han permitido aumentos considerables de las exigencias concretas a las que el sujeto debe adaptarse para su integración social normalizada o para el acceso a la subsistencia material, especialmente en el ámbito del trabajo, pero también en el ocio y la vida íntima. Ello explica que todo haya de ser susceptible de ser capitalizado para la empleabilidad o el emprendimiento. En este sentido, las condiciones sociales, estatales y mercantiles del capitalismo actual constituyen un impío e impersonal juicio sobre el comportamiento del sujeto, al hacerlo responsable de su propio desclasamiento, de su inseguridad existencial, precariedad o marginalidad.

La crisis del mundo liberal que abre la época dorada del capitalismo occidental, con la intervención planificada en la economía y la producción en masa organizada racionalmente supuso, entre otras acciones y en cierto modo, una regulación de las condiciones de la competencia entre capital y trabajo (Brenner, 1991: 53-56). Esta regulación del mercado laboral, junto al garantismo social, el salario indirecto –que significaba el aumento del empleo público– y el acceso al consumo de bienes y servicios mejoraron las condiciones de vida del antiguo proletariado. La clase obrera fabril podía participar ahora de algunos hábitos antiguamente reservados a la vieja burguesía, así como disfrutar de garantías laborales y estatales que aseguraban la supervivencia individual y familiar. Un privilegio, por otra parte, que detentaron aquellas personas que disfrutaban de la condición ciudadanía laboral. No obstante, esta mejora de las condiciones de vida del antiguo proletario no debe confundirse con la abolición ni del antagonismo social entre capital y trabajo –pese a la pacificación e institucionalización del conflicto–, ni del principio del intercambio mercantil, que se extendía ahora a esferas de la vida íntima y social hasta entonces no

directamente vinculadas a la producción y circulación directa de mercancías (Adorno, 1942: 356; Zamora, 2018: 1001).

A pesar de las importantes transformaciones que acontecieron en el ámbito de la estratificación social durante la época dorada del capitalismo, el antagonismo de clase entre capital y trabajo asalariado, que constituye una determinación del movimiento de capital hacia su acumulación ampliada, siguió vigente (Adorno, 1942). Y lo sigue estando, más allá de la conciencia que de ello se tenga, de manera incluso más evidente por las vigentes tendencias a la proletarización y al desclasamiento de las clases medias. Durante la época dorada del capitalismo, las filas de los desposeídos de medios de producción aumentaron como efecto de la crisis de parte de la antigua burguesía, desplazada hacia el trabajo asalariado por la concentración de capital, y también por los procesos de migración del campo a la ciudad asociados a la industrialización de la actividad ganadera y agrícola. La concentración de capital hizo que los grandes conglomerados desplazasen a parte de la pequeña burguesía hacia el trabajo asalariado profesional, al tiempo que el parlamento quedaba inoperante como marco de negociación de sus intereses como clase unitaria, puesto que el gran capital detentaba ahora capacidad de influencia política (Adorno, 1942: 353). Desde este punto de vista, la sociedad tendió así hacia la división entre una gran masa de impotentes en tanto que desposeídos de medios de vida propios – abocados a la venta de su fuerza de trabajo como única posesión funcional posible para acceder al ingreso dinerario y, con ello, a adaptarse a condiciones laborales rutinarias y racionalizadas según los principios de productividad y eficiencia técnica vinculados a la organización científica del trabajo– y los propietarios del gran capital, correspondientes a una pequeña fracción de la población, con una mayor capacidad que la antigua burguesía para intervenir políticamente en las condiciones del mercado según sus intereses (Adorno, 1942: 352). No es que el principio de la competencia o del intercambio dejaran de regir, sino que lo hacían mediante una planificación política de acuerdo con los intereses económicos de un poder concentrado, de tendencia monopolística (Zamora, 2018: 1000). La extensión de la impotencia estructural del trabajo asalariado respecto del poder del gran capital permitió el incremento de las demandas de adaptación que recaen sobre el sujeto para la integración, tanto en el ámbito laboral a los requisitos de la productividad como en el del tiempo de ocio a los códigos de estatus y distinción producidos industrialmente.

Las políticas neoliberales –que supusieron una nueva forma de intervención estatal, ahora mediante políticas de incentivo a la oferta en detrimento de políticas sociales y de pleno empleo, y con nuevos objetivos como la desregulación de mercados, la privatización de bienes o el aliento a la competencia entre la fuerza de trabajo (Dardot y Laval, 2015: 158 y ss.)– no han tenido como efecto una disminución de las exigencias que recaen sobre los sujetos para la adaptación al mercado laboral, al desempeño profesional o a la emprendeduría, menos aún para el reconocimiento social en el ámbito de la vida personal o del tiempo de ocio, pese a que se presentaron como una liberación respecto del comando jerárquico de la organización empresarial fordista y del Estado social interventor. Todo lo contrario. Las condiciones del capitalismo actual han supuesto la ampliación de los imperativos de adaptación a criterios de rentabilidad, eficiencia y productividad y, en última instancia, han extendido todavía más el principio de intercambio a cada vez más esferas de la vida, en un momento en que tiempo libre de ocio y tiempo de trabajo se confunden en algunos estratos profesionales y momentos vitales. Al tiempo, la individualización de las relaciones laborales en el marco de la crisis del trabajo –altas tasas de desempleo global o incremento de la sobrepoblación relativa–, así como la interiorización de la doctrina del capital humano por mor de la autoconservación han incrementado la disposición individual e institucional a la competencia.

Si durante el fordismo la extensión del trabajo asalariado garantizado, los derechos sociales y los lazos comunitarios todavía existentes constituyeron los pilares fundamentales de la integración social para los sujetos beneficiarios de la ciudadanía laboral, en el sentido en que eran capaces de garantizar la reproducción de la vida para familias con ciudadanía reconocida –encabezadas mayoritariamente por el varón blanco heterosexual occidental–, durante el neoliberalismo los procesos de desregulación de las relaciones laborales, el incremento del desempleo y los recortes en gasto social han abocado a un mayor número de vidas a la inseguridad existencial y la marginalidad, aumentando la sobrepoblación relativa, además de amenazar a las clases medias con la pérdida de estatus y capacidad adquisitiva (Zamora, 2016: 42-43). La fragmentación del mercado laboral y la crisis de la negociación colectiva han contribuido al empeoramiento de las condiciones de acceso y mantenimiento del empleo, cuyas condiciones de posibilidad están, por su parte, vinculadas a la rentabilidad empresarial. La situación de desempleo estructural significa obviamente el incremento de la población estructuralmente no empleable,

desposeída y desheredada, cuyas necesidades básicas no son provistas por el mercado y cada vez menos cubiertas por el ámbito público del Estado, en el que todavía funcionan reminiscencias proteccionistas cuando el fisco –también dependiente la rentabilidad empresarial y a los salarios– lo permite. Efectivamente, desde el giro definitivo hacia el neoliberalismo en la década de 1980 (Dardot y Laval, 2015: 189 y ss.), la acción gubernamental actúa cada vez menos para igualar las oportunidades y asegurar la subsistencia de la población. Ello no ha supuesto el abandono del ideal liberal de la meritocracia, sino la extensión de la responsabilidad individual del fracaso. Así, en la actualidad, la movilidad social descendente amenaza con la pauperización y marginalidad a la parte más baja de la estratificación social en un proceso tendencial de proletarización y con la pérdida de estatus, capacidad adquisitiva y ahorros a las “clases medias” aspiracionales de raíz fordista y a los nuevos profesionales cualificados y jóvenes autónomos (Zamora, 2016: 44).

En este marco⁶, el peligro de desempleo, de pérdida de capacidad adquisitiva o del valor de los ahorros, de sobreexplotación y subempleo, entre otros elementos, inciden en la extensión y el embrutecimiento de las formas de competencia que se dan en la integración en el mercado laboral, la permanencia en el empleo o en el logro de una factura en el mercado empresarial si se es autónomo⁷; en última instancia, para el acceso a la subsistencia a través del dinero y, en ciertos estratos de las clases medias y altas, para mantener los privilegios como propietarios. En este sentido, el darwinismo social contemporáneo no se explica como simple producto de la creencia de que solo los más aptos han de sobrevivir –o los más esforzados tener éxito–, ni tampoco como mero efecto subjetivo de un nuevo “orden de razón normativa”, una conducción de conductas, que impele a competir, tal y como parecen expresar algunos análisis foucaultianos como el de W. Brown (2016: 35-42).

Es, en realidad, efecto de la existencia de mercados laborales saturados y desprotegidos, de mercados empresariales hipercompetitivos y concentrados, fruto de las condiciones de acumulación de capital que, sumado a la retirada del garantismo social a consecuencia de la crisis fiscal de Estado inducida por las bajadas en las

⁶ Altas tasas de desempleo, caída de niveles salariales, abaratamiento del despido, reducción de prestaciones por incapacidad laboral o descanso, trabajadores sobre cualificados, trabajo temporal y parcial, salarios por debajo del coste de la reproducción de la fuerza de trabajo, necesidad de formación continua, exigencias de adaptación flexible a las demandas cambiantes del mercado laboral o del desempeño profesional, trabajadores pobres, empleados sin derechos de ciudadanía, falsos autónomos, etc.

⁷ Sobre las tendencias en las condiciones del trabajo por cuenta ajena características de la actualidad, ver: Bologna (2006).

tasas de rentabilidad empresarial y el monto salarial, obligan a cada vez formas más abiertas y brutas de competencia entre trabajadores, en el marco de condiciones capitalistas en las que el acceso a la subsistencia se ha de dar mayoritariamente a través del trabajo asalariado (Kellermann, 2013). El darwinismo social contemporáneo es, de este modo, producto de la amenaza generalizada de desclasamiento –de pérdida de privilegios para parte de la llamada “clase media” y de incremento de la sobrepoblación relativa superflua–, que generan las condiciones de acumulación actuales, no tendiendo la mayor parte de la población otro medio de vida que el trabajo asalariado o la emprendeduría desde la miseria (Catalina, 2021). En este contexto, el cálculo estratégico y la actitud depredadora imperan como requisitos para la autoconservación propia y familiar en la medida en que el sujeto, en condiciones de “escasez” social de medios efectivos de acceso a la riqueza material, se ve obligado a participar de la competencia cada vez más desregulada e individualizada, sin contrapesos fuertes en formas organizadas de solidaridad de clase, pese a que su logro no sea más que un trabajo precario y sobreexplotado, temporal, parcial o informal. También el cálculo estratégico y la actitud depredadora se despliegan para la defensa de los privilegios materiales y simbólicos, que permiten una mejor posición en el marco mercantil para los mejor situados en la estratificación social. La “obligación” a competir por el trabajo no es producto de una coerción, sino de una coacción indirecta para la integración, fruto de la desposesión.

En este marco de escasez socialmente generada en el acceso a una riqueza material abundante y desigualmente poseída o disfrutada, el fracaso en la integración social es juzgado como responsabilidad individual y no como efecto de las condiciones de partida –de las herencias de capital económico, simbólico o cultural– o de circunstancias vitales –enfermedades, crisis, discapacidades, envejecimiento, etc.–. La creciente incitación a la excelencia tiene además su correlato en que, para la mayor parte de la población, el éxito no se traduce más que en esquivar el desclasamiento o la marginalidad, además de en una evaluación constante y extenuante del desempeño como condición del mantenimiento del empleo. Para las clases bajas especialmente, el éxito no se presenta sino como la posibilidad de garantizar temporalmente su subsistencia y la de su familia, o como el sueño de tener fortuna en el juego. Por su parte, la clase rentista o el gran capital protegen su fortuna mediante la defensa de sus privilegios para un mejor posicionamiento en las condiciones de competencia, incluso si ello implica el incremento desigualdad social, jurídica y política.

En este sentido, se podría decir que el capitalismo actual implica la extensión del principio de competencia a cada vez más ámbitos de la vida y de manera más desprotegida. Esto no quiere decir, como muchos estudios acaban por aceptar a partir de los análisis de Foucault en el curso del Collège de France, editado como *Nacimiento de la biopolítica* (2007), que el principio de la competencia se explique como mero principio rector de la conducta. La competencia es una determinación de las relaciones de producción y circulación de mercancías en las sociedades donde rige la racionalidad del capital. En el ámbito de la empresa, la competencia es una condición de posibilidad del beneficio y, por ende, del capital mismo. Y es también intrínseca a relaciones entre capital y trabajo. Si bien en diferentes momentos históricos la competencia intra o inter clasista ha estado sometida a ciertas regulaciones, según una multiplicidad de variables, no por ello deja de regir como un principio tendencial básico de las relaciones de mercado capitalista, en el seno del capital, en el del trabajo y entre ambas clases sociales. Desde este punto de vista, la idea de que desde los años ochenta se implemente una nueva racionalidad de gobierno -la neoliberal, ya organizada en un discurso cuya génesis se remonta a los años treinta del siglo XX- basada en la extensión de la competencia como un orden normativo de conducta, es teórica y analíticamente limitada. Capta la tendencia a la extensión del comportamiento competitivo, pero no lo explica. No permite visibilizar ni comprender las determinaciones sociales que hacen de la competencia un imperativo para la integración social de los individuos y para la viabilidad de ciertas instituciones. El sujeto empresario de sí, que modula su comportamiento de acuerdo con un cálculo de costes y beneficios, que los estudios foucaultianos consideran el modelo prototípico de subjetividad de la gubernamentalidad neoliberal, no solo no constituye la realidad de todos los estratos sociales o sectores laborales, sino que, además, cuando rige modélicamente, no se explica como efecto de una normatividad social.

De hecho, la figura del empresario de sí, en este sentido, se podría comprender mejor como la extensión, reducida además a ciertos sectores profesionales, estratos sociales y ámbitos personales, del fenómeno de la racionalidad instrumental estudiado por Adorno y Horkheimer en *Dialéctica de la Ilustración* (2009). Pero ya no en el marco del mundo del liberalismo decimonónico competitivo y encarnada en la figura del individuo burgués, en la que el cálculo mercantil es propio del empresario capitalista. Ahora la racionalidad instrumental se habría de extender, por necesidad social, al trabajo asalariado, en tanto que se ha de adaptar a exigencias

laborales flexibles, en mercados saturados y diferenciados, modelando su vida y marca personal según sus opciones de integración, en condiciones de mayor atomización social y tendencias egocentristas, en las que vida y trabajo se confunden a menudo, donde el esfuerzo no se ve recompensado y el fracaso es juzgado como responsabilidad propia, además de tener que tomar decisiones de manera autónoma según racionalidades heterónomas (Kellermann, 2013). En este sentido, la extensión del comportamiento según el modelo de la empresa –esto es, de acuerdo con un cálculo estratégico racional de medios según fines o de costes según beneficios– a cada vez más ámbitos de la vida, que los análisis foucaultianos consideran un rasgo característico del presente (Brown, 2016), no se puede explicar como mero efecto a nivel normativo. Desde el punto de vista de la crítica de la economía política, la extensión del principio de competencia o de la racionalidad instrumental constituyen imperativos para la integración en el marco del capitalista actual, caracterizado por el desempleo estructural, el aumento de la sobrepoblación relativa, la desregulación del mercado laboral, la individualización de las relaciones laborales, el deterioro de los servicios públicos o salario indirecto, la bajada de salarios, en definitiva, la tendencia a la proletarización y a la pérdida de estatus y poder adquisitivo de las clases medias. En este sentido, resulta problemático entender el modelo de subjetividad del empresario de sí como la respuesta a la interpelación que las instituciones públicas o privadas hacen sujeto en tanto que capital humano, tal y como ha plantado W. Brown (2016: 46), o mero efecto de la persuasión mediática o ideológica desde instancias mediáticas o educativas, como a veces se presupone. Este comportamiento competitivo y calculador sería uno de los modos de subjetivación del capitalismo actual que surge, en ciertos estratos, de la adaptación a las condiciones de socialización anteriormente señaladas en el marco de la dependencia capitalista del acceso al dinero para sobrevivir por extensión de la desposesión de medios de vida propios. "La figura sociológica del empresario de su propia fuerza de trabajo es el correlato socialmente necesario del regreso de la exclusión por depauperización en las regiones que se creían a salvo de ella" (Kellermann, 2013: 111).

Pero si bien el actual darwinismo social fuerza de facto a los sujetos a competir y asumir la responsabilidad de la gestión de su propia fortuna o miseria –contactos, capacidades, formación, relaciones, aptitudes, etc.–, eso no quiere decir que no exista en determinadas circunstancias una tendencia a la aceptación o interiorización de sus principios, que se expresa por ejemplo en la justificación de actitudes

políticas y sociales insolidarias con los más vulnerables en tanto que considerados perdedores. Tampoco significa que el efectivo darwinismo social no tenga efectos psicofísicos sobre los sujetos. De hecho, el daño psíquico y físico que genera la adaptación a la competencia por motivo de la autoconservación, con además pocas garantías de éxito o posibilidad de cálculo efectivo, puede convertirse en una de las condiciones que auspice la interiorización del darwinismo social, esto es, de que el individuo se comporte según la asunción de que la vida socio-política es la expresión de la lucha descarnada por la supervivencia y de su correlato, el inexorable sufrimiento del perdedor (Samol, 2016). La amenaza de desclasamiento o exclusión produce sensación de inseguridad. Las demandas flexibles del mercado producen incertidumbre, agotamiento y ansiedad. La privación reiterada de recompensa del esfuerzo tiene como efecto el agravio o la frustración. En tal sentido, la inseguridad y el miedo, la impotencia y el resentimiento, el agravio o la rabia son, en última instancia, consecuencias psicofísicas de los modos de socialización contemporáneos. El sufrimiento que soporta el sujeto en la adaptación a las exigencias de la integración -daño a la autoestima, humillación, desasosiego o desconfianza- a menudo encuentra su compensación en formas de autoafirmación despiadada, en desahogos violentos de la rabia o en certezas paranoicas, que caracterizan las tendencias viriles, narcisistas y paranoicas del comportamiento en la actualidad. Una vez endurecido por el sufrimiento soportado y por optar él mismo a actos infames para medrar o sobrevivir indistintamente, el individuo es capaz de mayores niveles de indiferencia ante o justificación del dolor ajeno, tal y como estudió Dejours en el ámbito laboral (2009: 64 y ss.).

De este modo, el "empresario de sí" no constituye la realidad de los sujetos vivos, sino más bien el ideal de comportamiento según ciertas demandas laborales y sociales de adaptación flexible, que alimentan el empleo sistemático de la racionalidad instrumental, más allá de búsqueda sin cuartel del éxito y la excelencia, en condiciones de competencia despiadada, desempleo y subempleo generalizado, deterioro del garantismo social del Estado, impotencia por desposesión generalizada de medios de vida propios y reorganización de la empresa hacia jerarquías menos rígidas en la toma de decisiones. Pues, en realidad, los sujetos vivos, en su concreción particular, tienen límites físicos, psíquicos y ético-culturales, que además de impedirles adecuarse completamente al modelo del empresario de sí, constituyen una fuente fundamental de malestar (Zamora, 2013: 169). En el ámbito laboral, las demandas de flexibilidad horaria, de alta productividad o de sempiterna disponibi-

lidad se topan con la extenuación del sujeto, el agotamiento, la ansiedad, la depresión u otras enfermedades somáticas. En el ámbito del consumo del tiempo de ocio, la posibilidad abstractamente ilimitada de adquisición de mercancías que satisfagan el deseo y compensen el malestar se encuentra con la dificultad de hallar una gratificación sostenida, con el tormento de la insatisfacción recurrente y con los límites corporales y de capacidad adquisitiva. La exigencia de competición y cálculo instrumental lo hace con la existencia efectiva de afectos empáticos, compasiones recíprocas, vínculos solidarios y compromisos ético-políticos. El modelo del empresario de sí –por mor de ser empresario de su fuerza de trabajo en las condiciones del capitalismo contemporáneo– no rige sin causar malestar y daño subjetivo, además de reproducir las condiciones de la propia dominación y el antagonismo de clases, con preocupantes consecuencias sociales. La extensión de la impotencia, el miedo y la rabia es un caldo propicio para el cultivo de tendencias autoritarias, la búsqueda de chivos expiatorios, la personalización de los culpables del malestar, el desarrollo de creencias paranoicas o el odio al diferente –xenofobia, homofobia, transfobia, elitismo, clasismo–.

Desde este punto de vista, que no haya vida justa en lo falso no quiere decir que los sujetos vivos no busquen justicia, venganza o verdad –o no sufran injusticia–, sino más bien que en los marcos contemporáneos de socialización todos los individuos pueden ocupar potencial y simultáneamente el lugar de “víctimas” y “verdugos”, fundamentalmente en dos sentidos. Por una parte, el individuo participa de la “injusticia” como sujeto que reproduce estructural y prácticamente, aunque sea sin conciencia o sin intención, las condiciones de antagonismo de clase, así como de la lógica de acumulación del capital que domina abstracta e impersonalmente. Y, por otra parte, a nivel subjetivo, como individuos que, en las formas de integración social, no solo son dañados por la competencia, el individualismo y el egocentrismo, sino también susceptibles de actuar de modo que sus acciones perjudiquen injustamente a otros, ya sea por motivo de autoconservación, por proteger sus privilegios, por encontrar culpables claros o por buscar la reparación de un agravio mediante la venganza.

3 AMERICAN CRIME: INDIVIDUO, IMPOTENCIA Y JUSTICIA EN LA TOTALIDAD SOCIAL ANTAGÓNICA

Con ese carácter contradictorio se perfilan los personajes de la serie de televisión norteamericana *American Crime*⁸, creada por el novelista, creador y productor afroamericano John Ridley (Corcuff, 2022: 110). En ella, la construcción de los personajes, en una trama verosímil, aunque improbable, muestra cómo cada sujeto particular está atravesado por las contradicciones sociales propias del capitalismo contemporáneo. Unas contradicciones que atraviesan a todas las distintas posiciones sociales que ocupan los personajes, desde las más vulnerables a las más privilegiadas, aunque siempre de manera más descarnada a las primeras, encarnadas por el proletariado y el lumpen racializado y feminizado. La serie pone de manifiesto cómo en ciertas condiciones vitales y sociales en las que cunde el peligro, la amenaza de ser devorado induce a devorar como mecanismo defensivo, de adaptación o supervivencia, tanto si se trata de proteger una posición privilegia, de acceder a ella o de la mera autoconservación, propia o de la familia⁹. Por ello, aunque cada temporada contiene en su trama un crimen que resolver, su exposición de la atrocidad de la competencia, de la indiferencia o del odio en el marco del capitalismo actual, otorga a la serie un carácter trágico y sociológico, que pone en un segun-

⁸ La serie *American Crime* consta de tres temporadas con tramas independientes y un total de veintinueve episodios. Fue retransmitida originalmente por la cadena estadounidense ABC entre 2015 y 2017.

⁹ Otra representación en una serie televisiva de la disposición a la depredación social inducido por las condiciones sociales lo constituye *Breaking Bad* (creada y producida por Vince Gilligan), que consta de 5 temporadas y 69 episodios, emitidos originalmente por AMC entre 2018 y 2023. Un profesor de química de enseñanza secundaria, al ser diagnosticado de un cáncer, es convencido por su familia para comenzar tratamiento médico muy costoso, en el marco de la sanidad privada en E.E.U.U., que funciona mediante seguros privados. Ante la imposibilidad de costearlo con su sueldo, el protagonista rechaza por orgullo la posibilidad de que lo haga por caridad un antiguo socio empresarial que ha hecho fortuna en una empresa de la que él mismo había sido emprendedor en sus inicios. Ocultándose a su familia, el protagonista se introduce en el mundo de las drogas inicialmente como productor para costear su tratamiento, pese a los efectos que la droga que produce tiene para las personas más vulnerables. Pero la actividad ilegal de producir droga como medio para ganar dinero y pagar su tratamiento de cáncer se acabará convirtiendo en un fin en sí mismo o, quizás con mayor precisión, en un medio compensatorio de su autoestima dañado por su carrera frustrada como empresario de la industria química. La producción de droga deviene en el desarrollo de la trama y en la evolución el personaje una forma de sentirse poderoso y compensar su resentimiento, por lo que considera un fracaso fruto de una traición. Todo el daño y las víctimas que su actividad produce, tanto el mundo interno de la producción y comercialización de droga, como en el de los consumidores y sus familiares, parecen justificarse por la gratificación compensatoria que le produce ser proveedor de su familia, asegurar su provisión, pero sobre todo la sensación de poder y éxito.

do plano su carácter de suspense o policiaca. Lo que posiblemente la hizo insostenible para buena parte de la audiencia, convirtiéndola en un fracaso de audiencia, pese a su interés temático y calidad cinematográfica.

Antes de proseguir con el análisis, conviene dar algunas pinceladas de las historias que la serie narra y los personajes que perfila.

En la primera temporada, una madre divorciada que, por adición del padre al juego, tuvo que mantener sola a dos hijos, está profundamente agraviada por haber acabado desclasada en viviendas sociales junto a población racializada, sobre la que proyecta toda su frustración y rabia. Esta madre responsabiliza del crimen de su hijo, excombatiente en Irak, a un afroamericano de clase media devenido drogadicto, no cumpliendo con las expectativas que su familia proyecta sobre él y decepcionándoles por su relación afectiva con una blanca drogadicta. Sus hijos se habían enrolado en el ejército y, tras el sinsentido de su sacrificio patriótico en la guerra de Irak, uno de ellos, ahora *drug-dealer*, es asesinado en su casa y su esposa queda en coma. La madre se obceca por que la justicia condene y castigue al afroamericano drogadicto, pese a no haber pruebas contra él, presionando mediáticamente a instancias policiales y jurídicas, que buscan al verdugo para calmar la sed de venganza incitadas por los prejuicios racistas y el deseo de aferrarse a una seguridad imaginada a través de la punición. La presión sobre la policía para que castigue a este chivo expiatorio lleva a forzar a un migrante ilegal para que testimonie falsamente a cambio de una oferta de concesión derechos de ciudadanía. La hermana del afroamericano sobre el que se despliegan todas las sospechas sin prueba alguna, más allá de haber sido cliente del traficante asesinado, moviliza a la comunidad afroamericana para politizar la falsa acusación, en tanto que condena motivada por prejuicios raciales o racismo compensatorio. A cambio del apoyo jurídico y mediático, la hermana pide al falsamente condenado que abandone a su pareja, una chica blanca también drogadicta con tendencias autodestructivas e hija adoptiva de una familia de bien, quien finalmente se revelará la culpable del crimen. El falso culpado se aferra al amor, como también lo hará la mujer blanca drogadicta frente a su familia, que pretende protegerla sin perder aún la esperanza de su reinserción social, para no asumir su fracaso en ofrecer una mejor vida a un sujeto ya truncado por su socialización pasada en vínculos violentos y desestructurados. El padre del asesinado, adicto al juego y causa de la ruina de su familia, dañado en su autoestima por no haberse hecho cargo de sus hijos, borra y niega la responsabilidad de su hijo traficante de drogas -y de su goce criminal como soldado ahora abando-

nado por el Estado- y compensa su impotencia tomándose la justicia por su mano. Acaba así matando al chivo expiatorio, al afroamericano drogadicto, en un acto de negación violenta de su propia responsabilidad y de racismo atroz.

En la segunda temporada, un adolescente homosexual, hijo de una madre soltera, que se sacrifica para desclasarlo pagando una educación de excelencia, es víctima de un abuso sexual complejo, puesto que se trata de una práctica sexual deseada que finalmente no consiente durante el acto. La madre, en el intento de hacer justicia contra la institución educativa de élite que oculta el delito, no permite a su hijo superar el trauma y desencadena una escalada de nuevos daños que afectan al abusador, que no es sino otro homosexual de clase baja y familia desestructurada, que ha podido acceder a la institución educativa de excelencia solo por una beca deportiva para jugar al baloncesto. El equipo de baloncesto, insignia de la excelencia, la capacidad de autosuperación y el supuesto trabajo en equipo, se ve atravesado y roto por comportamientos vengativos, competitivos y suspicaces cuando la institución decide que, para lavar su nombre, alguien tiene que asumir alguna responsabilidad. Entre los miembros del equipo de baloncesto se desata una racionalidad de sálvese quien pueda que se contrapone con el discurso triunfador del entrenador basado no solo en la autosuperación, sino también en la cooperación del equipo. El entrenador se afana por proteger al equipo, tanto como los padres lo hacen con cada hijo de manera individual, como lo hará también con su hija cuando descubra que estaba involucrada en la venta de drogas vinculadas al abuso sexual. La directora del instituto trata por todos los medios de proteger el prestigio de la institución a cualquier precio, buscando chivos expiatorios que sirvan para limpiar la imagen, pues de ello depende también su propio trabajo.

En la tercera temporada, un adolescente víctima de abusos sexuales en su familia, sometido a la prostitución de un chulo para subsistir, ayuda a ocultar el cuerpo de un crimen cometido entre dos trabajadoras sexuales compitiendo por clientes. Cuando decide escapar del chulo y confiesa lo ocurrido, es condenado a la cárcel por ocultación del crimen. La trabajadora social que lo atiende, tras dedicar su vida a intentar ayudar a menores víctimas de trata o que ejercen la prostitución en el marco asistencial del Estado, se cansa de encontrarse impotente ante un sistema corrupto y sin recursos, que más que sacar a chavales de la miseria, los acaba condenado a la criminalidad o a la cárcel. Por otra parte, un joven mexicano emigra a Norteamérica de manera clandestina, contra la voluntad de su familia, donde encuentra empleo ilegal, en condiciones de semiesclavitud en la agroindustria y don-

de finalmente es asesinado por otro mexicano sin papeles que hace de capataz y mantiene la disciplina de los trabajadores, sirviendo a que la empresa externalice las ilegalidades y abusos que comete. Cuando el padre del joven, que viaja a Norteamérica a buscarlo, conoce el asesinato, solo encuentra el modo de hacer justicia en el marco de la clandestinidad cometiendo otro asesinato. Una mujer casada sin hijos descubre que la riqueza de su familia política, empresarios agrícolas, de la que vive como ama de casa, se sostiene sobre actividades criminales y una sobreexplotación atroz de migrantes indocumentados. Tras dicho descubrimiento, desencadenado por un incendio en el que mueren trabajadores migrantes sin papeles, decide abandonar a su marido y ganarse la vida como asalariada, para pronto toparse con los límites del mercado laboral saturado y con el compromiso de criar a sus dos sobrinas, hijas de su hermana convicta por abuso de drogas. Esta hermana, madre soltera drogadicta, había robado en la empresa agrícola de su cuñado, la que explota a sin papeles en condiciones de semi-esclavitud. Al encontrarse con que no puede acceder a un empleo –entre otras cosas porque no tiene formación y experiencia, pues ha sido hasta entonces ama de cada dependiente el marido–, ante el hecho de tener y querer hacerse cargo de sus sobrinas, tras una recaída en la droga de su hermana, decide finalmente, para procurar un sostén a sus sobrinas –de las que se hace cargo tras una recaída de su hermana en la adicción a la droga–, volver con su marido, quien acepta su regreso al seno familiar, junto con sus sobrinas, a cambio de que contribuya a lavar la imagen de la empresa agrícola familiar y trague con sus prácticas laborales. Por su parte, una madre de clase alta, maltratada psicológicamente por su marido porque se ha quedado embarazada sin su semen –dañado así el varón en su virilidad– descarga su rabia agrediendo a una empleada doméstica racializada sin papeles.

A través de estos entramados de vidas particulares, la serie visualiza las consecuencias que el darwinismo social contemporáneo tiene en los sujetos, en el marco de una sociedad antagónica y altamente competitiva. El entramado de daños padecidos y acometidos que ilustra la serie resulta de las propias condiciones sociales que dispone el individuo para la autoconservación o para la protección de sus privilegios, las cuales empujan a la depredación o al comportamiento competitivo incluso con uno mismo, mediante la exigencia de autosuperación. Las vidas que la serie relata evidencian el modo en que el antagonismo de clase y la dominación heteropatriarcal y racial, vinculadas a diferentes estratos históricos de la sociedad norteamericana, se encarnan en trayectorias biográficas concretas de manera trá-

gica, en la medida en que no existe la posibilidad de justicia universal, que repare y pare los daños sin acometer nuevos agravios. Así, la serie retrata no solo el ya constatado hecho de que la normalidad neoliberal es patológica –pues genera ansiedad, depresión, agotamiento, estrés, autoflagelación, adicciones, etc.–, sino también su carácter potencialmente criminal, en tanto que induce a comportamientos viriles y agresivos hacia otros en forma de rabia, indiferencia, prejuicio o paranoia.

Este problema se muestra de manera magistral en las tres temporadas de la serie *American Crime*. Con un formato que mezcla elementos del cine negro –*film noir*– y del género dramático de suspense –*crime drama*– en el que la trama se despliega a partir de un crimen –o una serie de delitos– que resolver y un orden de justicia que reestablecer, esta serie trasciende los tópicos del género, en la medida en que el sentido del avance de la trama no consiste en desvelar al verdadero culpable y hacer justicia con su castigo, sino en revelar la multiplicidad de responsabilidades entrelazadas que propician el crimen y la pluralidad de los damnificados (Corcuff, 2022: 110). El desarrollo de la trama pone de manifiesto que la causa del crimen es en última instancia socio-estructural, esto es, no se explica por una maldad intrínseca a la naturaleza humana o a una contingencia psico-social de ciertos seres humanos. Las circunstancias que conducen al crimen, así como al resto de daños que este desencadena, son producto de las determinaciones sociales de la integración del individuo en las condiciones del capitalismo contemporáneo. Desde este punto de vista, la serie evita el reduccionismo de las perspectivas psicologicista y naturalista, sin que por ello deje de perfilar a los personajes con una rica profundidad psicológica, puesto que los rasgos psíquicos de los individuos que perfila tienen una explicación en la posición que ocupan en la sociedad antagónica. Por ello, la serie es magistral mostrando cómo las determinaciones sociales para la integración y el reconocimiento producen daños subjetivos concretos y trágicos. En la medida en que los personajes encarnan de manera trágica las contradicciones y antagonismos sociales, se hace manifiesto también el carácter criminal de la sociedad. Se puede así representar la condición trágica de ciertas formas de sufrimiento en el capitalismo contemporáneo: un daño naturalmente innecesario pero ineludible en las condiciones sociales concretas, que produce mayor agresividad, indiferencia depredación o autoafirmación violenta.

Con todo, la revelación, a medida que avanza la trama, del complejo entramado de personajes e instituciones, de posiciones sociales y circunstancias personales que desencadenan el crimen no tiene como efecto la disolución de responsabilidades,

ni a juicio del espectador, ni a juicio de los propios personajes de la serie. La revelación de las responsabilidades del crimen en el avance de la trama es, sin embargo, indisoluble de la expansión de nuevos crímenes, abusos y agravios. En este sentido, uno de los hilos de avance de la trama es precisamente el empeñamiento de los personajes en la búsqueda y castigo de un culpable individual absoluto, incluso al precio del señalamiento de chivos expiatorios, de la revancha o la venganza. El daño apenas encuentra reparación en esta serie, solo se profundiza y extiende. La justicia no llega con la resolución del crimen manifiesto y el castigo del culpable si se halla. Por ello, el desarrollo de la trama, contra los determinantes típicos del género policíaco o de suspense, hace que la resolución del crimen explícito no sea tan fundamental como lo es la revelación de la dimensión criminal de las determinaciones sociales que conducen trágicamente a él. Esto lo consigue la serie creando una trama posible pero altamente improbable. Si la trama de la serie es creíble pero inverosímil es porque representa una red de vidas vinculadas de manera improbable, pero cuyas posiciones, circunstancias, decisiones y relaciones son creíbles, cotidianas y representativas de la realidad. La improbable conexión de vidas normales es la que desencadena el crimen. Así los elementos que conducen trágicamente al crimen están presentes en la realidad predecible de algunas biografías en las sociedades contemporáneas. La normalidad cotidiana contiene así un potencial criminal en el daño que producen las exigencias de integración social en una sociedad antagonica y actualmente tendiente al desclasamiento y la dura proletarización.

En este sentido, la serie muestra que la normalidad produce disposiciones viriles y circunstancias atroces que solo requieren un detonante para que la violencia estructural, la competencia mediada y la coacción muda conduzcan a formas de violencia directa. Uno de los aciertos de la serie es que las relaciones entre los personajes no se explican por sus rasgos caracteriales, considerados desde un punto de vista psicologicista e individualista, sino según la intersección de las distintas posiciones de clase, de género y raciales. En este marco, las posibilidades del comportamiento de acuerdo con la autoconservación no solo están limitadas, sino que empujan a la competencia, la venganza, la autoafirmación violenta o la protección de privilegios. Esto lo muestra la serie representando a un conjunto de personajes vinculados de manera trágica por circunstancias personales dramáticas, cuya explicación viene dada por su posición en las relaciones sociales características de las sociedades contemporáneas occidentales. La manera en que todas las posiciones

dramáticas de los personajes se conectan es lo que detona los crímenes, convirtiendo la trama en poco probable, pero posible y creíble. En efecto, la trama como interconexión de dichas situaciones es improbable, pero cada posición social, racial o de género, y su comportamiento asociado, es más que plausible. Así, la serie aprovecha su carácter de ficción para mostrar los potenciales rasgos criminales que contiene la normalidad, en las heridas subjetivas que crea, en los comportamientos viriles que las compensan o en la indiferencia personal ante el sufrimiento ajeno. Al mismo tiempo, la serie evita caer en un falso y burdo realismo que explica el mal como efecto inexorable de la naturaleza humana o de casos individuales de depravación psicológica o moral. Solo porque es improbable, la trama puede advertir adecuadamente, mediante la exageración, de la potencialidad dañina de las exigencias de adaptación social, sin caer en el alarmismo social estéril o en el mero entretenimiento.

El "mal" en la serie -la injusticia, el abuso o el crimen- no proviene de una voluntad malvada, y moralmente depravada, tal y como los personajes se lo figuran, sino del entrecruzamiento de una multiplicidad de comportamientos estructuralmente antagonistas, por sus posiciones relativas de clase, raza y género, en un contexto además de un descarnado darwinismo social que alimenta las disposiciones viriles, racistas, machistas y clasistas. En este marco, la posibilidad de ser "justo" se confronta con la de la autoconservación, la pérdida de privilegios o con la autoafirmación compensatoria. La explicación de los crímenes sin resolver con los que cada temporada se inicia no reside por lo tanto en la mala voluntad de un personaje moralmente descarriado, ya sea por tendencias naturales o condicionantes biográficos individuales, tanto como su resolución no proviene de otro personaje heroicamente bueno y valiente, tal y como se espera de una serie policíaca. Tampoco, como es propio del suspense, la tensión de la serie se sostiene sobre el misterio en torno a la identidad y el móvil del criminal que se habrá de desvelarse finalmente. La resolución cinematográfica del crimen en esta serie implica precisamente algo muy diferente: ir mostrando el sufrimiento que produce la encarnación de las contradicciones sociales en vidas concretas, en sujetos vivos, y, sobre todo, el potencial criminal de ese daño. Ello no solo aboca trágicamente al perjuicio o al crimen, sino también a la dificultad para que se logre algún tipo de reparación.

Este despliegue de la narración, no prototípico respecto del género policial o de suspense, permite descubrir al espectador un rasgo fatídico de las sociedades contemporáneas: la compulsión a identificar un culpable absoluto del malestar sobre

el que depositar la frustración y la rabia, que sirva de compensación de la impotencia y la autoestima dañada, y cuyo potencial castigo ofrezca una ilusión de seguridad y justicia. El responsable del mal suele ser identificado además con una persona, un grupo o una institución, de manera que el malestar se explica por una voluntad agente –personalizando de la causa del mal– y no por determinaciones sociales, que tienen un carácter más abstracto o impersonal. En el género policíaco o de suspense, el culpable del crimen es tendencialmente un sujeto malévolo, moralmente depravado, que comete una atrocidad por voluntad o indiferencia, pese a saber el daño que provoca. De tal modo que el criminal se corresponde con la figura del “mal”.

En la medida en que la serie *American Crime* va desplegando en la trama de cada temporada las condiciones estructurales que detonan las conductas criminales y, así, visualiza la multiplicidad y complejidad de responsabilidades, no puede satisfacer el deseo subjetivo ni de los espectadores, ni de los propios personajes, de encontrar y castigar el mal. Y, además de no satisfacerlo, señala la dimensión trágica y vengativa de la necesidad de encontrar y castigar al culpable absoluto, puesto que ella funciona en la serie como desencadenante de la escalada de daños y agravios, ineficaz para lograr la seguridad o la justicia que los personajes y el público anhelan o esperan. Se revela así el carácter más vengativo y compensatorio del empecinamiento punitivista. Y se evidencia también la dificultad de que se haga justicia a nivel individual sin cambiar las determinaciones sociales del comportamiento. De este modo, el espectador del género policíaco o de suspense se descubre compartiendo con los personajes de la serie el deseo frustrado de que se haga justicia y se restaure la seguridad reparando el crimen con el que la temporada se inicia. La serie ofrece así un espejo en el que el espectador puede ver reflejada su frustración y, si se esfuerza, también la imposibilidad de su deseo. El espectador puede ver en la serie las trágicas consecuencias que acarrea el empeño en identificar un único y condenable culpable del malestar mediante el fenómeno de la personificación del mal. La serie despliega la trama mostrando precisamente que la necesidad subjetiva de identificar un sujeto criminal puede ser tan ciega que acabe en el cruel señalamiento de un chivo expiatorio o desvelarse tan impotente que termine por crear una escalada de nuevos crímenes y mayores cuotas de sufrimiento. En el complejo entramado de responsabilidades diluidas que la serie crea, los culpables categóricos se difuminan tanto como las víctimas absolutas. De hecho, el victimismo individual sirve a algunos personajes para justificar comportarse

como verdugos, agrediendo a otros, tratándolos injustamente y siendo indiferentes a su dolor. La búsqueda obstinada de un culpable absoluto y el anhelo de un castigo impío se revelan como una necesidad subjetiva compensatoria de las heridas que las contradicciones y el antagonismo social producen en cada sujeto.

En este sentido, en la serie *American Crime* no estamos ante una trama típica del género policíaco que consista en el despliegue paulatino de pesquisas que entretienen y enganchan al espectador en la indagación de la identidad y el móvil del verdugo. Y en la que se termina haciendo justicia gracias a un personaje o a una institución heroica, bondadosa y responsable que, contra toda dificultad y mediante un infatigable compromiso con la justicia, consigue reparar el daño, restaurar el orden y brindar seguridad. Esto es lo que tanto personajes como espectadores desean, pero no se les concede. No se les concede no por un mero capricho pesimista o por un juego vacío con las expectativas del público. No se satisface el deseo del espectador de encontrar seguridad y justicia mediante la personalización del mal en un sujeto criminal punible porque la trama consiste precisamente en revelar las opciones que los personajes tenían para su autoconservación según sus condiciones de partida. Por ello tampoco permite la identificación y empatización del espectador con los personajes justos, ni la compensación de la impotencia subjetiva mediante la sensación de seguridad¹⁰. En la medida en que la trama no consiste simplemente en desvelar y castigar al criminal para restaurar un supuesto orden de seguridad, aunque sea con efectos sorpresa y giros inesperados, tampoco puede satisfacer los anhelos de justicia de sus propios personajes, los cuales se revelan como puro afán punitivo, cegado por el prejuicio, el revanchismo vengativo y la personificación del mal, que no hacen sino propagar el crimen y el sufrimiento. Con todo ello, la serie consigue perfilar algunos de los efectos psicosociales de los modos de subjetivación y socialización del capitalismo contemporáneo, como es la búsqueda de chivos expiatorios, el comportamiento viril no compasivo o la descarga de agresividad hacia los más vulnerables. La concreción biográfica de los personajes de la serie ilustra magistralmente el desarrollo individual de mecanismos de defensa y compensación ante el sufrimiento que producen las condiciones actuales de competencia capitalista y antagonismo social.

¹⁰ En general, en la serie no se satisfacen las necesidades típicas del espectador de la industria cultural según Adorno, tales como la identificación con personajes, la compensación de la impotencia, la sensación de seguridad, empatización o la personificación. Esto se analizará en el siguiente apartado.

Al mostrar la compleja red de responsabilidades de un crimen, la facilidad con la que las vidas se truncan y la vulnerabilidad desesperada de algunos verdugos, las tres temporadas de *American Crime* nos confrontan precisamente con que la búsqueda ciega y obstinada del castigo conduce fácilmente a los personajes a cometer actos de venganza desmedidos, a lanzarse contra chivos expiatorios o a la negación patológica de la propia responsabilidad. En ocasiones, el posicionamiento como víctima en la absoluta inocencia reclamando un resarcimiento ciego acaba por generar nuevas víctimas y nuevos verdugos. La escalada de daños deviene una bola de nieve imparable. Si el daño nunca se repara es porque el comportamiento de cada personaje no es inocuo para otros, pese a sus intenciones, puesto que las opciones de unos personajes para sobrevivir, medrar o conservar privilegios se oponen objetivamente a las de otros. Por ello, un personaje puede ser víctima y también verdugo, en tanto que las opciones que tiene para salir bien parado de una circunstancia de opresión o competencia inciden negativamente sobre otros personajes. Además, su condición de víctima sirve al individuo aislado para justificar su comportamiento depredador, egocentrista, revanchista, indiferente o paranoico. Las víctimas resultan ser responsables de manera mediata del sufrimiento de otros. Desde una perspectiva más general, todos los personajes reproducen las condiciones de su propia dominación abstracta, que sostiene la coacción impersonal a comportarse de acuerdo con las determinaciones de su clase social, sin poner en cuestión su posición o generar marcos de actuación colectiva basados en la solidaridad, más allá de la defensa corporativa de ciertos intereses o derechos.

Así, ninguna de las temporadas puede ofrecer al espectador lo que podría esperar según el formato del género policíaco: un culpable claro, su castigo, la reparación del daño y la restauración del orden de justicia y seguridad. Tampoco ofrece un héroe bueno al que idealizar y con el que simpatizar o identificarse, que se oponga al villano malhechor sobre el que sea posible proyectar el desprecio. Tampoco permite el tipo de entretenimiento que ofrece el suspense, que consiste en mantener la tensión siguiendo los indicios misteriosos del crimen hasta que su resolución definitiva. Si el espectador siente impotencia ante la falta de justicia es porque esta resulta imposible en tanto que la trama obliga a conocer la crueldad de los condicionantes de cada vida particular. Es más, la satisfacción subjetiva de lo justo para unos personajes resulta ser una ignominia para otros. De este modo, la serie advierte que, en la imposible vida justa en la sociedad falsa, la búsqueda obcecada de la justicia mediante la identificación y castigo de un culpable absoluto, que

funcione además como personificación de la causa del sufrimiento, resulta no solo impotente sino también generadora de nuevas injusticias y sufrimientos innecesarios.

Por ello, la serie *American Crime* no ha de verse como mera representación crítica del sistema judicial norteamericano, sino también o sobre todo de las condiciones sociales antagónicas del capitalismo que, en la crisis neoliberal del trabajo y del garantismo social, hacen de la competencia y la virilidad imperativos cada vez más descarnados para la supervivencia. En este marco, el antagonismo de clase, así como las opresiones de género y racial son factores fundamentales en el posicionamiento asimétrico de los individuos en el marco competencial. Ciertamente, la serie muestra cómo el sistema judicial criminaliza la pobreza, reproduciendo la sociedad de clases y la discriminación racial contra la población afroamericana. Pero va más allá, pues evidencia también la imposibilidad de la vida justa en las condiciones objetivas de dominación abstracta de capital, de antagonismo de clase y de opresión patriarcal y racista, que conforman las opciones objetivas de los individuos, tanto para la autoconservación entre la población en la estratificación social más baja como para la protección de privilegios para la mejor posicionada. En esta línea, la serie muestra también la crueldad del juicio impersonal que el capitalismo actual despliega en la práctica, al responsabilizar a los individuos de su propio comportamiento, pese a que ya está en muchos casos condenado de antemano por su posición social, especialmente cuando pertenece a ese estrato de sobrepoblación relativa estancada o población "superflua", que no es susceptible de ser integradas a través de los mecanismos del mercado ni protegida por el garantismo estatal.

Ciertamente, entre los personajes de las tres temporadas no encontramos ningún bueno absoluto que no se comporte relativamente como un malvado. Pero, más que una desesperación estéril, lo que ofrece la serie es un espejo de la impotencia del individuo aislado –aunque sea en los márgenes de la familia nuclear– en una sociedad selvática donde rige la ley del más apto, cuando no del menos escrupuloso. Por ello, no se trata tanto de llevar al espectador a la desesperación con un descarnado realismo pesimista, sino de tensar el género de suspense y policíaco para señalar, a modo de advertencia social más que moral, que las compensaciones a la impotencia y la venganza resentida solo crean más daño, especialmente cuando se dirigen hacia un chivo expiatorio al que se proyecta la culpa de manera paranoica. En este sentido, la serie puede funcionar como una advertencia de que la única salida de la sociedad falsa y antagónica no es compensar la impotencia indi-

vidual ni descargar la rabia personal, sino transformar radicalmente las condiciones sociales superando la dominación abstracta del capital, el antagonismo de clases y la opresión de género y racial. Por utópica que pueda resultar esta pretensión, lo que evidencia la serie de nuestra realidad es que más lo es todavía la posibilidad de aspirar a la justicia universal de manera individual en el marco de las sociedades capitalistas actuales.

3.1 La familia y la vida, expectativas vitales y losas encarnadas

El castigo impío del culpable o del chivo expiatorio, que desatiende la realidad de los condicionantes o la veracidad de la prueba, expresa metafóricamente el peso que sobre los individuos ejerce el juicio neoliberal sobre la responsabilidad individual. La presión para comportarse como un empresario de sí se impone, no mediante la seducción ideológica, sino por el desamparo al que está sometido el sujeto cuando fracasa, cuando su esfuerzo no es reconocido, cuando cae en la marginalidad o en el desempleo, cuando ve amenazados los privilegios que mantienen su estatus o cuando no se adapta a los patrones del binarismo o la heterosexualidad. La impotencia y la rabia ante estas formas de agravio estructural pueden desplegarse sobre los otros sin misericordia, especialmente cuando se cree en la existencia de un culpable, que deviene entonces la víctima propicia. No hay perdón para el perdedor, ni indulgencia para el considerado culpable, excepto ocasionalmente en formas de solidaridad y compasión que se representan especialmente en una institución central en la serie, que es la familia¹¹.

Pero, si en la familia, tal y como se pone de manifiesto en la serie, se condensan el cuidado y la solidaridad, especialmente de padres a hijos, también lo hace toda la carga patológica de las expectativas de éxito o supervivencia, de la transmisión de la herencia económica, cultural y simbólica o del intento desesperado de proteger a los herederos. La serie revela el hecho de que la preminencia de la figura del individuo aislado, por efecto de la atomización social objetiva y del egocentrismo subjetivo, convive con la importancia de la institución de la familia, tanto desde el punto de vista del ámbito de la vida íntima personal como de la reproducción de las condiciones de acumulación de capital (Zaretsky, 1978; Adorno, 1957; Horkheimer, 1936). La serie *American Crime* visibiliza el fundamental papel que desempeña la familia nuclear en las sociedades contemporáneas. Como en tantas otras series

¹¹ En muchas películas y series de televisión occidentales se puede constatar la tesis de Melinda Cooper (2022).

televisivas y películas, más allá del género, se narran vidas de familias o se inserta a los personajes en un marco familiar, que es fundamental para seguir o comprender la trama. Una de las funciones contemporáneas de la familia que se revela evidente en la serie es la de ser transmisora entre generaciones de capital económico, cultural y simbólico en un momento de tendencial privatización de ciertas tareas de reproducción de la vida. Si la familia deviene tan importante para mostrar que tampoco actualmente cabe una vida justa en la falsa es porque en ella se manifiesta la carga que supone la tendencial privatización de las llamadas actividades de sostenimiento de la vida y de la fuerza de trabajo –tales como el cuidado, la crianza, la limpieza del hogar y la higiene personal, los afectos, la formación y cuidado de la salud– por efecto, entre otros factores, del retraimiento del salario indirecto y el garantismo social del Estado, que socializa además los costes de la reproducción del capital.

En las últimas décadas, cada vez más tareas necesarias para el sostenimiento de la vida –más allá del trabajo–, cuya gestión suele darse en el ámbito privado y personal de la familia, se han introducido de manera directa en la esfera de producción y circulación de mercancías, quedando sometidas de manera más inmediata por las condiciones de productividad y eficiencia económica. Sobre las familias recae entonces buena parte del peso de la reproducción social, al mismo tiempo que el modelo del doble salario para las familias proletarizadas no garantiza los mínimos vitales básicos, a pesar incluso del paradójico énfasis en las políticas familiares que ha supuesto el neoliberalismo respecto al detrimento de otras políticas sociales (Ferragina, 2019: 12). El abandono del modelo del salario familiar de matriz fordista –el salario del varón que pagaba la reproducción de su esposa y descendencia, ambos excluidos del mercado laboral por género y edad respectivamente–, se ha visto desplazado por el doble salario familiar, con la incorporación masiva de la mujer al mercado laboral y empresarial. Si, por una parte, las mujeres han obtenido así independencia económica, sumada a la conquista de derechos políticos durante el siglo XX, no obstante, las tareas de cuidado familiar y doméstico siguen recayendo en buena parte sobre las mujeres –siendo cada vez más las tareas que realizar en la medida que la protección social se deteriora o reduce–. La feminización del cuidado y la crianza se da o bien porque en la familia las mujeres tienen una doble carga de trabajo –asalariado y doméstico no remunerado– o bien porque las carreras profesionales de las mujeres de clase media y alta se sostienen sobre la “externalización” o contratación de trabajo doméstico, que realizan muje-

res pobres y especialmente migrantes en condiciones, cuando no precarias, de cuasi servidumbre. En cualquier caso, ello significa una doble socialización para las mujeres (Scholz, 2013: 56). Además, siguen pesando socialmente los modelos normativos sacrificiales de la buena esposa y mejor madre, que ocasionalmente suponen, además de sufrimiento y miedo al juicio externo, la retirada del mercado laboral o de la búsqueda de la excelencia profesional con costes sobre la autoestima y la independencia, que se proyectan patológicamente sobre la descendencia.

Si por una parte la familia burguesa se presenta como un lugar de solidaridad y apoyo mutuo, basada en el amor libre y en el desinterés, por otra parte, constituye también un núcleo fundamental para la interiorización de la normal social, puesto que la autoridad de los progenitores reside en el poder económico que tienen como principales proveedores materiales, de cuyo desempeño depende de la calidad de herencia, privilegiada o desfavorable, que se transmite a la descendencia (Adorno, 1955; Horkheimer, 1936). Esta ambivalencia de la familia nuclear burguesa señalada por la teoría crítica en el paso del mundo liberal al capitalismo tardío sigue vigente en el neoliberalismo con otras determinaciones, pero no parece haberse agotado pese a su crisis institucional (Sembler, 2020: 134-139). La familia proletaria del siglo XX abrió también un espacio de aspiración a la realización personal y a la consideración del ser humano como fin en sí mismo, más allá de las relaciones de carácter interesado del ámbito mercantil, pero que era también un lugar de reproducción de la sociedad de clases (Zaretsky, 1978: 60). En la actualidad, la familia constituye no solo el lugar de amor piadoso y cuidado desinteresado, sino también la preparación de la descendencia para competir en condiciones de darwinismo social creciente (Ferragina, 2019: 13). La serie *American Crime* nos confronta con esta ambivalencia contenida en la instrucción de la familiar al mostrar que esta preparación para la competencia en el marco del antagonismo y darwinismo social comienza ya de manera ejemplarizante, al mismo tiempo que patológica, mediante la protección y defensa a ultranza de los hijos, sean verdugos o víctimas, pasando incluso por la agresión a otros.

Además de cargar de manera privada con las tareas de cuidado, en el capitalismo neoliberal la familia sigue constituyendo un núcleo fundamental de provisión económica, en la medida en que a través de ella se trasmite el patrimonio o su carencia, junto con las oportunidades o dificultades de partida. La herencia privada transmitida familiarmente reproduce así la desigualdad patrimonial y el antagonismo de clase, endosando a su descendencia también la losa del endeudamiento

privado, especialmente en la sociedad estadounidense el relativo a la vivienda y a la educación. Así, algunas familias de clase media en crisis presionan a cualquier precio a su descendencia hacia la excelencia, sin que el éxito siempre premie el sacrificio vital de los padres y las madres, tal y como se muestra en la segunda temporada de *American Crime*. En el seno de las clases bajas, la protección de los hijos es mucho más complicada, puesto que en algunos casos la desposesión absoluta o la desestructuración familiar deja a la descendencia como única salida la venta de su cuerpo o la desprotección de la economía informal, tal y como se muestra en la tercera temporada de la serie. La vulnerabilidad se hereda aquí, como el impago de la deuda, sin amparo ni protección.

Sobre la familia recae el peso de la integración social de la descendencia en la medida en que, en un marco de desclasamiento y proletarización, mientras el Estado retira o deteriora las políticas de protección social o de igualdad mínima de oportunidades, la descendencia ha de ser formada y disciplinada como futura fuerza de trabajo –o, en menor medida, futuros empresarios– en condiciones de desempleo estructural, subempleo, emprendedores de miseria, hiper competencia y creciente sobrepoblación relativa. Las familias situadas en el polo más bajo de la estratificación social no pueden aspirar a los contactos o la competitividad de la élite para garantizar la integración social de su descendencia. Y, en muchos casos, tampoco pueden aspirar a los privilegios de las clases medias –parte de la estratificación social con ciertas garantías de integración social y seguridad existencial–, excepto a través de la losa del endeudamiento o del sacrificio vital de los progenitores.

3.2 La clase y la vida, no justicia en la miseria

En este sentido, la serie no solo hace evidente la ignominia neoliberal que responsabiliza al individuo de su fracaso –omitiendo los condicionantes de las elecciones y el desempeño– sino también el hecho de que no todos son igualmente víctimas y verdugos, ni comparecen equitativamente ante el juicio práctico y moralizante. No todas las personas soportan el mismo daño, ni padecen la misma cantidad de sufrimiento o dolor, pero, sobre todo, esta desigualdad no es contingente, sino producto de un antagonismo social objetivo, así como de la existencia de relaciones heteropatriarcales y racistas. En cada sujeto se encarna la ineludible y omitida existencia de la sociedad de clases, del patriarcado y del racismo estructural,

más allá de la conciencia o no de los sujetos actuantes. No siempre lo saben, pero su posición los condena a priori. Todos compiten, pero no en igualdad de condiciones, ni con las mismas garantías. Tampoco está en juego para todas las personas lo mismo. Mientras que para unas se trata de lograr la mera supervivencia, para otras la protección de los privilegios que garantizan su estatus y seguridad. La clase alta ha de garantizar sus prerrogativas, mientras que el proletariado y el lumpen se esfuerzan por el acceso a bienes básicos de subsistencia. Si la clase media compite para sostener el valor de sus ahorros, los derechos sociales o su estilo de vida como asalariados garantizados o empresarios solventes y las clases altas lo hacen por el mantenimiento del valor de sus patrimonios e inversiones -incluso al precio de la sobreexplotación brutal y desprotección del trabajo-, las clases bajas se ven empujadas a hacerlo por cualquier forma de ingreso en algún mercado laboral, ya sea formal o informal, o por el acceso a una mínima prestación social. Además, la población excedente y minorías marginadas -migrantes sin papeles, drogadictos, afroamericanos, personas sin techo, minorías sexuales y raciales, etc.- son fácilmente elegidas como chivos expiatorios, convirtiéndolas en presas fáciles de la criminalización de la pobreza y la marginalidad. Su vulnerabilidad y estigma las aboca más fácilmente al trabajo informal o ilegal y a la competencia desregulada en trabajos en condiciones de cuasi servidumbre en el sector agrícola, sexual o doméstico. Frecuentemente se ven obligadas a abandonar físicamente a sus familias para procurarlas ingresos monetarios, cuidando a otras o produciendo alimento en condiciones de explotación cuasi serviles.

Son las más dañadas, pero no por ello se presentan en la serie como víctimas absolutas, puesto que no son ajenas al imperativo de la competencia. La serie muestra cómo personajes de estratificación social más baja, con y sin papeles, se ven abocados en ocasiones a actuar con la voracidad con la que se impone el imperativo de la competencia para su autoconservación o la de su familia. En este sentido, uno de los elementos más incómodos de la serie es que, si bien retrata sin piedad los rasgos depredadores, cínicos y egocéntricos de las clases medias aspiracionales y las clases altas, no deja de mostrar la posibilidad de la desesperación violenta y criminal en el marco del desamparo de la marginalidad. Bajo la amenaza de la sobreexplotación extrema y la violencia del mercado informal se puede interiorizar también la actitud viril del darwinismo social y evitar, por todos los medios, ser el perdedor en la lucha por la autoconservación. En este sentido, la serie retrata cómo también en el estrato social más bajo se trasmite a la descendencia, de ma-

nera descarnada, la máxima de devorar o ser devorado. Pero la competencia de estos estratos no siempre se despliega según en el marco de las formales relaciones de libertad e igualdad del intercambio mercantil, sino en las modalidades de regulación propias de mercados informales e ilegales, ante el desamparo institucional y la indiferencia social. Cuando la serie va desvelando la última opción individual entre matar o morir –por justicia, dignidad o supervivencia–, el espectador se ve conducido a percibir al criminal con condescendencia y sentir la impotencia de una vida truncada trágicamente desde sus condiciones de partida.

En este sentido, si la serie no nos permite odiar categóricamente al criminal absoluto es porque consigue mostrar el modo en el que sus posibilidades estaban condicionadas, especialmente por su posición de clase –riqueza poseída y capital simbólico heredado–, por el peso de las relaciones de género –expectativas de la feminidad, la masculinidad o de la heteronormatividad–, patriarcales –machismo simbólico y material– y la condición racial –vinculada privilegios y trabas jurídicas, sociales y políticas, además de económicas–. En la medida en que la serie muestran cómo los personajes más vulnerables se ven ante la elección de devorar o ser devorados, al tiempo que son juzgados como responsables de sus decisiones sin que se tenga en cuenta su posición social objetiva, incluso el verdugo se revela una víctima de un destino trágico. Y, pese a ello, ninguna de las tres temporadas de *American Crime* permite la identificación absoluta con los oprimidos. De hecho, lo más trágico para el espectador activo y comprometido, que sigue anhelando justicia, resulta el hecho de que no se da la única salida posible desde la perspectiva de la totalidad social, la solidaridad entre los oprimidos que permita aspirar a la superación las condiciones atroces y competitivas para su autoconservación. Por ello, la serie mantiene la distancia respecto de los personajes. Todas las temporadas retratan formas de agresividad defensiva, competencia atroz y astucia indiferente no solo en las clases medias y altas protegiendo sus privilegios, sino también entre el lumpen y el proletariado. Formas de odio y venganza que dificultan la identificación o compasión total del espectador, pese a que sean comprendidas. No por ello, sin embargo, la serie deja de perfilar el anhelo de formas de dignidad, honor, altruismo y empatía entre los menos favorecidos, que trascienden la línea común de padres a hijos, en formas comunitarias de solidaridad y cierto apoyo mutuo. En los momentos en los que esta disposición solidaria se deja entrever, al espectador se le permite simpatizar con los personajes, sin llegar a identificarlos con la bondad o el heroísmo. Los momentos de afecto, altruismo y perdón, escasos pero retrata-

dos con cuidado, son la concesión que la serie hace al deseo de dignidad del espectador, aunque para los personajes no siempre signifiquen la justicia¹².

4 NO HAY SERIE VERDADERA PARA LA VIDA JUSTA EN LA SOCIEDAD FALSA

Pero, si bien la serie puede funcionar como ilustración de la imposibilidad de la vida individual justa, autónoma y verdadera en el marco de una sociedad antagónica, heterónoma y falsa, no por ello tiene la capacidad de despertar la conciencia crítica. Menos aún todo ello significa que la serie ofrezca de suyo una explicación o conceptualización racional de las formas de dominación y las determinaciones sociales que explican el comportamiento de los personajes y el desarrollo de la trama. La serie no explica ni tematiza la dominación abstracta del capital, el antagonismo de clase o las formas específicas de opresión de género y racial, tampoco el darwinismo social en relación con la crisis del capitalismo contemporáneo. El carácter narrativo de la serie no procura una instrucción teórica pues, obviamente, no es el medio propicio para ello, ni tampoco su objetivo. Puede, sin embargo, proporcionar una forma de ilustración de los conceptos previos a través de cómo las formas de dominación más abstractas, estructurales e impersonales afectan y explican las vidas concretas. O incluso ser un objeto para avanzar en el análisis de procesos psico-sociales y modos de subjetivación. Por ello, en tanto que producto audiovisual de ficción, su aportación estaría precisamente en haber representado con acierto el modo en que las exigencias de integración diferenciadas según el género, la clase y la raza, el antagonismo social y el dominio impersonal de la lógica de la acumulación de capital afectan las vidas particulares de sujetos concretos. La serie es así capaz de mostrar cómo determinadas condiciones sociales producen daños psicofísicos en los sujetos vivos, lo que la hace poco común y realmente interesante.

Y, pese ello, la serie tampoco tiene capacidad para transformar las condiciones de la experiencia que influyen en su recepción, cuya crisis, por otra parte, ya

¹² Esta forma de perfilar personajes con dignidad y solidaridad es magistral en series de David Simon como *The Wire*, *The Deuce* o *Tremé*, donde en medio del horror sociológico que retratan estas series, se erigen personajes cuya dignidad conmueve, aunque esté mezclada con la picaresca, la ambición o la adicción. Pues así pone de manifiesto que la lucha por la supervivencia, pese a moverse en los marcos de la picaresca, la ilegalidad o la mercantilización, puede tener todavía límites comunitarios y morales.

decretó el final del mundo liberal. Las actuales condiciones de recepción de los productos audiovisuales parten ya de la crisis del tipo de formación vinculadas al ideal del individuo burgués. Y, pese a las importantes transformaciones en los modos de subjetivación y socialización que se han dado desde mediados del siglo XX, la industria cultural actual cumple funciones económicas e ideológicas en cierto modo semejantes a las descritas por Adorno y Horkheimer en *Dialéctica de la Ilustración* (Duarte, 2011). En este sentido, cabe explicar que la serie haya sido un fracaso comercial, en la medida en que no ha cumplido con las expectativas de compensación y entretenimiento de una masa suficiente de espectadores para sostener su rentabilidad más allá de la tercera temporada. Como ocurre con cualquier otro producto en los países industrializados desde los análisis de Adorno en los inicios de la industria cultural, el cine -como los productos televisivos- ha de funcionar en el tiempo libre de trabajo para el descanso y la regeneración de la fuerza de trabajo, produciendo, satisfaciendo y reproduciendo nuevas necesidades en el marco de la socialización capitalista (Cabot, 2016: 1161). La visualización de productos audiovisuales forma parte normalmente de un momento de recomposición del desgaste laboral, que además permite una socialización funcional al conformismo, mediante la movilización, consciente e inconsciente, de necesidades, expectativas, compensaciones, ilusiones o sentido (Maiso, 2018: 142).

La elección entre una multiplicidad de productos constituye una forma de compensación de la impotencia y la heteronomía socialmente producidas que, no obstante, reproduce las condiciones de la propia dominación y produce efectos conformistas. Ofrece la posibilidad de labrarse una identidad a través de la identificación con los códigos culturales que el producto representa, pero en las condiciones de socialización total, atomización social y crisis de pertenencia comunitaria que genera el desarrollo de la sociedad capitalista y su consecuente antagonismo social. En este marco, el formato y contenido de las series de televisión va dirigido especialmente al inconsciente del espectador, puesto que "su poder sobre el espectador será presumiblemente mayor en un modo de percepción que se sustrae rápidamente al control de su yo consciente" (Adorno, 1954a: 455). Por ello, Adorno advirtió que, tras la formación de la industria cultural a mediados del siglo XX, no se puede pensar la cultura de masas moderna, especialmente el cine, sin tener en consideración la estructura sociológica de los espectadores, ni analizar el contenido de sus productos, especialmente los televisivos, sin tener en cuenta su impacto psicosocial (Adorno 1966: 134; Adorno, 1954b:1). Los productos televisivos -a los

que se pueden añadir los cinematográficos, especialmente las películas comerciales de su época producidas por la industria de Hollywood- contribuían desde sus inicios a garantizar el *statu quo*, dirigiéndose, en el marco multiplicidad de estratos psicosociales, al inconsciente del espectador con mensajes que priman la adaptación¹³. Y también producían conformismo mediante la reducción de la cultura a puro entretenimiento, complaciendo al espectador en sus ideas, sin perturbarlo y sin demandar esfuerzos intelectuales (Adorno, 1954b: 7). En esta línea, los programas televisivos y las películas de la época floreciente de la industria cultural articulaban sus tramas mediante tópicos, ofreciendo contenidos de fácil seguimiento. Para ello empleaban reiteraciones temáticas y fórmulas formales, que infantilizaban al espectador en la medida en que se trataba de que éste pudiera anticipar el desarrollo narrativo sin apenas esforzarse. En este sentido, como el resto de los productos en las condiciones de la industria cultural, la televisión y la mayor parte del cine presentaban un carácter potencialmente regresivo (Hervás, 2011: 110).

Los programas de televisión reproducían así el tipo de sujeto alter-dirigido, y no intra-dirigido (Adorno, 1954b: 4), prototípico del capitalismo tardío, cuyo modelo de comportamiento y figura de autoridad ya no recaía en la figura paterna familiar, sino en los grupos de pares de entornos educativos, culturales o laborales. La crisis del individuo burgués, de las condiciones de posibilidad del modelo de sujeto que actúa autónomamente según principios racionales y morales siendo responsable de sus actos, tiene así su plasmación en el nuevo tipo humano del capitalismo tardío¹⁴ (Maiso, 2019). Este individuo posliberal encuentra en los modos de socialización de la industria cultural formas de pseudo-pertenencia y pseudo-identidad compensatorias de la impotencia, el antagonismo y la atomización, mediante la identifi-

¹³ "Para explicar cómo afectan estos programas a sus espectadores hay que recordar el concepto (demasiado familiar) de complejidad estética: el hecho de que ninguna obra de arte comunica su contenido unívocamente por sí misma. Ese contenido es complejo, no se puede simplificar y se despliega a lo largo de un proceso histórico. Con independencia de los análisis sobre Beverly Hills, Hans Weigel ha mostrado en Viena que el cine, producto de la planificación comercial, carece de esa complejidad; con la televisión sucede lo mismo. Pero sería demasiado optimista creer que la complejidad estética ha sido sustituida por la univocidad informativa. Más bien, la complejidad (o su forma de decadencia) es aprovechada por los productores en su propio beneficio. Los productores se quedan con su herencia al presuponer que en el espectador hay varias capas superpuestas psicológicamente que ellos intentan atravesar buscando una meta unitaria y racional (según los conceptos de los que mandan): reformar el conformismo en el espectador y consolidar el *statu quo*". Los productores ofrecen infatigablemente a los espectadores "mensajes" (*messages*) patentes y ocultos. Tal vez los mensajes ocultos tengan la primacía en la planificación, ya que son los más eficaces psicotécnicamente" (Adorno, 1954a: 457)

¹⁴ Sobre la crisis del individuo burgués en el paso del mundo liberal al capitalismo tardío y sus consecuencias subjetivas y sociales, ver Zamora (2001) y López Álvarez (2011).

cación con grupos de pares o modelos de comportamiento a través de los productos que consume. En este sentido, el esfuerzo activo que el sujeto realiza no es más que la elección del producto entre una oferta múltiple -atendiendo al código de estatus y distinción que ofrece y al grupo al que vehicula- y no ya, como aspiraba el mundo burgués, la confrontación crítica con el producto o una experimentación gnoseológica o estética alternativa. Pese a las evidentes transformaciones que ha sufrido la industria cultural en las décadas recientes, este diagnóstico de lo que inaugura en la relación entre el espectador y el producto cultural sigue vigente¹⁵.

De acuerdo con Mateu Cabot (2017: 1173), Adorno consideraba que los productos audiovisuales televisivos generan conformismo e infantilización en tanto que: (1) adiestran al espectador en la interpretación que ha de hacer de las imágenes y los sonidos que aparecen en la pantalla; (2) resultan placenteros emocionalmente en su visualización y armónicos en su percepción intelectual; (3) y, finalmente, prometen más gratificaciones en el futuro. Frente a ello, la serie de *American Crime* evita buena parte de los procedimientos típicos de los productos audiovisuales que acentúan la regresión cognoscitiva, además de producir conformismo e infantilización. Juega para ello con cuestiones formales y de contenido que ofrece su dimensión cinematográfica, que le permiten trasgredir las determinaciones del género de suspense, del formato de entretenimiento y del carácter compensatorio de su contenido. Quizás ello explique su fracaso comercial. Aunque la mayor parte de series contemporáneas contienen elementos propios del formato televisivo, que analizó Adorno en el siglo XX, y que suponen y presuponen la regresión intelectual y la infantilización, en la actualidad no es apropiado reducir las características de las series a las de los programas típicos de la televisión, ni en relación con su forma ni con su recepción. En las series televisivas contemporáneas se mezclan elementos propios del cine y la televisión. Una serie podría ser caracterizada como una película serial o por entregas. No obstante, en la actualidad las series televisivas son mayoritariamente visualizadas en el espacio doméstico, como ocurría con la televisión en la época de la industria cultural emergente que analizó Adorno, a diferencia del cine, que ahora también puede ser consumido en el espacio personal privado¹⁶. Por otra parte, las series televisivas tienen una duración actual que tras-

¹⁵ Sobre las transformaciones de la industria cultural desde los análisis de Adorno hasta la actualidad, ver: Duarte (2011), Maiso (2018).

¹⁶ La diferencia específica de las series de televisión actuales respecto al cine reside en su carácter serial, en el hecho de que su formato es la sucesión de episodios en el marco de una temporada que puede abrirse a otra nueva temporada. Eso permite abrir un espacio narrativo mucho más extenso y

ciende con creces los quince minutos que duraban cuando Adorno hizo sus análisis sobre la televisión (Adorno, 1954b: 13-14). Si entonces su escasa duración impedía el desarrollo matizado de la trama y los personajes, en la actualidad, tanto su carácter serial, por capítulos y temporadas, como la duración misma de los capítulos, les permite una extensión mucho más larga que una película convencional. Pueden así desarrollar con detalle contenidos narrativos y personajes, incluso desplegando la evolución de numerosos personajes e instituciones a lo largo de una cronología extensa o con infinitud de matices. Lo que era imposible cuando la duración de una cuarto de hora era una de las características de los programas de televisión. Además, las series actuales no carecen de autonomía estética, como sí que ocurría con los programas televisivos según los análisis de Adorno de la televisión, que constataban la sustitución en ese medio de la formalidad artística por el mero "funcionamiento y la presentación", la mera exhibición (Adorno, 1954a: 455). En este sentido, la autonomía estética a la que pueden aspirar las series en la actualidad proviene en buena medida del uso de elementos propios del cine, al que añade propios, vinculados especialmente a su carácter serial, como lo es el desarrollo de la trama y los personajes de forma muy detallada o en una cronología extensa¹⁷. Estos elementos son los que emplea *American Crime* de manera que no reproduce los típicos de los productos televisivos o cinematográficos que implican una regresión intelectual, crean conformismo e infantilizan al espectador.

Uno de los procedimientos que supuso una regresión intelectual en la recepción de productos audiovisuales, y que sigue vigente, es su clasificación en género -comedia, drama, horror, suspense, policíaco, cine negro, western, etc.-. La codifica-

matizado que el de una película tradicional. Otra diferencia es que en las series la actividad creativa la suelen desempeñar el productor ejecutivo y en el guionista principal, a diferencia de en el cine que lo hace el director. (Corcuff, 2022: 107). Por otra parte, en la época en que Adorno analizó la industria cultural, para disfrutar del cine había que hacerlo en un espacio público y de manera pre eminentemente colectiva, a diferencia de los productos de la radio y la televisión que llegaban hasta el espacio doméstico de los consumidores. En la actualidad, las películas y documentales, aunque todavía pueden ser consumidas en espacios públicos y colectivos, llegan también hasta los espacios domésticos de los espectadores, como ocurre con las series de televisión. Además, en la actualidad, pueden ser consumidas cada vez más en el momento en que el espectador elija y con el ritmo que le convenga.

¹⁷ Tras su regreso a Alemania del exilio estadounidense y su relación con nuevo cine europeo, Adorno confía en que el cine, a través del montaje, pueda encontrar formas de distanciamiento propias, que le permitan superar los límites intrínsecos a su carácter representacional y producir arte y no meros productos regresivos, conformistas e infantilizantes. En artículos como *Transparencias cinematográficas* (1966) Adorno despliega esta visión, que le aleja del pesimismo inicial respecto de las posibilidades del cine, manifiesto en los análisis que realizó con H. Eisler en *Composición para el cine* (1947) (Maiso y Viejo, 2006; Hervás, 2011).

ción de películas y programas televisivos conlleva el empleo de tópicos y formulismos que facilitan al espectador seguir y anticipar el contenido de los productos audiovisuales. En este sentido, la distribución de productos audiovisuales según codificaciones formales y temáticas no es solo una práctica posterior a la producción, sino que afecta a la previa concepción y elaboración de estos. Y afecta también a la predisposición del espectador, en el que la codificación tiene un efecto previo de adiestramiento (Cabot, 2016: 1169). El género se reconoce en los patrones formales y temáticos que se emplean, que el propio espectador reconoce como condición perceptiva de la película o el programa. Según Adorno, esta clasificación en géneros pautaba la actitud del espectador, creando expectativas sobre la trama y los personajes mediante el uso sistemático, rutinizado y estandarizado de señales, recursos y estilos propios -o de una combinación de estos- (Adorno, 1954b: 11). El espectador puede anticipar lo que va a ocurrir. No solo el comportamiento de los personajes resulta predecible en la medida en que son tipos ideales caricaturizados, sino también los propios giros narrativos que aparentemente se presenten como sorprendidos. En realidad, los giros narrativos ya se han anunciado mediante tópicos formales, mediante señales latentes, musicales, visuales o comportamentales, que son en realidad casi explícitas, pero cuya forma pseudo velada hace creer al sujeto que está entre los pocos astutos que ha adivinado lo que va a ocurrir o que un giro narrativo va a acontecer. "El espectador recibe lo que de antemano ya esperaba recibir. Por tanto, supone una *regresión* con respecto a lo que el arte, en tanto dotado de contenido de verdad, puede dar al ser humano. Para Adorno se pierde el carácter *enigmático* que tradicionalmente acompañaba siempre a lo artístico". (Hervás, 2011: 110).

"Los lectores podían esperar que ocurriera cualquier cosa. Esto ya no es válido. Todo espectador de una historia de detectives televisada sabe con absoluta certeza cómo va a terminar" (Adorno, 1954b: 3). Esta seguridad en lo que va a acontecer, debido a la clasificación en géneros de los productos audiovisuales, responde, según Adorno, más que a la satisfacción de un deseo de estremecimiento de los espectadores, a la necesidad infantil de protección, que encuentra ahora una satisfacción comercial (Adorno, 1954b: 3). El consumidor de cultura audiovisual se comporta infantilmente sin saberlo, en la medida en que al acomodarse a lo predecible en la visualización de los productos recibe una sensación de amparo complaciente. Este fenómeno es un síntoma de la regresión gnoseológica y afectiva que la socialización del capitalismo tardío supuso respecto a las expectativas burguesas

de autonomía individual mediante una formación cultural esforzada y responsable. En *Televisión y Cultura de Masas* Adorno señalaba que "estos cambios coinciden con el cambio potencial de una sociedad libremente competitiva a una sociedad virtualmente "cerrada" en la que uno quiere ser admitido o de la que uno teme ser rechazado" (Adorno, 1954b: 3).

Al mismo tiempo que la figura de la autoridad paterna se veía desplazada por los grupos de pares o los modelos publicitarios, vinculados a las nuevas formas de socialización de la industria cultural, se incrementaban las exigencias de adaptación que recaían sobre el sujeto en los ámbitos del trabajo y el ocio para su integración exitosa. En este sentido, el sujeto experimenta en cada vez más ámbitos de la vida social y personal la heteronomía de las determinaciones sociales externas. El miedo a la exclusión social era un fenómeno en auge en la época, como lo sigue siendo en la actualidad, pues dichas tendencias no han sido revertidas. En este contexto, la predictibilidad de la trama y el comportamiento de los personajes según el género al que pertenece la película o el programa de televisión brindaban al sujeto la posibilidad de sentir temporalmente seguridad y acomodo, además de sentirse perspicaz e inteligente.

En esta línea, además del miedo y la inseguridad respecto a la aceptación social, en el capitalismo tardío el sujeto siente también su impotencia ante la totalidad social y ante las exigencias inmediatas y crecientes del desempeño laboral y del reconocimiento social en el ocio. Por ello, las formalidades de los géneros audiovisuales que permiten la anticipación, además de satisfacer la necesidad de seguridad del espectador, también transmiten la sensación de que es listo. El espectador, que sabe lo que va a pasar en la trama, que puede predecir lo que llegará, se sabe a sí mismo curtido y astuto (Adorno, 1954b: 5). Obtiene así la confirmación de que no es un tipo ingenuo, de que pertenece a los listos, a los que nada les sorprende ni nada se les escapa, pues todo lo puede vaticinar. Si bien son las determinaciones temáticas y formales del género, compuestas por formalismo y estereotipos, las que orientan lo que el espectador puede prever que ocurra, el espectador ha de sentir que él mismo ha llegado a ello, por su astucia o inteligencia. Así, la anticipación que le hace sentir astuto e inteligente no requiere paradójicamente apenas esfuerzo intelectual, ni demasiada concentración. Solo tiene que seguir lo previsto y reconocer lo ya sabido para anticipar lo que supuestamente todavía no sabe (Adorno, 1954b: 5). De este modo, los formulismos del género funcionan para el espectador como pseudo compensaciones de la inseguridad y la impotencia, puesto que la sen-

sación de amparo y astucia que brindan no proviene ni del desarrollo del juicio autónomo ni de la capacidad de emplearlo con miras a la seguridad existencial y al reconocimiento social.

Para ilustrar estos fenómenos, el género al que frecuentemente se refiere Adorno es precisamente el policíaco (Adorno, 1954a; 1954b). En las historias de detectives se puede saber con certidumbre y anticipación cómo van a terminar: el triunfo del bien sobre el mal o la correspondiente derrota del villano a manos del héroe. Durante su visualización, el espectador puede entretenerse interpretando señales y premisas, que le permiten anticiparse a la trama en el develamiento del móvil o agente criminal. Incluso los giros de guion o las sorpresas que guardan los personajes pueden preverse en cierto modo. El desarrollo de la trama acaba estando supeditado a la posibilidad de que los espectadores desvelen con anticipación los sucesivos acontecimientos y, especialmente, del autor o el motivo del crimen.

Aunque *American Crime* contiene mucho de estos elementos del género de suspense, tales como el misterio sobre el crimen y el despliegue de premisas en el desarrollo de la trama, no obstante, no son centrales para la comprensión, disfrute y seguimiento de la serie. La resolución del crimen inaugural queda en un segundo plano mientras la narración avanza abriendo nuevos problemas y agravios que complejizan la situación inicial. El interés se va desplazando progresivamente a las vidas de los personajes, a la comprensión de sus biografías y condicionantes sociales. Igualmente, la previsión de la conducta de los personajes resulta muy difícil en la medida en que no son prototipos ideales. Los personajes son individuos complejos, para cuya comprensión se requiere no solo el conocimiento de su psique sino también de las determinaciones sociales de su comportamiento o carácter. A medida que avanza la trama, los personajes se hacen más complejos psicológica y socialmente, condensando ambivalencias y contradicciones de la propia sociedad. Que los personajes no sean inmediatamente predecibles no se debe entonces a la existencia de giros de guion inesperados que muestran la cara oculta de un sujeto. Más bien su imprevisibilidad tiene que ver con que su comportamiento responde a la compleja interacción de una multiplicidad de factores de género, de clase, raciales, sexuales, geográficos, familiares e incluso circunstanciales y accidentales. En la misma línea, la anticipación de la trama resulta estéril, porque de lo que se trata no es de desvelar y castigar al autor del crimen, sino de mostrar la multiplicidad de responsabilidades vinculadas a las posiciones sociales de los sujetos. Pero, sobre todo, en tanto que *American Crime* no perfila a sus personajes como buenos y malos abso-

lutos, sino todo lo contrario, no se puede esperar que el final consista en el triunfo de bien sobre el mal.

Otro de los procedimientos típicos de los programas televisivos o películas, que no fomentaban el desarrollo de facultades intelectuales, sino que incidían en las tendencias gnoseológicas y afectivas regresivas, lo constituía para Adorno el empleo sistemático de estereotipos, clisés o ideas fórmula (Adorno, 1954b: 13-14). El producto audiovisual típico de la industria cultural no demanda al espectador mucho más que seguir el contenido manifiesto de la narración. Solo se requiere seguir la evolución de la trama y de los personajes en tanto que identificación y puesta en relación de hechos que acontecen en un marco cronológico y circunstancial. Para facilitar este seguimiento, el producto audiovisual recurre frecuentemente a clisés que permiten al espectador identificar rápidamente a los personajes y, de nuevo, anticipar su comportamiento. Los personajes estereotipados se comportan según algún un atributo básico que, además de determinar esencialmente su carácter, lo perfila sin contradicciones y ambivalencias. Así, su comportamiento en la trama puede ser vaticinado con facilidad, además de no requerir una comprensión compleja y esforzada. El comportamiento del personaje responde a sus cualidades esenciales en tanto que bueno o malo, simpático o borde, solidario o egocéntrico, culto o bruto, perspicaz o inocente, guapo o feo, flaco o gordo, sano o enfermo, ambicioso o vago, entre otras muchas posibilidades. El personaje es así idéntico a sí mismo durante el desarrollo de la trama. No hay evolución, ni complejidad, en la figuración de los personajes, pues incluso en las tramas en las que hay un cambio inesperado de comportamiento, se trata de un simple juego con el paso de un estereotipo a otro, por alguna circunstancia o cambio de perspectiva que da la vuelta a todo. Lo mismo ocurre con las situaciones y evoluciones dramáticas cuando se construyen a partir de patrones predefinidos y lugares comunes.

Con este empleo sistemático de clisés, estereotipos o fórmulas tipo se evita que el espectador tenga que esforzarse intelectualmente. El seguimiento de una trama elaborada a base de patrones predecibles no requiere apenas erudición ni reflexión, menos aún conceptualización. Además, entorpece el desarrollo de la reflexividad y la imaginación. Los lugares comunes, las ideas fórmula o los prototipos permiten una visualización complaciente, en la medida en que el producto audiovisual no necesita ser comprendido sino sencillamente seguido. La atención se mantiene gracias al entretenimiento que permite el seguimiento de las premisas de la narración y la expectativa de que acontezca lo previsto. No hace falta una concentración

esforzada para comprender una trama o personajes complejos. El problema de estos procedimientos audiovisuales de simplificación, anticipación y mecanización es que no fomentan el desarrollo autónomo de la argumentación, la sensibilidad o la capacidad de juzgar¹⁸.

Frente a esta tendencia, *American Crime* perfila personajes complejos, psicológica y socialmente, que no pueden ser reducidos a estereotipos predecibles, ya que encarnan una multiplicidad de contradicciones y antagonismos sociales. En este marco, los personajes son afectivamente ambivalentes, despertando así afectos encontrados en el espectador, tal y como ocurre con las personas reales. Han de actuar en situaciones contradictorias, viéndose ocasionalmente superados por su complejidad o fatalidad. Los personajes encarnan así las tendencias de los modos de subjetivación del capitalismo contemporáneo, en su especificidad estadounidense. Su comportamiento se comprende según su posición relacional en términos de clase, género o raza, sin que por ello caiga su figuración en el estereotipo. La complejidad de cada situación personal, atravesada por privilegios y opresiones diversas, se traduce en personajes complejos, no reductibles a un rasgo de carácter o circunstancia que explique unívocamente su conducta. La serie permite así mostrar el modo en que los sujetos vivos, las personas concretas, son afectadas por las relaciones sociales de la sociedad falsa, heterónoma y antagonica. Esta pericia constituye una de las grandes aportaciones que los productos audiovisuales pueden hacer en la línea de la teoría crítica de la sociedad.

En esta misma línea, la serie no complace al espectador tampoco en la disposición subjetiva a identificarse o empatizar sentimentalmente con un personaje de manera categórica. Ninguno de los personajes de *American Crime* está retratado con absoluta simpatía, todos tienen algún rasgo o comportamiento deleznable. De este modo, la serie tampoco cae en el pernicioso fenómeno de la personalización del mal en una institución o personaje concreto, que permita ofrecer una explicación sencilla, voluntarista y naturalista de la inmundicia. Y que se podría resumir en la siguiente fórmula: si existe el mal es porque hay personas malévolas. Su acierto reside precisamente, como ya se ha señalado, en visibilizar e ilustrar el modo en que los individuos concretos están condicionados y dañados por las determinaciones

¹⁸ "De este modo, todo queda apresado en las mallas de la socialización y nada es ya naturaleza a la que no se haya dado forma; pero su tosquedad -la vieja ficción- consigue salvarse la vida tenazmente y se reproduce ampliada: cifra de una conciencia que ha renunciado a la autodeterminación, se prende inalienablemente a elementos culturales aprobados, si bien éstos gravitan bajo su maleficio, como algo descompuesto, hacia la barbarie." (Adorno, 1954b: 3)

sociales de nuestra contemporaneidad. Esta atención cuidadosa a la vida concreta, desde las determinaciones de lo social, es algo que la teoría no puede hacer de la misma manera que lo puede hacer la literatura o el cine.

Pero no siempre lo hace. Y otro de los motivos por el que no realiza esa potencia, sino que producen conformismo, es que los productos televisivos o cinematográficos, según Adorno, se acomodan a una forma de pseudo-realismo sobre el que se edifican y funcionan los clisés y estereotipos (Adorno, 1954b: 13). Esta falsa autenticidad del cine o la televisión tiene como reverso la expectativa de los espectadores de veracidad o el anhelo de exactitud en la información. Por su parte, la televisión, desde sus inicios se presenta como si fuera una mera "ventana al mundo", su secreto a voces consiste en producir una ficción que parezca no serlo (Cabot, 2017: 118). Respecto al cine, en tanto que la base de fundamento la constituyen imágenes fotográficas en movimiento, si por algo se caracteriza es por parecer una representación inmediata y directa de la realidad, lo que constituye uno de los principales desafíos de este medio cultural para convertirse en arte (Maiso, 2004: 2). Al igual que la palabra en su uso cotidiano parece remitir a la cosa misma, la centralidad de la imagen fotográfica en el cine hace que el contenido audiovisual aparezca como si fuera la realidad misma. No se trata aquí del carácter realista de ciertas películas o documentales, que tratan de describir condiciones fatídicas y miserables de la realidad cotidiana sin edulcorarlas, sino de que la propia naturaleza audiovisual, en tanto que sucesión de imágenes fotográficas, parece que ya de suyo está mostrando la realidad tal y como es (Adorno, 1966: 132-134). Parece como si el cine o la televisión, como supuestamente las fotos de la realidad, reprodujeran las cosas tal y como son. Este pseudo realismo no se refiere tampoco a que los espectadores confundan la televisión o el cine, la representación, con la realidad. Lo que ocurre que sus contenidos son visualizados de manera inconsciente como si fueran reales. O, más concretamente, que los espectadores mismos esperan realismo de los productos audiovisuales, sin que ello contradiga su carácter de ficción.

En realidad, el pseudo realismo que anhelan los espectadores de los productos televisivos o cinematográficos no es que la información sea certera o la representación aspire una forma de verdad conceptual. El falso realismo consiste, por el contrario, en que el espectador se enfrente estratégicamente con la cruda realidad que le interesa para integrarse exitosamente (Adorno, 1954b: 12). Se trata de que aprenda a lidiar con la realidad, para moverse exitosamente en el ámbito laboral, en el ocio o incluso en las relaciones personales. Así, por una parte, el supuesto

realismo de algunos productos audiovisuales consiste en transmitir a los espectadores la enseñanza de que más les vale ser realistas, en tanto que solo siendo racionalmente instrumentales podrán integrarse con éxito en la sociedad. Se trata de mostrar la conveniencia de la conformación, de transmitir la máxima de que es provechoso “adaptarse a cualquier precio y que no puede esperarse nada más de individuo alguno. El perenne conflicto de clase media entre la individualidad y la sociedad ha quedado reducido a un recuerdo indistinto y el mensaje es invariablemente el de identificación con el *status quo* (Adorno, 1954b: 7). En última instancia, el realismo aquí coincide con la astucia. Por otra parte, la ilusión de autenticidad de la televisión y el cine puede tener como efecto en la audiencia la proyección de la “realidad” audiovisual a la representación de la realidad extra-audiovisual. Por ejemplo, el género de suspense o el policíaco podrían contribuir a generar una impresión de que el crimen es normal (Adorno, 1954b: 13).

Respecto a esta tendencia al pseudo realismo o falsa autenticidad, la serie *American Crime* hace en cierto modo algo muy diferente y más potente para crear distancia crítica y reflexividad: crea la impresión de que la normalidad contiene un potencial criminal. No es la criminalidad la que acecha oculta en la normalidad hasta que la asalta, sino que la propia normalidad, que es en sí misma antagónica y estructuralmente violenta y desigual, además encierra en potencia la agresión y el abuso, la violencia directa, simbólica o física, sea delictiva o no. En este sentido, el tipo de “realidad” que se despliega en la serie no atañe tanto al desarrollo manifiesto de la trama –las acciones y reacciones de los personajes y las instituciones, las circunstancias, etc.–, puesto que, como ya se ha argumentado, es poco probable, aunque sea plausible. Si la serie nos confronta con algún tipo de “realidad” es una que requiere de la comprensión de las formas de dominación, opresión y antagonismo social de las sociedades contemporáneas, puesto que es lo único que explica adecuadamente el comportamiento de los personajes y las instituciones. El realismo es la confrontación con que las determinaciones sociales imposibilitan la vida justa. La serie *American Crime* tampoco transmite a los espectadores un realismo instrumental para el desarrollo de la astucia, que anime a la adaptación y al conformismo. Más bien transmite idea de que la adaptación a la normalidad implica sufrimiento propio y ajeno. La serie advierte que la búsqueda de la adaptación no es garantía de éxito o gratificación. Quizás por todo ello *American Crime* resultó ser un fracaso comercial. Las determinaciones formales del cine en tanto que cultura o arte no son suficientes para el cumplimiento de su finalidad en el marco de la

industria cultural, que impone la necesidad de que las películas sean comercializables (Hervás, 2011: 113). El fracaso de su comercialización supone el fin, como ocurrió en esta serie, de su continuación.

Finalmente, *American Crime* no cae en el fenómeno de la personificación de conceptos sociales o políticos, esto es, que los personajes representen una idea sociopolítica en su comportamiento –por ejemplo, el autoritarismo, la democracia, la desigualdad, la pobreza, el dominio de clase, etc.– (Adorno, 1954b: 15). La personificación es otro rasgo típico de los productos audiovisuales que está presente en el cine actual y lo está también en la televisión desde los inicios, cuando Adorno realizó sus análisis¹⁹. Este fenómeno audiovisual merma la capacidad de pensar la complejidad social, las mediaciones sociales y contradicciones, además de inducir a una cierta pereza intelectual y ofrecer peligrosas compensaciones a la impotencia y descargas de rabia cuando el mal se personifica en un grupo social vulnerable. “Nada resulta, sin embargo, más difícil para los seres humanos que experimentar y comprender lo anónimo, lo objetivo, como tal. En tanto que seres vivientes sólo pueden salir adelante buscando la culpa de lo negativo a la vez en seres humanos y con ello humanizar, por así decir, el peligro de la deshumanización” (Adorno 1953: 418). El fenómeno audiovisual de la personalización coincide con una disposición subjetiva en las formas de aprehensión del malestar sociopolítico, que tiene efectos nocivos y que redundan en la impotencia. Muchos productos audiovisuales –series, películas, informativos, programas de televisión e incluso documentales– proyectan un concepto político o social en personaje concreto, que condensa así los rasgos característicos del fenómeno que se tratan de representar.

Este procedimiento además de implicar una simplificación de fenómenos complejos supone una burda psicologización del problema, en la medida en que parece que es la personalidad del personaje lo que explica el fenómeno social o político. El personaje condena la causa del comportamiento social o institucional, la explica y la encarna, como si el fenómeno se explicase por los rasgos caracteriales de la persona²⁰. Este procedimiento televisivo y cinematográfico engancha con la disposi-

¹⁹ “El recurso estándar que se utiliza es el de la personalización espuria de cuestiones objetivas. Los representantes de las ideas atacadas, como sucede aquí en el caso de los fascistas, son presentados como villanos en un ridículo estilo “de capa y espada”, en tanto que aquellos que combaten por la “buena causa” son idealizado personalmente. Esto no sólo aleja de toda cuestión social concreta, sino que afianza la división del mundo, psicológicamente tan peligrosa, en negro (el grupo de afuera) y blanco (el grupo de adentro)” (Adorno, 1954b: 15).

²⁰ “Se crea la impresión de que el totalitarismo surge de desórdenes caracterológicos en políticos ambiciosos y de que es derrocado por la honradez, el coraje y la calidez humana de aquellas figuras

ción psico-social de los sujetos a personificar el mal, la causa del malestar, en instituciones o grupos sociales concretos. Lo cual constituye un obstáculo para la comprensión de formas de dominación abstractas o impersonales como es la dominación del capital o el antagonismo de clases, que no se reducen a ser efecto de una voluntad agente. Esto tiene efectos políticos terribles, porque además de que los sujetos siguen desconociendo las causas de su propio malestar, la personificación funciona como mero mecanismo subjetivo compensatorio y de autoafirmación, incitando al odio contra ciertos grupos sociales e instituciones, que devienen chivos expiatorios propicios. En este sentido, el procedimiento audiovisual de la personificación alimenta un mecanismo psicosocial vinculado a tendencias autoritarias -tales como el comportamiento viril, exclusivista e insolidario- propias de nuestra actualidad y que la serie *American Crime* muestra con acierto.

Adorno lo advirtió con claridad y clarividencia: "Por cierto, *ninguna producción artística puede ocuparse de ideas o credos políticos in abstracto, pues tiene que presentarlos en términos de su impacto concreto sobre los seres humanos, pese a lo cual sería fútil presentar individuos como meros especímenes de una abstracción, como títeres representativos de una idea. A fin de ocuparse del impacto concreto de los sistemas totalitarios resultaría más recomendable mostrar cómo la vida de gente común es afectada por el terror y la impotencia, en vez de encarar la psicología falseada de los figurones, cuyo rol heroico es calladamente reconocido en semejante tratamiento por más que se los represente como villanos. Al parecer no hay casi otro problema de tanta importancia como un análisis de la pseudo-personalización y sus efectos, el cual no se limita en modo alguno a la televisión*" (Adorno, 1954b: 15).

La serie *American Crime* no cae en este procedimiento audiovisual reduccionista y pernicioso. Por el contrario, la propia trama muestra cómo la necesidad subjetiva de personificar el mal conduce a la identificación paranoica de chivos expiatorios, a la venganza desproporcionada, a la negación de la propia responsabilidad, a la evitación patológica del duelo o, finalmente, al conformismo social. Precisamente, uno de los elementos trágicos en la serie es que los propios personajes entienden su malestar como efecto efecto de sujetos malévolos y no de los condicionantes

con que se supone que se identificará el auditorio. El recurso estándar que se utiliza es el de la personalización espuria de cuestiones objetivas. Los representantes de las ideas atacadas, como sucede aquí en el caso de los fascistas, son presentados como villanos en un ridículo estilo "de capa y espada", en tanto que aquellos que combaten por la "buena causa" son idealizados personalmente. Esto no sólo aleja de toda cuestión social concreta, sino que afianza la división del mundo, psicológicamente tan peligrosa, en negro (el grupo de afuera) y blanco (el grupo de adentro)" (Adorno, 1954b: 15).

sociales. Así, la serie evidencia cómo difícilmente un personaje puede ocupar una posición absoluta de bueno o malo. De esta forma, consigue cumplir con un desafío intelectual mayor que el de ilustrar conceptos mediante su personificación en personajes. *American Crime* logra mostrar cómo el antagonismo social y la dominación abstracta de las sociedades capitalistas, que en la actualidad se expresa de forma más agresiva en la competencia desregulada, la proletarización y el deterioro del garantismo estatal, genera sufrimiento en los individuos concretos, que conducen a comportamientos tendencialmente viriles, agresivos egocentristas y narcisistas, que no permiten comprender y organizarse para trascender las condiciones de su propia dominación, sino reproducirlas ampliando el daño.

REFERENCIAS

- ADORNO, Theodor W. (1942): "Reflexiones sobre teoría de clases", *Escritos sociológicos I. Obra completa*, vol. 8, 347-364.
- ADORNO, Theodor W. (1951): *Minima moralia. Reflexiones desde la vida dañada*, *Obra completa*, vol. 4, Madrid, Akal, 2004.
- ADORNO, Theodor W. (1953): "Individuo y organización", *Obra completa*, vol. 8, Madrid: Akal, 2004, 412-426.
- ADORNO, Theodor W. (1954a): "La televisión como ideología", en *Crítica de la cultura y sociedad II. Obra completa*, 10/2, Madrid: Akal, 2009, 455-468.
- ADORNO, Theodor W. (1954b): "Televisión y cultura de masas". [Traducción disponible en: <https://www.marxists.org/espanol/adorno/1954/0001.htm>, (última consulta: 17/05/2022)]
- ADORNO, Theodor W. (1955): "El problema de la familia", *Obra completa*, vol. 20.1, Madrid: Akal, 305-312.
- ADORNO, Theodor W. (1966): "Transparencias cinematográficas", en *Archivos de la FilMOTECA revista de estudios históricos sobre la imagen*, no. 52 (2006), 130-138.
- ADORNO, Theodor W. (1966): *Dialectica negativa*, en *Obra completa*, vol. 6, Madrid: Akal, 2005.
- BOLOGNA, Sergio (2006): *Crisis de la clase media y posfordismo*, Madrid, Akal.
- BRAUNSTEIN, Dirk (2022): *Adorno's Critique of Political Economy*, Leiden/Boston: Brill.
- BRENNER, Robert; GLICK, Mark (2003): "Escuela de la regulación: Teoría e historia" en *New Left Review (NLR)*, 21, 5-90.
- BROWN, Wendy (2015): *El pueblo sin atributos. La secreta revolución del neoliberalismo*, Barcelona: Malpaso, 2016.
- CABOT, Mateu (2016): "Carácter semiformal de los medios audiovisuales. Las investigaciones empíricas de Theodor W. Adorno sobre la televisión", *Pensamiento. Revista de Investigación e Información Filosófica*, 72 (274), 1157-1174.
- CATALINA, Cristina (2021): "La herida de la integración fordista. Notas para una genealogía del darwinismo social neoliberal", J. L. Villacañas y A. Garrido (eds.): *Republicanism, nacionalismo y populismo como formas de la política contemporánea*, Madrid: Dado Ediciones.

- COOPER, Melinda (2017): *Los valores de la familia. Entre el neoliberalismo y el nuevo social-conservadurismo*, Madrid: Traficantes de sueños, 2022.
- CORCUFF, Philippe (2022): "Television Series as Critical Theories: From Current Identitarianism to Levinas. American Crime, The Sinner, Sharp Objects, Unorthodox", en *Open Philosophy*, 5, 105-117.
- DEBORD, Guy (1967): *La sociedad del espectáculo*, Valencia: Pre-textos, 2005.
- DEJOURS, Christoph (1998): *Trabajo y sufrimiento. Cuando la injusticia se hace banal*, Madrid: Modus laborandi, 2009.
- DUARTE, Rodrigo (2011): "Industria cultural 2.0", en *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, 3, 90-117.
- FERRAGINA, Emanuele (2019): "The political economy of family policy expansion", en *Review of International Political Economy*, Vol. 16 (6), 1238-1265.
- FOUCAULT, Michel (2004): *El nacimiento de la biopolítica*, Madrid: Akal, 2009.
- GANDESHA, Samir (2017): "De la personalidad autoritaria a la personalidad neoliberal", *Estudios políticos*, 41.
- HERVÁS, Marina (2011): "No la toques más, Sam. Algunas notas sobre Adorno y el cine", *Revista latente. Revista de Historia y Estética del Audiovisual*, nº 9, 107-117.
- HORKHEIMER, Max (2003): "Autoridad y familia", en *Teoría crítica. Max Horkheimer*, Madrid: Amorrortu, 76-150.
- HORKHEIMER, Max y ADORNO, Theodor W. (1947): *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, Madrid: Trotta.
- KELLERMANN, Arne (2013): "El empleado doblemente libre. El individuo extenuado después de su hundimiento", *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, 5, 103-131.
- LAVAL, Christian y DARDOT, Pierre (2009): *La nueva razón del mundo. Ensayo sobre la sociedad neoliberal*, Barcelona: Gedisa, 2013.
- LÓPEZ ÁLVAREZ, Pablo (2011): "Ocaso del individuo, recuerdo de lo vivo. Sujeto y naturaleza en Th. W. Adorno", en J. Muñoz (ed.), *Melancolía y verdad: invitación a la lectura de Th. W. Adorno*, 33-70.
- MAISO, Jordi (2004): "La inmediatez quebrada. El cine como escritura audiovisual, de Kluge a Haneke: una tradición adorniana", en *Brumaria*, n. 4, 1-12.
- MAISO, Jordi (2018): "Industria cultural. Génesis y actualidad de un concepto crítico", en *Escritura e Imagen*, 14, 133-149.
- MAISO, Jordi (2021): "El centro ausente. La crítica de la economía política en Theodor W. Adorno", J. L. Villacañas, R. Navarrete y C. Basili (eds.): *Arcana del pensamiento del siglo XX*, Barcelona, Herder, 111-141.
- MAISO, Jordi y VIEJO, Breixo (2006): "Imágenes en negativo. Notas introductorias a "Traspasencias cinematográficas" de Theodor W. Adorno", en *Archivos de la filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen*, Nº 52, 22-129.
- MARKUS, Gydrgy. (1991): "Concepts of ideology in Marx", en *Canadian Journal of Political and Social Theory*, Vol. 15 No. 1-3, 87-106.
- MARX, Karl (1867): *El capital. Crítica de la economía política. Libro primero*, Madrid: Siglo XXI, 2017.
- MARX, Karl (1894): *El capital. Crítica de la economía política. Libro tercero*. Madrid: Siglo XXI, 2017.
- PRESTIFILIPPO, Agustín Lucas (2019): "No cabe la vida justa en el mundo falso. Ética y política en Adorno", *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, nº 77, 21-36.

- PRUSIK, Charles (2020): *Adorno and Neoliberalism. The Critique of Exchange Society*, Londres: Bloomsbury.
- SAMOL, Peter (2019): “El narcisismo como norma La deformación psíquica en la sociedad capitalista tardía”, *Widerspruch. Beiträge zur sozialistischen Politik*, nº 73 [traducción disponible en: <https://www.krisis.org/2020/el-narcismo-como-norma/> (última consulta: 28/06/2022)]
- SCHOLZ, Roswitha (2008): “O ser-se supérfluo e a 'angústia da classe média'. O fenómeno da exclusão e a estratificação social no capitalismo”, en *Exit. Krise und Kritik der Warengesellschaft*, 5, [traducción disponible en: http://www.obeco-online.org/roswitha_scholz8.htm (última consulta: 12/07/2020)].
- SCHOLZ, Roswitha (2013): “El patriarcado productor de mercancías. Tesis sobre capitalismo y relaciones de género”, en *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, 5, 44-60.
- SEMBLER, Camilo (2020): “La familia en la Teoría Crítica: Dominación y utopía”, en *Stoa. Revista del Instituto de Filosofía*, Vol.11, no.22, 123-140.
- ZAMORA, José Antonio (2003): “Th. W. Adorno y la aniquilación del individuo”, en *Isegoría*, 28, 231-143.
- ZAMORA, José Antonio (2013): “Subjetivación del trabajo: dominación capitalista y sufrimiento”, en *Constelaciones. Revista De Teoría Crítica*, 5, 151-169.
- ZAMORA, José Antonio (2016): “La crisis del Estado social: ¿disolución del vínculo social?”, en *2016. Análisis y perspectivas. Expulsión social y recuperación económica*, Madrid, Fundación Foessa, 39-47.
- ZAMORA, José Antonio (2018): “Individuo y sociedad en Th. W. Adorno: tensiones y mediaciones entre teoría de la sociedad y psicoanálisis”, en *Veritas*, v. 63, n. 3, 998-1028
- ZAMORA, José Antonio (2019): “De los extremos al centro: Clases medias, 'normalidad democrática' y populismo autoritario”, en *Iglesia viva*, nº 278, 79-88.
- ZARETSKY, Eli (1976): *Familia y vida personal en la sociedad capitalista*, Barcelona: Anagrama, 1978.

GUY DEBORD E OUTROS ICONOCLASTAS: O “SUJEITO AUTOMÁTICO” COMO FORMA DE INCONSCIÊNCIA EM *A SOCIEDADE DO ESPETÁCULO*

*Guy Debord and Other Iconoclasts: the “Automatic Subject” as a Form of
Unconsciousness in The Society of the Spectacle*

MARIANA TOLEDO BORGES*

marianatoledo.b@gmail.com

Fecha de recepción: 18 de abril de 2022

Fecha de aceptación: 9 de noviembre de 2022

RESUMO

O objetivo deste texto é estabelecer uma interpretação da principal obra do situacionista francês Guy Debord, *A sociedade do espetáculo*, publicada em 1967, à luz dos desenvolvimentos teóricos em torno do conceito de *sujeito automático* tal como mobilizado, com seus contornos particulares, pela crítica da teoria do valor marxista de Anselm Jappe, Moishe Postone e Robert Kurz. Desse debate emerge o conceito de *inconsciência*, derivado, sobretudo, da leitura crítica que realizaram Guy Debord e Robert Kurz da psicanálise de Sigmund Freud, e da forma como os autores incorporaram à ideia de fetichismo da mercadoria um funcionamento social que acontece à revelia das consciências dos indivíduos.

Palavras-chave: Guy Debord; sociedade do espetáculo; imagem; crítica do valor; sujeito automático; inconsciência.

ABSTRACT

This article aims to establish an interpretation of the main work of the French situationist Guy Debord, *The society of the spectacle*, published in 1967, in light of the theoretical developments around the concept of *automatic subject* as it was employed, with its particular nuances, by the critique of Marxist value theory of Anselm Jappe, Moishe Postone and Robert Kurz. From this dialogue emerges the concept of *unconsciousness* - mostly derived from Debord and Kurz's critical interpretation of Freudian psychoanalysis, and also from the way the authors

* Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Brasil.

embodied in their understanding of commodity-fetishism a social structure that happens without the conscience of the individuals.

Key words: Guy Debord; society of the spectacle; image; value criticism; automatic subject; unconsciousness.

1 INTRODUÇÃO

Ainda na década de 1960, Guy Debord, líder da vanguarda artística Internacional Situacionista e marxista francês de obra até hoje pouco valorizada, denominou de “sociedade do espetáculo” a nova dinâmica capitalista que ele via se configurar no mundo polarizado pela Guerra Fria, em que a produção de mercadorias assomava como a força motriz dominante da modernidade, ditando as regras das esferas econômica e política e, portanto, do movimento histórico como um todo. Segundo Debord, “o espetáculo é o capital em tal grau de acumulação que se torna imagem” (SE, § 34).¹ Num mundo cada vez mais colonizado pelos impérios dos aplicativos de mídia e das redes sociais, há que se perguntar se o conceito cunhado pelo situacionista francês – e a ideia de *imagem* que lhe é subjacente – possui alguma atualidade para se compreender toda uma gama de fenômenos contemporâneos que há muito tempo já se descolaram da base industrial de produção de valor pura e simples, mas que seguem replicando a fantasmática forma-mercadoria ainda quando seu conteúdo é supostamente gratuito ou quando o objetivo é meramente uma aventura sexual, como nos aplicativos de relacionamento. Apesar de haver algo de visionário em sua definição de espetáculo, Debord estava longe de prever a febre dos *digital influencers*, o *big data* ou o metaverso; na verdade, ele provavelmente jamais imaginaria o quão acertada poderia se tornar sua escolha pelo termo “imagem” para denotar o novo estágio de alienação em que a humanidade se encontra no começo do século XXI, que em sua principal obra *A sociedade do espetáculo* ([1967] 1997) não era ainda tão literal que se pudesse imediatamente identificar a objetos ou eventos tais como as telas de celular, a realidade virtual, as *lives* e o *streaming*. Se hoje é praticamente impossível se pensar em um emprego em que não seja uma necessidade a criação de um perfil no Instagram com fins de autopropa-

¹ Para melhor acompanhamento do leitor, todas as citações do livro de Guy Debord *A sociedade do espetáculo* serão identificadas pela forma abreviada SE, seguida da numeração do parágrafo na obra.

ganda – uma segunda camada de trabalho extra da qual depende integralmente a circulação do serviço-mercadoria prestado, prova da inadimplência do mercado de trabalho dos nossos tempos –, na década de 1960 os entediados *baby boomers* clamavam por mais dinamismo nas relações pessoais e profissionais, questionando a autoridade paternalista do Estado e tornando-se os porta-vozes do desejo liberal pelos contratos mais flexíveis. Seja como for, as noções de “espetáculo” e “imagem” que Debord utiliza em sua teoria só se associam a esses fenômenos no sentido de que eles são as amostras mais recentes da precária e decadente capacidade do capitalismo de renovar suas formas de obter lucro e, com isso, de submeter os indivíduos à lógica do trabalho abstrato mesmo quando estão despretensiosamente assistindo vídeos em plataformas virtuais, através da produção de dados pessoais vendáveis.

O fato é que, quanto mais observamos a passagem do tempo e adentramos o capitalismo de plataformas, a web 3.0 e a especialização das redes sociais em veicular conteúdos visuais cada vez mais compactos e apelativos, mais a obra de Guy Debord se mostra atual. Tanto *A sociedade do espetáculo* quanto os *Comentários sobre a sociedade do espetáculo*, escritos cerca de vinte anos depois, antes encarados como uma espécie de ficção distópica e, por vezes, delirante e conspiratória, têm hoje a confirmação quase completa de seus diagnósticos e gestos especulativos. No entanto, se o objetivo é ir além de compreensões superficiais acerca da ideia, hoje bastante popularizada, de sociedade do espetáculo, não se pode perder de vista os conceitos que pavimentaram o caminho teórico do situacionista, cujos fundamentos, em larga medida, se situam na teoria do valor marxiana. Seu pressuposto inicial é que a produção de mercadorias atingiu tamanho grau de independência com relação à atividade concreta humana que dominou-a por inteiro, o que Debord chamou de “o movimento autônomo do não vivo” (SE, § 2), o qual resta à humanidade apenas contemplar passivamente na posição de espectadora que já nada pode fazer com relação ao seu “curso natural”. Em certo sentido, há um tom de ironia na alcunha de sociedade do espetáculo ao nosso momento histórico, pois não há nada de belo e deslumbrante a ser aguardado com expectativa senão o tresloucado percurso daquilo que Marx denominou de “sujeito automático” – conceito que se tornou fundamental para a crítica do valor –, sendo o espetáculo “tão somente a linguagem oficial da separação generalizada” (SE, § 3) entre vida e produção da vida. É como se a economia tivesse se transformado no inconsciente social moderno – uma força oculta e inacessível cujos impulsos e vontades estão fora do con-

trole racional da sociedade. Com efeito, a comparação entre *inconsciência* e *fetichismo da mercadoria* perpassa toda a obra de Guy Debord, e o elo entre esses dois conceitos – como pretendo defender ao longo do texto – é justamente a ideia do capital como sujeito automático. Se originalmente n’*A sociedade do espetáculo* o vínculo entre imagem e valor era ora da ordem da metáfora, ora da metonímia, sendo mais ou menos literal a depender dos objetos e eventos que lhe serviam de análise, no ano de 2022 essa sobreposição é estrita e inequívoca. Mas este texto não se pretende um diagnóstico de tempo; em vez disso, o que procuro é estabelecer uma leitura da principal obra debordiana tomando o conceito de sujeito automático como fio condutor, o que desembocará no modo como Debord efetivamente se apropriou de uma certa ideia de inconsciência (advinda de seu frugal, mas decisivo, contato com a psicanálise de Sigmund Freud) em suas reflexões sobre o domínio da forma-mercadoria sobre “tudo o que era vivido diretamente” (SE, § 1).

Na primeira parte deste trabalho, apresento o modo como a ideia de abstração – cara à teoria do valor –, em Guy Debord, está vinculada ao conceito marxista de alienação. Na segunda parte, discorro como Debord, a despeito de suas reflexões sobre a revolução via movimento operário, não parece se filiar à noção de ontologia do trabalho presente no marxismo tradicional. Na terceira parte – a mais longa e, talvez, a mais relevante na composição do argumento –, demonstro como o conceito de sujeito automático, sobretudo tal como o empregou Robert Kurz, aproxima-se da maneira como Debord apreende o fetichismo da mercadoria como forma de inconsciência. Finalmente, na quarta parte, proponho uma nova compreensão da práxis debordiana, partindo do modo como o autor absorveu a primeira tópica freudiana.

2 O ESPETÁCULO COMO ALIENAÇÃO E COMO “ABSTRAÇÃO REAL”

Pode-se afirmar que toda a crítica de Debord à sociedade do espetáculo antecipou muitas das conclusões da atual crítica do valor, embora seu modo de exposição não raras vezes torne a busca pelos conceitos basilares desta teoria em suas teses uma tarefa pouco banal. Com efeito, se tomarmos como referência aquelas categorias mencionadas por Anselm Jappe (2013) sobre as quais se assenta todo o modo de produção capitalista e que são centrais para a compreensão do que ele chama de “Marx esotérico” – o valor, o dinheiro, a mercadoria, o trabalho abstrato e o fetichismo da mercadoria –, apenas a mercadoria aparece de maneira sistemática n’*A*

sociedade do espetáculo, e não somente como uma peça econômica chave para a apreensão de uma ideia mais ampla e abstrata de acumulação de capital, mas como um *personagem*, um sujeito histórico que se encarnou em vários fenômenos concretos da vida cotidiana e que representa o verdadeiro “espírito do tempo”, e que com frequência se imiscui nas concepções mais estendidas de espetáculo e imagem. Poucas são as ocorrências *literais* das outras categorias; o valor, por exemplo (no sentido da oposição entre valor de uso e valor de troca), possui aparições pontuais localizadas em algumas teses do segundo capítulo, bem como o dinheiro, que é mencionado com relevância apenas no último capítulo. O fetichismo da mercadoria, por sua vez – sem dúvida a categoria mais importante em toda obra, sem a qual o entendimento do conceito de espetáculo se torna bastante limitado, quando não nulo –, aparece apenas duas vezes em toda obra, e o conceito de trabalho abstrato não é mencionado nem uma única vez. No entanto, é impossível dizer que tais categorias estão ausentes do livro; elas são muito mais, como já apontado, um recalcado que está por trás de cada um dos “sintomas” – culturais, teóricos, políticos e sociais – discutidos pelo autor francês. Em Debord, o fetiche da mercadoria é uma realidade, e não uma representação ilusória desta; é uma materialidade que, contraditoriamente, tudo transforma em abstração, moldando formas de vida e de subjetividade. A produção é o princípio soberano da sociedade do espetáculo, muito embora Debord não esteja analisando especificamente a esfera da produção, mas seus efeitos enquanto esfera estrutural da modernidade.

Se é verdade que em Jappe (como em boa parte da crítica do valor) o foco da análise está principalmente no trabalho abstrato como universalidade que se impõe *de fora*, estando “*separada* da forma concreta do trabalho” (Jappe, 2013: 47, grifo meu) – ou seja, é expressão do trabalho como mediador social e se expressa no dinheiro como equivalente universal, não sendo de maneira alguma uma propriedade intrínseca à “autoatividade humana”; também é verdade que, em Debord, o “trabalho-mercadoria” é um dos fundamentos da dominação da economia autônoma sobre o mundo, entendida como “a pseudonatureza na qual o trabalho humano se alienou” (SE, § 40). Exatamente pelo fato de se constituir como força externa separada que não é visível nem no valor de uso de um produto, nem no emprego de energia individual na criação dele, é que é possível falar em uma segunda natureza; o fetichismo se faz presente na circunstância de que essa força externa é construída socialmente, embora pareça existir independentemente da sociedade. Só que, em Debord, os desdobramentos teóricos que culminam no conceito de

espetáculo colocam a *alienação* como a base desse processo de naturalização do que é social; pode-se mesmo dizer que o tratamento por ele dado ao fetichismo põe mais ênfase neste aspecto do conceito marxiano de fetiche do que na sua característica de tornar equivalente aquilo que existe materialmente de forma distinta – o que é o mesmo que afirmar que, para Debord, é a contradição entre vida e economia que possui algo como uma precedência teórica para se derivar o trabalho-mercadoria, sendo portanto uma espécie de premissa filosófica elementar na cisão entre trabalho concreto e trabalho abstrato ou entre valor de uso e valor de troca. É possível que toda a amplitude de sua crítica – e especialmente seu conceito de imagem como mediadora social que se interpõe não só entre as relações entre os indivíduos produtores, mas entre estes e a política, o tempo, a história, o espaço, a cultura etc. – se deva em grande parte à percepção de que a alienação constitui o conceito mais amplo – ou, ao menos, o mais pertinente – para se pensar a forma-valor “para além da esfera ‘econômica’, comportando de facto uma teoria da sociedade no seu todo integral” (Jappe, 2013: 53).

Isso não significa, contudo, que uma ideia geral de abstração não esteja na própria raiz da noção de espetáculo, ainda que não se encontre exclusivamente associada à categoria de trabalho abstrato e sua propriedade quantitativa. Pelo contrário: uma concepção bastante dilatada de “abstração real” perpassa toda a construção teórica d’*A sociedade do espetáculo*, sendo o espetáculo muitas vezes definido como a *representação* da vida real que tornou, ela própria, a realidade, isto é, um abstrato que se tornou concreto, uma superestrutura que alicerça a própria base: “a abstração de todo trabalho particular e a abstração geral da produção como um todo se traduzem perfeitamente no espetáculo, cujo *modo de ser concreto* é justamente a abstração. No espetáculo, uma parte do mundo *se representa* diante do mundo e lhe é superior” (SE, § 29). Toda vez que se discorre sobre a economia movendo-se por si mesma, ou sobre o movimento do que está morto, faz-se referência direta à autonomia de um sistema abstrato que rege todas as formas materiais de vida: é assim na ideia do tempo da produção, que divide o fluxo temporal em partes equivalentes e intercambiáveis destituídos de substância; ou no urbanismo como o processo de abstratização do espaço; ou ainda na história como história econômica (o tempo das coisas, e não dos homens); e mesmo no estruturalismo como um esquema a-histórico que serve a diferentes modos de organização social, independentemente dos indivíduos concretos que os compõem. Acima de tudo, os oximoros presentes nas definições de espetáculo, tais como “mundo *realmente invertido*, [em

que] a verdade é um momento do que é falso” (SE, § 9), como *materialização do fetiche*, como *representação* que se tornou *real*, como *abstração concreta* etc., são exatamente aquilo que Jappe (2013) afirmou sobre as noções de valor e o trabalho abstrato: eles são a verdadeira consumação do que Hegel definiu como *conceito*, ou seja, a síntese das contradições presentes na própria realidade.

O domínio da abstração sobre a vida concreta é novamente formulado por Debord mais tarde, dessa vez com um tom ainda mais pessimista do que nos anos 1960. Observando, já em 1979, a crise da sociedade do espetáculo que logo se encaminharia para a barbárie e seu fracasso em levar a humanidade a um estado de felicidade e riqueza plenas antes prometido, o autor francês renunciou o giro totalitário que o capitalismo poderia realizar ao se afastar cada vez mais da realidade; seu discurso inicialmente laudatório se substituiu pela perda de “todas as ilusões gerais sobre si mesma”, e ele já não diz “o que aparece é bom, o que é bom aparece” – retomando uma afirmação da tese 12 –, mas sim, sem nenhum intuito de convencer, “é assim” (Debord, 1997b: 161). Posteriormente, nos *Comentários sobre a sociedade do espetáculo*, ele afirmará, retomando a ideia de Feuerbach, que o “século do espetáculo” é aquele em que o falso toma o lugar da realidade a tal ponto que agora o verdadeiro procura imitar a falsificação, que “o artificial tende a substituir o autêntico” (Debord, 1997c: 207), uma vez que as imagens e representações do mundo tendem a se sobrepor cada vez mais à vida, moldando-a e ditando seu teor de verdade. Nada mais atual para uma época em que as *fake news* detêm o poder de intervir no curso da política nacional, sendo capazes até mesmo de influenciar os resultados de eleições presidenciais.

3 PROLETARIADO SEM ONTOLOGIA: AS “APORIAS” DE GUY DEBORD

Debord foi um dos poucos de sua época que entenderam a centralidade da formamercadoria na constituição da sociedade moderna e que, mais do que simplesmente atestar essa realidade, desenvolveram uma análise profunda de seus efeitos nas diversas esferas que compõem essa sociedade, realizando uma crítica contundente à maneira como o fetichismo da mercadoria produziu ecos em todos os aspectos da vida cotidiana. Em certo sentido, o conceito de espetáculo é justamente uma maneira de extrapolar a mercadoria como um simples objeto produzido por meio do trabalho e que está limitado a um tratamento economicista; a recusa de Debord em abordá-la mesmo a partir de seus componentes essenciais, como valor e

trabalho abstrato, demonstra que sua preocupação está em compreender de que modo sua lógica abstrata e alienada transcende em muito sua materialidade corpórea e se faz presente em lugares e fenômenos que à primeira vista pareceriam estar a salvo da colonização pela economia. Sua leitura da obra marxiana – embora se possa dizer, pelo caráter marcadamente literário de suas teses, que tenha tomado alguns “atalhos” teóricos – corrobora em muito a “reinterpretação da teoria crítica de Marx” proposta por Moishe Postone (2014), por compartilhar um pressuposto crucial: “a categoria ‘mercadoria’ (...) não se refere simplesmente a um objeto, mas a uma forma ‘objetiva’ historicamente específica de relações sociais – uma forma estruturante e estruturada de prática social” (Postone, 2014: 164). A “sociedade do espetáculo” bem poderia ser a “sociedade da mercadoria”, se em seu cerne não houvesse também essa misteriosa concepção de imagem, que parece propor um salto qualitativo com relação à descrição de Marx e que enfatiza um novo estágio de dominação do capitalismo sobre os indivíduos e seus bens materiais e culturais. Por mais que não haja indicações explícitas de Debord sobre isso – poucas são, diga-se de passagem, quaisquer indicações explícitas que sugiram interpretações fechadas na obra –, é possível entender imagem como uma espécie de cristalização do trabalho abstrato cujo domínio sobre a sociedade é tamanho que sua existência ultrapassa a esfera da produção, a mercadoria e a própria lógica do trabalho; é disso que se trata quando se fala da *proletarização* do mundo ou no uso do termo “imagens-objetos” (SE, § 15). Nesse sentido, a função social que a imagem adquire na sociedade do espetáculo é a mesma que Postone identificou sobre o trabalho: “o trabalho em si constitui uma mediação social em lugar de relações sociais abertas” (Postone, 2014: 176). A imagem seria, então, a forma fetichista do trabalho abstrato, a “face bonita” que ele mostra à sociedade.

Essa noção de imagem em Debord – e o conceito de espetáculo que a contém – é passível, em um certo sentido, do mesmo elogio que Postone (2008) faz ao conceito de reificação em Lukács – mas também da mesma crítica. Por um lado, o espetáculo, caudatário das reflexões lukácsianas sobre o fetichismo da mercadoria como o núcleo mesmo de toda modernidade – presente em formas de pensamento, de cultura, de gestão da vida social etc. –, procede uma ampliação da crítica do capital para além do âmbito econômico e do debate estrito da luta de classes, fugindo ao “reducionismo operário” ao utilizar as categorias de base do capitalismo para pensar formas de objetividade e de subjetividade engendradas pelo valor. Nesse movimento, assume-se que o valor e o fetichismo são os alicerces de uma

estrutura impessoal e abstrata que, alienada e externa a todo conteúdo, domina os homens individualmente e a sociedade como um todo, e que compõe uma nova forma de poder que independe de um grupo social específico como foi no passado. Se, em Lukács, a racionalização da vida moderna decorre, grosso modo, da extrapolação do cálculo na base do valor de troca para outras dimensões da sociedade, gerando formas vazias de substância, estáticas e totalitárias que se autonomizam e se constituem inclusive em modelos filosóficos; em Debord, é a forma-mercadoria como imagem e como expressão da totalidade social alienada, movendo-se por si mesma, aquilo que se apresenta como chave de leitura para diversos fenômenos da modernidade. Pode-se dizer que ambos, em diferentes momentos, possuem o mérito de repensar Marx fora do marxismo tradicional e de suas velhas oposições (capital e trabalho, base e superestrutura, burguesia e proletariado etc.).

No entanto – e ainda tomando como referência a crítica de Postone ao filósofo húngaro –, tanto Lukács quanto Debord pecam num ponto que parece incompatível com o restante de suas análises, as quais possuem em princípio a potência de dilatar o conceito de capital: a ideia – bastante limitada – de que o proletariado, enquanto classe produtora, é o agente revolucionário da história capaz de romper a alienação das formas sociais vigente; que tais forças alienadas são sua exteriorização inconsciente, uma vez que ele “ainda está *subjetivamente* afastado de sua consciência prática de classe” (SE, § 114), e da qual ele deve se reapropriar conscientemente por meio de uma teoria revolucionária. Se, em Lukács, a consciência histórica é atingida quando o trabalhador que vende sua força de trabalho (portanto, relacionando-se com ela como valor de troca) percebe-se a si mesmo como valor de uso, isto é, como qualidade que foi reificada por uma “crosta quantificadora” (Lukács, 2012: 342), em Debord o proletariado define-se “pela negativa” como o “*único pretendente à vida histórica*” (SE, § 87), uma vez que a burguesia, outrora revolucionária, tendo renunciado a guiar o curso das mudanças em benefício do automovimento das coisas, haveria deixado uma espécie de “vácuo” histórico que deveria ser preenchido pelos verdadeiros sujeitos emancipadores que, na experiência dos Conselhos operários, seriam capazes de desfazer a separação entre eles mesmos e seus mecanismos reificados de representação. Essa ideia se concentra primordialmente no capítulo intitulado “O proletariado como sujeito e como representação” e, diferente de Lukács, baseia-se mais numa reflexão sobre o fracasso de instrumentos políticos alienados (entre eles o próprio Estado) em prover uma demanda revolucionária premente do que em qualquer tentativa de ontologizar um sujeito tra-

balhador concreto que esteja apenas “obscurecido” pelo valor de troca. Com efeito, essa é uma crítica central de Postone a Lukács: na última parte de seu ensaio sobre a reificação, o valor de uso, enquanto suposta essência qualitativa dos sujeitos frente a formas historicamente determinadas de racionalização, constituiria uma substância ontológica que se preservaria mesmo na vida emancipada. Segundo Postone, essa abordagem perde de vista que tanto valor de uso quanto valor de troca compõem juntos e dialeticamente a mercadoria, cuja substância flui de uma forma a outra sem ser, contudo, idêntica a nenhuma delas.

Já em Debord, como apontou Jappe (1999), não há uma tentativa de estabelecer uma ontologia, embora haja de fato uma ideia de “essência humana”; esta, contudo, não é estática, mas móvel, de modo que a natureza humana é entendida primordialmente como ser histórico. De qualquer modo, o apontamento, às vezes insistente e fora de lugar de Debord, de que o proletariado carregava a missão da revolução através da fundação de organizações autogeridas fica enfraquecido devido à própria marginalidade da categoria trabalho em sua obra, o que acabou por tornar injustificada sua crença na classe trabalhadora e, para o bem ou para o mal, retirar dela sua força teórica. Contudo, há que se admitir que essas colocações – e também o próprio enfoque na ideia de alienação como separação entre indivíduo produtor de uma sociedade e as formas sociais que ele cria – abrem um precedente para se pensar que Debord acreditava num sujeito que deveria sair de uma passividade contemplativa ideologicamente imposta e promover a mudança social. A ideia mais ou menos frouxa de que esse sujeito poderia ser o proletariado enquanto classe padece da mesma falha de Lukács, pois seu aspecto normativo não parece resolver os problemas de ordem mais ampla levantados em sua crítica da separação, assim como em *História e consciência de classe* a ideia do trabalhador como sujeito-objeto idêntico é estreita perto das questões da racionalização da vida moderna e das antinomias da filosofia ocidental tratadas nas partes anteriores do ensaio (Postone, 2008).

Nesse ponto, é preciso admitir que há uma ambiguidade no texto de Debord, parecida com aquela que Robert Kurz identificou em *O capital* e que chamou de “a aporia de Marx” (Kurz, 2005: n. p.). Segundo o crítico, “Marx aproxima-se (...) de uma crítica que ele próprio ainda não leva até o fim” ao apresentar “o conceito de trabalho como abstração real capitalista e ao mesmo tempo como princípio ontológico” (Kurz, 2005: n. p.). Isso porque Kurz não descarta a possibilidade de se realizar uma leitura do texto marxiano em que a categoria trabalho apareça como um

princípio trans-histórico, especialmente quando se considera a definição de trabalho como “uma condição de existência do homem, independente de todas as formas sociais, eterna necessidade natural de mediação do metabolismo entre homem e natureza e, portanto, da vida humana” (Marx, 2013: 120). Para Kurz, o valor de uso é uma abstração real tanto quanto o valor de troca – sendo a própria elaboração dessa coisa um efeito do moderno patriarcado produtor de mercadorias –, assim como o conceito de “trabalho concreto” é uma *contradictio in adjecto*, ainda que tanto valor de uso quanto trabalho concreto possuam inclinações ontologizantes na obra de Marx. Do mesmo modo, se há em Debord, por um lado, a indicação de que o proletariado não constitui uma categoria positiva – isto é, ele é apenas o negativo antitético da burguesia, a qual instituiu o tempo histórico irreversível mas também “[desistiu] de toda vida histórica que não seja sua redução à história econômica das coisas” (SE, § 87); por outro lado, a constatação de que a emancipação virá da “revolução proletária” acaba por “amarrar [a] crítica do fetichismo à ideologia da luta de classes”, (Kurz, 2007: n. p.), como colocou o próprio Kurz em seus comentários sobre o situacionista francês. Guy Debord não escapou à discussão sobre a tensão entre reflexão teórica e práxis realizada pelo autor alemão, para quem a ideia da unidade entre teoria e práxis *a priori*, cultivada pelos situacionistas, é apenas mais um capítulo da subordinação da elaboração teórica à ação irrefletida que desemboca em mera “encenação performativa”. Aquilo que Kurz denominou “o mal-estar na teoria” – ou seja, a pressa em produzir respostas rápidas e exigir da teoria que ela apresente formas de agir imediatas – teria sido exatamente o que levou os situacionistas ao fracasso: “ao contrário da opinião situacionista, na verdade fora exatamente o postulado da ‘unidade entre teoria e práxis’ *a priori* que barrara ao movimento operário o caminho para a crítica da matriz fetichista *a priori*” (Kurz, 2007, n. p.). O regresso da noção de sujeito na reflexão teórica, que teria guiado Debord a um atabalhoadado operarismo, significaria para o crítico do valor uma recaída à ontologia do trabalho para a qual a definição dos operários como “*homens sem qualidade*” (SE, § 123) não fora uma compensação suficiente.

Contudo, se, de um lado, Debord adere a uma noção bamba de sujeito que deve sair da postura espectadora que lhe foi outorgada pelo capitalismo e reunificar-se com aquilo que ele próprio criou – identificando esse sujeito ao proletariado –, finalmente realizando a verdadeira história; por outro, toda sua exposição incansavelmente descreve como o espetáculo tem sido de fato o único sujeito

ativo do capital, que impede que os indivíduos realizem sua essência – não exatamente como *sujeitos* dessa história, que não conseguem enxergar-se a si mesmos como os motores ativos do capitalismo porque um véu mistificador lhes encobre a visão, mas como *seres históricos*. Isso significa que ainda não houve história propriamente dita além da história econômica, pois os indivíduos estão presos a uma estrutura alienada e abstrata e, portanto, não puderam ainda “viver o tempo histórico”; o tempo irreversível reificado e automovente não é o tempo do sujeito enquanto produtor, mas da produção por si só – é ainda “pré-história cega” (SE, §141). O espetáculo, enquanto essa estrutura alienada e abstrata, é capaz de transformar “qualquer conteúdo, mesmo aquele que se diz antagônico”, numa “imagem espetacular” (Jappe, 1999: 173). Por esses motivos, é difícil afirmar que há, em Debord, uma contradição entre sujeito e objeto filosoficamente formulada em que os dois termos estejam ontologicamente fundados e sejam preexistentes ao capitalismo, cujo maior mal foi separá-los sem voltar a reuni-los – ou seja, que há uma diferença nítida entre exteriorização e alienação, sendo a primeira um processo que faz parte da natureza humana e a segunda o momento de sua expropriação pelo capital. Antes, parece ser mais consensual considerar que, em Debord, essa fragmentação aparece como desde sempre historicamente determinada – e que, por isso, existe desde sempre de forma invertida, sendo que ao indivíduo que participa socialmente da estrutura abstrata espetacular só lhe é permitido o fazer como imagem, isto é, por meio da forma-mercadoria. Nesse sentido, talvez a oposição entre vida humana e economia, tal como formulada por Jappe (1999) – ou entre o fluido e o estático –, expresse melhor as questões colocadas pelo situacionista em sua obra.

Em um de seus primeiros fragmentos, Debord afirma:

“não é possível fazer uma oposição abstrata entre o espetáculo e a atividade social efetiva (...) o espetáculo que inverte o real é efetivamente um produto. Ao mesmo tempo, a realidade vivida é materialmente invadida pela contemplação do espetáculo e retoma em si a ordem espetacular à qual adere de forma positiva (...) cada noção só se fundamenta em sua passagem para o oposto: a realidade surge no espetáculo, e o espetáculo é real. Essa alienação recíproca é a essência e a base da sociedade existente.” (SE, § 8)

O espetáculo faz coincidir prática social e contemplação; é realidade invertida que não consiste em mera ilusão, pois fundamenta positivamente a própria vida

material; é valor de uso e valor de troca, sendo este uma parte efetiva do real tanto quanto aquele, e não uma mistificação ou abstração da consciência.

4 O “SUJEITO AUTOMÁTICO” COMO FORMA DE INCONSCIÊNCIA

Pode-se considerar que, ao formular o conceito de espetáculo, Debord ensaia apreender a história humana – ou melhor, sua pré-história – a partir do mesmo projeto enunciado por Robert Kurz (2010): não como “a história da luta de classes”, como proferiu o Marx do Manifesto do Partido Comunista, mas como a “história das relações fetichistas” (Kurz, 2010: 161). Com efeito, Debord vê na “especialização do poder” as raízes primitivas do espetáculo, identificando-o, *post-festum*, a todas as formas de dominação que até hoje se ergueram como esfera separada da vida humana e que a regeram de cima. A figura moderna do espetáculo é justamente a imagem – não formas concretas e imediatas de imagem, que certamente dialogam com a categoria de Debord, mas que são terminantemente insuficientes para a definir com precisão; mas a imagem como o correlato da forma-valor, ou seja, como abstração real que estrutura de forma impessoal e alienada a socialização capitalista. Todo movimento revolucionário ao longo da história praticou uma certa iconoclastia, lembra Kurz (2010); destruir os símbolos de uma época constitui um ato de ruptura insolente com a ordem existente e carrega um significado de desdém e desobediência a um sagrado cuja devoção e eternidade são questionadas. Alimentar-se do totem ou quebrar imagens de santos – ou mesmo, para citar um evento que se tornou um marco moderno, atirar contra os relógios das torres de Paris em sinal de aniquilação de um tempo velho e de instauração de uma nova era – são atitudes tabus que deixam entrever aquilo que Benjamin chamou de consciência histórica – ou, elaborado de outra forma, fazem “explodir o *continuum* da história” (Benjamin, 1987: 230). Tais atos possuem maior ou menor potencialidade real de marcar uma descontinuidade a depender do grau de dependência entre o objeto fetichista e o poder metafísico que ele encarna. No caso do valor, qualquer conteúdo material é absolutamente indiferente e contingente à sua forma; sua secularização foi justamente aquilo que o tornou, contraditoriamente, mais incorpóreo, o que levou a inúmeros sentenciamentos, de Marx a Debord, de que o capital é a realização do fetiche religioso como totalidade na terra. Esse fato faz com que a ação de quebrar vidraças de bancos, por exemplo, recentemente praticada por grupos radicais em manifestações de rua, se torne, na melhor das hipóteses, uma interven-

ção meramente simbólica e, na pior, uma prática tão inócua quanto “destruir festivamente os bustos de Kant” (Kurz, 2010: 145), para não dizer puramente espetacular – quando o objetivo é apenas tornar-se mais uma imagem midiática.

Ainda assim, continua Kurz, alguma iconoclastia deve ser mantida – mas qualitativamente diferente de todas as anteriores, que proponha a crítica radical de todas as formas de fetiche e, desse modo, retire a humanidade de sua pré-história ao sugerir “um ultrapassamento de todo tipo de vínculo simbólico e exteriorizado que seja destituído de reflexão” (Kurz, 2010: 146). O Esclarecimento teria praticado sua própria ruptura iconoclasta ao desmistificar a metafísica religiosa que ainda assolava a filosofia; agora, no entanto, seria necessário aniquilar o que ainda resta dela, na teoria e na vida cotidiana. Nesse sentido, tanto o trabalho, como suposta essência ontológica do ser humano, quanto seu correlato antropomorfizado, o *sujeito* – cujo “nome completo”, designado por Marx e reforçado por toda crítica do valor, é “sujeito automático” – devem ser superados num mundo sem dominação social: “a revolução contra a constituição fetichista é idêntica à supressão emancipatória do sujeito” (Kurz, 2010: 297). Em Kurz, o sujeito é, desde sua constituição originária, “sujeito do valor”, isto é, forma apriorística abstrata e dominadora cuja ação é circunscrita por sua função como produtor de mercadorias, expressão da integração do indivíduo à sociedade capitalista. Em suma, o sujeito é desde sempre o sujeito burguês, aquele mesmo do qual falou Debord, e cuja consciência histórica se atrelou ao movimento autônomo do tempo irreversível da economia. Para o situacionista francês, o espetáculo, como história das formas de fetiche da humanidade, é ele próprio o sujeito abstrato que perdurou durante todo o curso da dominação social; sua abolição requer o aniquilamento de todas as formas alienadas que dirigem e se opõem à vida humana, e “viver o tempo histórico” significa a superação também de qualquer estrutura apriorística que não tenha sido consciente e ludicamente desenvolvida no próprio caminhar de uma sociedade emancipada. Se hoje vivemos na sociedade do espetáculo – ou seja, se as próprias relações sociais são alienadas pois sua constituição é um dado que existe além e apesar das vontades individuais; e se sua mediação se dá pela forma-valor abstrata que se precipitou como imagem; então, mais do que nunca, é preciso praticar a iconoclastia.

Contudo, há que se fazer uma clara distinção entre a crítica do valor de Robert Kurz e a crítica da sociedade do espetáculo de Guy Debord – distinção esta que foi iniciada mais acima, na discussão sobre a missão ontológica do proletariado, mas que não foi levada às últimas consequências. Perpassa inequivocamente toda a

reflexão teórica de Kurz a ideia de que o capitalismo é constituído por uma espécie de “metafísica real”, “negativa e destrutiva”, cuja substância social é o trabalho abstrato – para o autor alemão, um “pleonasma lógico” do mesmo feitio que o oxímoro trabalho concreto (Kurz, 2005). O trabalho abstrato é a essência da produção de valor e, portanto, do fetichismo da mercadoria, e sua existência é exclusividade do patriarcado produtor de mercadorias; é, além disso, o motor do sujeito automático do qual depende a valorização do valor. Subordina-se ao entendimento de que o trabalho abstrato é a substância do capital o reconhecimento de que este último se define por sua “fundamentação na produção”, e não na circulação – em outras palavras, não será uma simples reorganização da distribuição de mercadorias ou a permuta dos monopólios da troca o que fará com que o capitalismo desapareça, como parece sugerir a proposição de uma revolução proletária através de conselhos operários, em que permanece a mesma força de trabalho (cujo valor de uso ainda consiste na produção de valor) a despeito da suposta autonomia com relação à classe burguesa. Trata-se, para Kurz, da diferença entre o “trabalho como o ponto de vista da crítica ou o trabalho como o objeto da crítica” (Kurz, 2005, n. p.). Se é verdade que Debord admite inúmeras vezes a premissa da produção na sociedade do espetáculo – que “é a afirmação onipresente da escolha já feita na produção, e o consumo que decorre dessa escolha” (SE, § 6) –, suas formulações sobre o fetichismo da mercadoria passam ao largo do conceito de trabalho abstrato, como já mencionado na primeira parte deste trabalho. Sua deliberada falta de rigor conceitual produz afirmações difusas, que com frequência apontam para direções distintas: por exemplo, alegações dúbias tais como “a apropriação social do tempo e a produção do homem pelo trabalho humano se desenvolvem em uma sociedade dividida em classes” (SE, § 128, grifo meu) convivem com outras que dizem que a “exibição incessante do poder econômico sob a forma de mercadoria (...) transfigurou o trabalho humano em trabalho-mercadoria, em *assalariado*” (SE, § 40), sentença que certamente não sobreviveria ao escrutínio crítico do autor alemão, para quem “trabalho-mercadoria” é também um pleonasma – e, aliás, sinônimo de “trabalho humano”.

Essas diferenças não devem invalidar as afinidades entre os dois autores: a ideia debordiana da “*baixa tendencial do valor de uso*” (SE, § 47) – que faz um emprego “desviado”, como diriam os situacionistas, da lei marxiana da queda tendencial da taxa de lucro –, bem como a afirmação de que “o valor de troca, *condottiere* do valor de uso, acaba guerreando por conta própria” (SE, § 46), coadunam com a *inversão*,

constatada por Kurz, segundo a qual “o famigerado valor de uso revela-se (...) como uma mera determinação da forma da própria objetividade do valor e da sua realização como valor de troca” (Kurz, 2005: n. p.); além disso, elas apontam para o mesmo “colapso da modernização” identificado pelo crítico do valor, cujo principal motivo seria o direcionamento decrescente da acumulação global de valor (Kurz, 1991). Mesmo a análise de Kurz sobre o tempo histórico concreto do capitalismo – o tempo de “desenvolvimento das forças produtivas como forças destrutivas”, que leva à “transformação da vida social (...) pelo trabalho e pela produção” (Kurz, 2005: n. p.) – se assemelha ao conceito debordiano do tempo irreversível, que foi criado pela burguesia e por ela abandonado ao seu próprio movimento cego e autônomo, e sobre o qual se baseia a teoria da crise de Marx tal como a entende a crítica do valor. Do controle social sobre o tempo histórico, ambos derivam projetos de emancipação. Entretanto, enquanto o foco da crítica kurziana se concentra no trabalho abstrato, Guy Debord, por sua vez, entendendo o espetáculo como igualmente dependente do “grau de acumulação” e do grau de alienação do capital, ataca o fetichismo da mercadoria a partir de seu monopólio da ação e da imposição da inconsciência sobre a vida em sociedade – o que o aproxima, em muitos aspectos, sobretudo da teoria do sujeito moderno desenvolvida por Kurz, ainda que lhe fique a dever seu veio mais radical.

Os sujeitos modernos são, para Robert Kurz, “meros ‘exemplares’ da forma do valor (...) ‘seres humanos de confecção’” (Kurz, 2010: 87); qualquer espécie de querer individual, se aprisionado pelo “invólucro coercitivo” da forma-sujeito (Kurz, 2010: 89), mostra apenas sua identidade com as relações sociais mediadas pela mercadoria. A própria ideia abstrata de individualidade, que ganha força à medida em que os seres humanos se desprendem dos vínculos sociais tradicionais que antes os definiam – a família, o clã, o estamento etc. –, acaba apenas por cair em conformidade com os novos agentes sociais com os quais se deve identificar, imediatamente materializados na moda e na mídia; o que, a princípio, pareceria fazer um contraponto ao *establishment* apenas se mostra como adesão completa àquilo contra o qual pretendia se opor. Debord não formula diretamente uma ideia sobre a individualidade, mas a feição de suposta oposição a uma ordem social é captada na sua crítica à rebeldia e à juventude: “a revolta puramente espetacular” demonstra que “a própria insatisfação tornou-se mercadoria” (SE, § 59), enquanto que “a juventude, a mudança daquilo que existe” não é uma propriedade dos seres humanos, mas do funcionamento dinâmico do capitalismo: “são as coisas que reinam e que

são jovens; que se excluem e se substituem sozinhas” (SE, § 62). A revolução, “o grande estilo da época” (SE, § 162), foi apropriada e domesticada pelo “tempo pseudocíclico” da moda, como o denomina Debord.

Prevê-se, considerando o que já foi exposto até aqui, que nem mesmo a dialética sujeito-objeto escapa às críticas de Kurz, seja do sistema filosófico kantiano ou hegeliano. Segundo o teórico do valor, a concepção de que há uma subjetividade em oposição a uma objetividade é falsa – não num sentido hegeliano ou lukácsiano, senão porque a objetividade não se dá fora da consciência subjetiva, mas se faz perceber nas próprias práticas sociais dos sujeitos; é em seus modos de pensar e agir reificados que se reproduz subjetivamente a forma-valor alienada. Dessa forma, o sujeito não é a consciência soberana que se contrapõe à inconsciência do movimento das coisas, mas é ele próprio forma objetiva, ao mesmo tempo consciente e inconsciente, que sintetiza as coerções sociais da socialização do valor. É verdade que Debord não formula essa questão com a mesma radicalidade; a comparação entre economia e inconsciente aparece não raramente em seu texto e por vezes associa-se a analogias que remetem diretamente à psicanálise, indo além de uma simples oposição entre ação voluntária e involuntária. Mas também não parece haver propriamente uma ideia de consciência já realizada no mundo que se coloque como resistência imanente ao “inconsciente social” ou ao “isso econômico” (SE, §§ 51-52) e que se encontra apenas ofuscada. Antes, a consciência é uma espécie de utopia que se efetivará depois de superada a pré-história das relações fetichistas; o encontro entre “a consciência do desejo e o desejo da consciência” é um projeto emancipatório que surge “sob a forma negativa” (SE, § 53), e que se realizará no fazer histórico pela humanidade.

De qualquer maneira, a ideia de que a economia é o inconsciente da sociedade do espetáculo parece acertada quando esta é entendida em termos de segunda natureza. Inconsciência, em Debord, associa-se sobretudo àquilo sobre o qual os seres humanos não têm controle e que existe de forma alienada, sendo seu funcionamento estranho a quaisquer vontades individuais. Diferente dos surrealistas (através dos quais ele tomou algum contato com a psicanálise freudiana), Debord não exalta o inconsciente como o reino da liberdade irrestrita em oposição a um exterior racional e opressor; pelo contrário, prefere apontar a própria irracionalidade da dinâmica capitalista, associando-a à perda da noção de totalidade e à loucura. Como indicou Jappe (1999), para os situacionistas, o desejo é da ordem da consciência e não se liga a qualquer concepção de necessidade, à qual se opõe por

estar estritamente vinculado ao prazer; a recusa em conceber o desejo como parte da natureza humana – preferindo aliá-lo a um fazer histórico consciente – significaria a negação de um sujeito ontológico. Nesse sentido, se “a alienação do espectador em favor do objeto contemplado (...) resulta de sua própria atividade inconsciente” (SE, § 30), pode-se deduzir que há, em Debord, uma ideia de que o estado de inconsciência é um construto social cuja existência está intimamente acoplada às relações fetichistas e à sua compreensão como segunda natureza, ou seja, a uma falsa ontologia, em que o “isso econômico” parece um dado trans-histórico desconectado da vida humana. Por isso o tempo irreversível capitalista é identificado ao “movimento inconsciente do tempo” (SE, § 125) e o estruturalismo a uma “estrutura prévia inconsciente” (SE, § 201), assim como “o desenvolvimento das forças produtivas foi a *história real inconsciente*” (SE, § 40); todos eles acabam por ontologizar – à maneira do próprio inconsciente freudiano – forças sociais que são historicamente determinadas. A reconexão entre sociedade e indivíduo expressaria a suspensão de tal estado de inconsciência e, portanto, o fim de uma realidade social que é ela própria fetichista. O uso “desviado” (como Debord denominava a aplicação da técnica da colagem à teoria) de uma passagem de Freud, na tese 51, atesta esse entendimento peculiar de Debord sobre o que seria um “inconsciente social”: “tudo o que é consciente se gasta. O que é inconsciente permanece alterado. Mas este, quando libertado, também não cai em ruínas?” (Freud)” (SE, § 51).

A crítica de Kurz a Freud esbarra em questões parecidas às que Debord implicitamente nos coloca ao conceituar a sociedade do espetáculo. De acordo com sua análise, ao ontologizar as categorias do inconsciente, determinando-as a-historicamente, Freud acabou por extensão ontologizando também a cultura; o conflito eterno e insolúvel entre a civilização e o sujeito, o qual acarreta a este último um sofrimento igualmente eterno, é o que teria levado o psicanalista a um pessimismo cultural, expresso em seus apontamentos de um mal-estar generalizado que é diretamente proporcional ao desenvolvimento das formas sociais. A consequência fatal seria a total impossibilidade de satisfação plena do indivíduo que vive em sociedade (Freud, 2012). Fazendo isso, opõe-se “um inconsciente puro e simples (conjuntamente com sua estrutura) face à cultura pura e simples” (Kurz, 2010: 260), prendendo o inconsciente a uma base biológica humana – o instinto – que torna inconciliáveis a história da natureza humana e a história da cultura. Ligar o inconsciente a uma suposta “primeira natureza” acarreta, portanto, a criação de uma segunda natureza, e ambas aparecem como forças eternas e imutáveis em sua inco-

municabilidade e imunes ao controle dos indivíduos. Isso perde de vista o fato de que a sociedade que baseia suas relações em formas alienadas, isto é, formas que submetem e independem dos indivíduos, é a sociedade da mercadoria, e incorre no erro de fetichizar uma oposição que foi historicamente colocada pelo capitalismo. A inconsciência está presente dos dois lados, o que leva a uma contradição insuperável da forma-sujeito: tanto preso aos seus impulsos fisiológicos quanto liberto deles como ser social, o indivíduo permanece sem nenhum poder de mando sobre sua própria vida. Mais do que isso: a ideia de uma estrutura subjetiva inconsciente é ela mesma fruto de uma sociedade cujo funcionamento é inconsciente, e cuja própria forma abstrata de consciência é “aquilo que há (...) de mais profundamente alheio e de desconhecido” (Kurz, 2010: 263). O sujeito freudiano é, portanto, a outra face do sujeito automático: “a forma de consciência da respectiva constituição fetichista abrange todos os aspectos humanos da vida. Estamos lidando, a ser assim, com uma estruturação e/ou canalização tanto da reprodução social (socioeconômica) quanto das relações sociais e sexuais” (Kurz, 2010: 267); tanto do valor quanto do inconsciente. Toda forma de ontologia é abolida no mesmo momento em que se extinguem suas respectivas constituições fetichistas: “a supressão da segunda natureza tem a mesma envergadura que a supressão da primeira natureza. ‘Supressão’ tem, aqui, evidentemente, um sentido ligado à esfera da ação e da consciência” (Kurz, 2010: 283). Esse seria, para Kurz, o fim da “história da pré-história” (Kurz, 2010: 284). Note-se que ressurgue aqui uma nova concepção de consciência, que já não remete a uma forma social e abstrata preexistente – o sujeito do valor – e tampouco se opõe simplesmente a um Id do mesmo modo abstrato, mas é a superação de ambas e a constituição, por assim dizer, de uma “verdadeira” consciência: a consciência histórica. Assim, tanto a “história como história do espetáculo” quanto a “história como história das relações de fetichismo” podem ser elaboradas numa fórmula complementar: *a história até hoje foi a história das formas de inconsciência.*

5 A OUTRA PRÁXIS DEBORDIANA: TORNAR O INCONSCIENTE CONSCIENTE

Em *Além do princípio do prazer*, Freud (2006b) especula sobre o surgimento da consciência como uma espécie de camada auxiliadora do “escudo protetor” do organismo contra estímulos externos, que serviria de barreira entre o mundo interior e

o mundo exterior e se ocuparia de receber e, em certa medida, filtrar as excitações quem provêm do lado de fora do Eu. Assim, por trás da “crosta” sensitiva que atuaria em níveis mais superficiais do ser vivo, haveria um sistema – o sistema Cs – que se responsabilizaria por manter intacta a quietude interna do organismo e garantiria o estado de inércia que seria original da matéria orgânica. Posteriormente, em *A negativa* (2007), Freud discorre sobre a formação da consciência como a capacidade intelectual de emitir juízos – tanto sobre o mundo interno quanto sobre o mundo externo –, dos quais a faculdade de dizer “não” figura como essencial e primária. Se, durante o processo da análise, a negação de um conteúdo inconsciente que assoma à consciência significa suspensão temporária do recalque e um primeiro passo rumo à sua aceitação, elaboração e cura, o “não” dito a uma coisa externa diz respeito a saber julgá-la como boa ou má – em termos pulsionais, incorporá-la ou expulsá-la do Eu. A negativa, então, constituiria um processo reflexivo de escolha que permitiria ao sujeito pôr “um fim ao adiamento da ação – ocasionado pelo pensar” (Freud, 2007: 149), sendo uma reminiscência já sublimada da pulsão de destruição, interessada em diferenciar o Eu do não-Eu, a interioridade familiar do exterior estranho, a unidade particular do todo.

A cura psicanalítica proposta por Freud consistia basicamente em ir aumentando gradativamente a influência do Cs sobre o Ics – processo descrito pelo psicanalista como “difícil e lento” (Freud, 2006a: 43), mas não impossível. Freud dava grande valor terapêutico à passagem dos processos psíquicos primários (inconscientes) aos secundários (conscientes), motivo que o fez enxergar na compulsão à repetição – como manifesta no jogo lúdico do *fort-da* – seu aspecto libertador, pois atestaria soberania do sujeito frente ao sofrimento psíquico e capacidade de controle sobre a irracionalidade a princípio obscura e inacessível do inconsciente – expressão, ainda que apenas parcial, da reconciliação entre natureza e cultura.

Tornar o inconsciente consciente – eis o ditame que une Freud a Debord. Como já mencionado, o situacionista foi um ferrenho crítico da inconsciência que regeu até então os processos históricos cuja marcha irracional foi apenas contemplada pela humanidade, a quem coube a posição de objeto servil e sem vontade àquele que foi seu senhor de direito e de fato – o espetáculo, sujeito automático e “não vivo” que, na modernidade, atingiu sua forma plena no imperativo econômico e autosuficiente do acúmulo de capital. Sua desaprovação do surrealismo passava por entender que a exaltação do inconsciente já havia perdido seu aspecto emancipatório e se transformado em celebração da desordem de um mundo em que o des-

controle da sociedade sobre ela própria é a regra. No fragmento 21, ele define o espetáculo como “o *sonho mau* da sociedade moderna aprisionada, que só expressa afinal o seu desejo de dormir”, apontando-o como “o guarda desse sono” (SE, § 21, grifo meu). A ideia de que a “consciência do desejo” e o “desejo da consciência” fazem parte do projeto emancipatório que transformará o indivíduo em verdadeiro sujeito da história – retirando-o, portanto, da pré-história dominada pelo espetáculo – se assemelha ao assenhoreamento de si proposto pela terapêutica freudiana por meio da manipulação do inconsciente pela consciência; coaduna, também, com a tentativa de apreender o desejo do Eu como o “negativo” das “imagens dominantes da necessidade” que povoam a realidade externa, uma vez que quanto mais se aceita identificar-se com elas, “menos [se] compreende sua própria existência e seu próprio desejo” (SE, § 30). Se o espetáculo se assemelha ao sonho – no sentido de que é capaz de realizar ilusoriamente desejos não efetivados na realidade –, para Debord, a efetivação desse sonho depende de que ele se torne consciente aos indivíduos que vivem sob a heteronomia da cegueira histórica: “o mundo já possui o sonho de um tempo. Para vivê-lo de fato, deve agora possuir consciência dele” (SE, § 164).

Em Debord, a ideia de um “inconsciente social” se liga à “fabricação ininterrupta de pseudonecessidades” cujo fim é a própria manutenção da economia autônoma, que irracionalmente cria carências como modo de lidar com a superabundância na produção, sem nenhum outro objetivo que não a manutenção da própria irracionalidade produtiva (SE, § 51). “Quebrar” esse inconsciente social significa racionalizar o processo produtivo de modo que ele se torne objeto a serviço da humanidade, e não seu sujeito, recolocando nas mãos do homem o poder de manipular e interferir conscientemente nos rumos do corpo social: “o *sujeito* da história só pode ser o ser vivo produzindo a si mesmo, tornando-se mestre e possuidor de seu mundo que é a história, e existindo como *consciência de seu jogo*” (SE, § 74).

O espetáculo – como imagem; a imagem – como valor; o valor – como sujeito. Esse é o fio relacional que parece ter sido traçado por Debord quando se considera *A sociedade do espetáculo* em conjunto, e que desponta de maneira mais ou menos inequívoca, e mais ou menos explícita, ao se realizar uma leitura cerrada de cada uma das teses. Esse sujeito – o verdadeiro motor da história moderna até aqui – é

inconsciente, no sentido de que seu movimento é autônomo com relação aos seres humanos que, organizados em sociedade – e não mais em comunidade –, o criaram. Ele detém o monopólio da comunicação e unifica a coletividade humana sob a “linguagem da separação”, atomizando os homens e impedindo-os de estabelecerem relações sociais diretas. Sua ação alienada submete os indivíduos concretos a uma postura contemplativa e gera uma cisão entre desejos humanos e sociedade que foi formulada a-historicamente pela psicanálise em termos de primeira e segunda naturezas (pulsão e cultura); a crítica do valor, de seu lado, com sua condenação à ontologia do sujeito corolário da filosofia do Esclarecimento, reconhece em Freud “um divisor de águas teórico” (Kurz, 2010: 259) e uma afronta à concepção de sujeito iluminista até então predominante, mas recusa a base biológica de sua teoria, alegando que “o verdadeiro problema acerca da constituição social do inconsciente não é (...) sistematicamente tratado por Freud” (Kurz, 2010: 259). Ao localizarem a categoria sujeito historicamente e a identificarem ao capital – juntamente com a categoria trabalho –, os teóricos críticos do valor propõem sua supressão como uma das etapas para a abolição de todas as formas alienadas: a superação do sujeito “*autofundado, automovente* (...) permitiria que as pessoas, pela primeira vez, se tornassem sujeitos de suas próprias práticas sociais” (Postone, 2014: 259). Em sua leitura filológica do texto marxiano, Jappe (2013: 92) corrobora as conclusões dos colegas: “a teoria marxiana da inversão afirma que o verdadeiro sujeito é a mercadoria e que o homem mais não é do que o executor da lógica da mercadoria”; percebe-se a influência de Debord em seu apontamento de que “a forma valor é necessariamente a base de uma sociedade *inconsciente* que não tem rédea sobre si mesma e que segue os *automatismos* que ela própria criou sem saber” (Jappe, 2013: 93). O valor, no sentido aqui em jogo, não é apenas um elemento que define um modo de produção, mas é uma *forma de consciência* (Kurz, 2010; Jappe, 2013; Postone, 2014) – acrescentaríamos, *inconsciente*. A teoria do fetichismo da mercadoria é também a “teoria do nascimento histórico do sujeito e do objecto em formas *alienadas desde o início*” (Jappe, 2013: 204). Todos esses fechamentos teóricos apenas reforçam aquilo que já estava presente na teoria crítica – bastante subestimada – de Debord da década de 1960.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter (1987): Sobre o conceito da história. In: *Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura*. 3ª edição. São Paulo: Editora Brasiliense, v. 1.
- DEBORD, Guy (1997a): *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- DEBORD, Guy (1997b): *Prefácio à 4ª edição italiana*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- DEBORD, Guy (1997c): *Comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- FREUD, Sigmund (2006a): O Inconsciente. In: *Escritos sobre a psicologia do inconsciente*. Coordenação geral da tradução de Luiz Alberto Hanns, Rio de Janeiro: Imago, v.2.
- FREUD, Sigmund (2006b): Além do princípio do prazer. In: *Escritos sobre a psicologia do inconsciente*. Coordenação geral da tradução de Luiz Alberto Hanns, Rio de Janeiro: Imago, v. 2.
- FREUD, Sigmund (2007): A negativa. In: *Escritos sobre a psicologia do inconsciente*. Coordenação geral da tradução de Luiz Alberto Hanns, Rio de Janeiro: Imago, v.3.
- FREUD, Sigmund (2012): *O mal-estar na civilização*, Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras.
- JAPPE, Anselm (1999): *Guy Debord*. Tradução de Iraci D. Poleti, Petrópolis, RJ: Vozes.
- JAPPE, Anselm (2013): *As aventuras da mercadoria: para uma nova crítica do valor*. Tradução de José Miranda Justo, Lisboa: Antígona.
- KURZ, Robert (2004): *O colapso da modernização: da derrocada do socialismo de caserna à crise da economia mundial*. Tradução de Karen Elsabe Barbosa, São Paulo: Editora Paz e Terra.
- KURZ, Robert (2005): *A substância do Capital: o trabalho abstracto como metafísica real social e o limite interno absoluto da valorização*. Recuperado de [http://www.obeco-online.org/rkurz203.htm#:~:text=A%20subst%C3%A2ncia%20natural%20da%20abstrac%C3%A7%C3%A3o, trabalho%20abstracto%22%20\(Marx\)](http://www.obeco-online.org/rkurz203.htm#:~:text=A%20subst%C3%A2ncia%20natural%20da%20abstrac%C3%A7%C3%A3o, trabalho%20abstracto%22%20(Marx),), acesso em 12/10/2022.
- KURZ, Robert (2007): *Cinzenta é a árvore dourada da vida e verde é a teoria: o problema da práxis como evergreen de uma crítica truncada do capitalismo e a história das esquerdas*. Recuperado de <http://www.obeco-online.org/rkurz288.htm#:~:text=Robert%20Kurz%20%2D%20CINZENTA%20%C3%89%20A,E%20VERDE%20%C3%89%20A%20TEORIA>, acesso em 12/10/2022.

- KURZ, Robert (2010): *Razão Sangrenta: ensaios sobre a crítica emancipatória da modernidade capitalista e de seus valores ocidentais*. Tradução de Fernando R. de Moraes Barros, São Paulo: Hedra.
- LUKÁCS, György (2012): *História e consciência de classe*. Tradução de Rodnei Nascimento, São Paulo: Martins Fontes.
- MARX, Karl (2013): *O capital: crítica da economia política (Livro I)*. Tradução de Rubens Enderle, São Paulo: Boitempo.
- POSTONE, Moishe (2014): *Tempo, trabalho e dominação social*. Tradução de Amilton Reis e Paulo César Castanheira, São Paulo: Boitempo.
- POSTONE, Moishe. *O trabalho e a lógica da abstracção*. Entrevista concedida a Timothy Brennan. Recuperado de <http://o-beco-pt.blogspot.com/2012/03/moishe-postone.html>, acesso em 18/04/2022.

HACIA UNA TEORÍA CRÍTICA DE LA DIGITALIDAD: GÜNTHER ANDERS EN LA ERA DEL CAPITALISMO DE PLATAFORMAS Y LAS TECNOCRACIAS INTELIGENTES

Towards a Critical Theory of Digitality: Günther Anders in the Age of Platform Capitalism and Smart Technocracies

ANNA VERENA NOSTHOFF^{*}

anna-verena.nosthoff@criticaldatalab.org

FELIX MASCHEWSKI^{**}

felix.maschewski@criticaldatalab.org

Fecha de recepción: 29 de julio de 2022

Fecha de aceptación: 10 de octubre de 2022

RESUMEN

Diversos estudios teóricos sobre los medios de comunicación han caracterizado recientemente la cuarta revolución industrial como un proceso de tecnificación y cibernización omniabarcante. En este contexto, este artículo pretende mostrar el potencial pertinente y crítico de la obra magna de Günther Anders *La obsolescencia del hombre* frente al poder cada vez mayor de los dispositivos y las redes cibernéticas. Anders ha sido testigo y ha gestionado el proceso de cibernización desde sus inicios, y ha criticado no sólo su tendencia a la automatización y a la expansión, sino también la lógica circular y el “poder integral” en el que se basa, incluidas las consecuencias destructivas para la constitución de lo político y lo social. En este sentido, la obra de Anders puede arrojar nueva luz sobre los medios organizados tecnológicamente del régimen digital contemporáneo. El objetivo del ensayo es, por tanto, no sólo enfatizar la contemporaneidad del pensamiento crítico de Anders y destacar su avanzada comprensión de la tecnología en comparación con los representantes de la teoría crítica temprana, sino también utilizarlo para enmarcar una crítica frente a los conceptos

^{*} Princeton University und Critical Data Lab (Humboldt Universität Berlin).

^{**} Universität Basel und Critical Data Lab (Humboldt Universität Berlin).

Este ensayo es una versión ampliada y revisada del ensayo “Passivität im Kostüm der Aktivität’. Über Günther Anders’ Kritik kybernetischer Politik im Zeitalter der ‚totalen Maschine‘”, publicado en: *Behemoth. A Journal on Civilization*, 11.1 (2018): 8-25. Una versión en inglés apareció en 2019: Nosthoff, Anna-Verena, y Felix Maschewski. “The obsolescence of politics: Rereading Günther Anders’s critique of cybernetic governance and integral power in the digital age”, *Thesis Eleven* 153.1 (2019): 75-93.

neotecnocráticos actuales y, en última instancia, postpolíticos, como la “regulación algorítmica”, los “estados inteligentes”, la “tecnocracia directa” y el “gobierno como plataforma”. Por último, el ensayo pretende abordar, a través de la lente de Anders, la cuestión de la posición y el papel del crítico en relación con los entornos técnicos en constante expansión.

Palabras clave: Günther Anders, cibernética, teoría crítica, tecnopolítica, tecnocracia, digitalización, post-política, crítica a la tecnología.

ABSTRACT

Various media-theoretical studies have recently characterized the fourth industrial revolution as a process of all-encompassing technicization and cybernetization. Against this background, this paper seeks to show the timely and critical potential of Günther Anders’s magnum opus *Die Antiquiertheit des Menschen* vis-à-vis the ever-increasing power of cybernetic devices and networks. Anders has both witnessed, and negotiated, the process of cybernetization from its very beginning, having criticised not only its tendency of automatization and expansion, but also the circular logic and the “integral power” it rests upon, including the destructive consequences for the constitution of the political and the social. In this vein, Anders’s oeuvre can indeed shed new light on the techno-logically organized milieus of the contemporary digital regime. The aim of the essay is, thus, not only to emphasize the contemporariness of Anders’s critical thought and to highlight his advanced understanding of technology compared to representatives of early critical theory, but also use it to frame a critique vis-à-vis current neo-technocratic and, ultimately, post-political concepts, such as “algorithmic regulation”, “smart states”, “direct technocracy”, and “government as platform”. The essay finally seeks to, through Anders’s lens, address the question of the position and role of the critic in relation to ever expanding technical environments.

Keywords: Günther Anders, cybernetics, critical theory, technopolitics, technocracy, digitisation, post-politics, critique of technology.

En su ensayo “La obsolescencia de la privacidad”, Günther Anders (1980: 221) expone una tesis tan sugerente como acertada en su diagnóstico del presente: “Allí donde se utilizan dispositivos de escucha de modo naturalizado, se crea la principal condición de posibilidad del totalitarismo; y con ella, el propio totalitarismo”. Anteriormente ya decía:

“que toda sociedad que se permite hacer uso de tales dispositivos [de escucha], asume e incluso tiene que asumir la práctica de considerar al hombre como alguien que puede ser totalmente entregado, incluso como alguien cuya entrega está permitida, y corre así el riesgo de deslizarse *también* hacia un totalitarismo

político. Este peligro es tan grande porque las invenciones técnicas nunca son sólo invenciones técnicas. Nada es más engañoso que aquella [...] ‘filosofía de la técnica’, que pretende que los dispositivos son, de entrada, ‘*moralmente neutros*’: es decir, que están disponibles libremente para cualquier uso” (ibíd.: 216).

Con este telón de fondo, no es de extrañar que en tiempos en los que los gadgets inteligentes, que al menos en principio son dispositivos de escucha e impregnan la vida cotidiana con placentera naturalidad, vuelva a circular el vocablo “totalitarismo”, tanto político como tecnológico (cf. a modo de ejemplo Schirrmacher, 2015; Welzer, 2016). Si además se plantea la pregunta inspirada por Anders: “¿Son los teléfonos inteligentes sólo teléfonos inteligentes, las plataformas sociales sólo plataformas sociales, los algoritmos sólo algoritmos, los *wearables* sólo *wearables*?”, queda claro que las observaciones de Anders despliegan una nueva relevancia especialmente en un presente digitalmente interconectado.

En el transcurso de este ensayo –en el espíritu de Anders, no sistemático y guiado por lo ocasional– quisiéramos enlazar con este punto de partida; quisiéramos entrar primero en la niebla discursiva de un presente de *post-privacy* para luego no sólo acentuar la actualidad de Anders, sino también –con Anders– problematizar el papel de instancia anticipadora de las tecnologías digitales. Tras unas cuantas clasificaciones conceptuales necesarias, que hacen comprensible a Anders como intérprete de una ciberneticización integral con el que se puede enlazar en la era digital, se describirán los desarrollos críticos de la relación entre la política contemporánea y la tecnificación cibernético-digital y se hará plausible la tesis de Anders de una inminente suspensión técnica de lo político. En una sección final, se cuestionará el lugar del crítico en general “en el país de Jauja post-ideológico” (Anders, 1956: 197) –y el lugar de Anders en particular–: Lo que habla aquí, ¿es realmente el “incesante olvido de la técnica” del “sujeto inadaptable” que “reacciona contra la técnica”? (cf. Hörl, 2012) ¿O no se formula más bien una crítica que siempre reflexiona sobre sus propias limitaciones y sólo es capaz de trascenderlas de esta manera –especialmente a la vista de (como Anders reconoció tempranamente) una tecnología ambientalmente integral? La problematización que hace Anders de la dominación tecnológica y, sobre todo, su complejo concepto de tecnología, que trasciende el carácter instrumental de la tecnología que dominó la primera y la segunda generación de la teoría crítica, resultan especialmente aptos para una teoría crítica del presente digital.

1 LA RELEVANCIA CONTEMPORÁNEA DE G. ANDERS: SOBRE EL DEBATE ACTUAL DE LA NEUTRALIDAD TÉCNICA

El mismo título del ensayo citado al principio de este artículo aparece hoy en muchas charlas TED [tecnología, entretenimiento y diseño] o conferencias sobre lo digital, aunque bajo otro signo. Hace unos años, Michal Kosinski, psicólogo del comportamiento y profesor de Stanford, impresionó con su conferencia “El fin de la privacidad” en el CEBIT 2017, cuyas tesis provocan un contraste enfático en relación con las reflexiones de Anders sobre el dispositivo de escucha. El especialista en datos ha investigado no sólo que con 150 *likes* en Facebook se conoce a una persona mejor que sus familiares cercanos, con 300 incluso mejor que su pareja (cf. Kosinski et al., 2015). El año pasado, según sus propias declaraciones, “tan sólo” ha demostrado además “que la bomba existe” (cit. Grassegger/Krogerus, 2016), con lo que se refería a los métodos de selección psicométrica que había desarrollado y que la empresa de datos Cambridge Analytica utilizó en la primera campaña electoral de Donald Trump para espiar millones de perfiles de votantes, analizarlos y atiborrarlos con mensajes seductores. En una mesa redonda que siguió a la conferencia de Kosinski, éste no sólo dijo que la privacidad ya no es una opción hoy en día en vista de los poderes casi grandiosos de la digitalización, que por lo tanto es egoísta no “compartir los propios datos”; también explicó que la tecnología digital –con la excepción del aprendizaje automático– es en principio “tan neutral [...] como un cuchillo” (cf. Kaltheuner et al., 2017).

Lo interesante aquí no es tanto que la tesis de la neutralidad sea diametralmente opuesta a las explicaciones de Anders, sino que las opiniones de Kosinski forman parte del sentir común en Silicon Valley –un lugar no necesariamente conocido por reforzar la autodeterminación informativa–, una especie de credo al que se adhiere todo programador que se sienta medianamente ducho en los negocios. Mark Zuckerberg, por ejemplo, declaró en el debate sobre las llamadas *fake-news* que era una “locura” suponer que su empresa Facebook había influido en las elecciones de Estados Unidos; al fin y al cabo, su plataforma no es una empresa de medios de comunicación cargada de contenido, sino simplemente una empresa tecnológica neutral. Eric Schmidt, ex director general de Google, y Jared Cohen, fundador de Google Ideas, también escribieron hace unos años que la posición básica de Silicon Valley era “que la tecnología es neutral, pero las personas no. Este lema siem-

pre se perderá en el ruido. Pero nuestro progreso colectivo como ciudadanos de la era digital dependerá de que lo recordemos una y otra vez” (2013: 100).

El hecho de que los productores de tecnologías digitales no estén afectados por ninguna vergüenza prometeica y sigan sintonizando con la melodía de la “ideología californiana” (Barbrook, 1996) no parece sorprendente si se considera la lógica de explotación rentable de sus productos, pero esta desvergüenza tiene sobre todo consecuencias programáticas desde el punto de vista político (cf. Maschewski/Nosthoff, 2019). Así pues, las tecnologías calificadas de neutras, que escrutan, perfilan y cuantifican al individuo y a la sociedad cada vez más, están estrechamente relacionadas con una dinámica consciente de la desvinculación, más exactamente: una retórica de la sospecha. En este sentido, Schmidt y Cohen escriben de forma bastante profética que incluso en una era de la post-privacidad siempre habrá personas

“que rechazan la tecnología y no quieren tener nada que ver con los perfiles virtuales, el almacenamiento de datos y los smartphones. Pero las autoridades pueden sospechar que las personas que se apartan completamente del mundo virtual tienen algo que ocultar y son más propensas a comportarse de forma ilegal. En el contexto de la lucha contra el terrorismo, podrían crear un fichero de ‘personas invisibles’. Es difícil encontrar a alguien que no pertenezca a una red social o que no tenga un teléfono móvil y que pueda ser candidato a un fichero de este tipo. Podría estar sujeto a nuevas regulaciones y tendría que enfrentarse a controles más estrictos en el aeropuerto, por ejemplo, o quizás incluso a restricciones de viaje” (2013: 252).

Que el espíritu capitalista está íntimamente asociado a esta lógica de control ya fue descrito por Günther Anders en el ensayo anteriormente citado. Reconoció no sólo que “los poderes interesados en controlar a la población, tanto políticos como económicos, son tremendamente fuertes” (Anders 1980: 227) y que las fuerzas contrarias son más bien débiles, sino también que el “no tengo nada que ocultar” (cf. ibíd.: 234), que últimamente se ha escuchado con demasiada frecuencia, especialmente en el caso Snowden, en última instancia sólo corrobora que “*la esfera privada no es más que el pretexto para la ocultación de actos prohibidos*” (ibíd.: 229). La criminalización o el desprecio de la privacidad, que también está implícito en Schmidt y Cohen y que se vende en Silicon Valley como una condición necesaria para la eficacia liberadora y cómoda de la tecnología digital, no sólo remite a una ética ingenieril de la viabilidad, en la que lo técnicamente posible además se va a llevar a efecto. Sobre todo, recuerda a Jacques Rancière (2007: 122 ss.) cuando habla del

“desastre de la promesa de emancipación”, que sólo nos saca del “sueño de la vida consumista para sumergirnos en las utopías fatales del totalitarismo”. Pues lo que implica aquí lo planteado por Schmidt es la implantación de un régimen tecnológico que ya no conoce nada fuera y que, con los medios de la ingeniería social, aplica a la sociedad la “*imitatio instrumentorum*” (Anders 1956: 36), que Anders ya atribuyó al individuo.

Günther Anders probablemente habría atribuido la visión de Schmidt a la lógica inmanente de la propia tecnología, es decir, a una dinámica inherente que está anclada ya en las aplicaciones técnicas, inscrita en ellas. Posiblemente habría puesto en el punto de mira la lógica de control del propio algoritmo¹ –después de todo, esa instrucción matemática para la acción está definida por la fórmula de cálculo sacada de “lógica + control” (Kowalski, 1979). Después de todo, aplicada a lo social, la cláusula algorítmica ‘si – entonces’ fuerza mucho más sutilmente lo que los experimentos de ingeniería humana ya insinuaban en la época de Anders: un poder integral (cf. Anders, 1980: 140s.). No importa que la programación algorítmica sea bastante variable debido a las posibilidades de ampliación de las fórmulas y a la flexibilidad de los parámetros; el propio algoritmo, como serie de pasos de acción predeterminados secuencialmente, sigue dependiendo de la ausencia de ambigüedad y de asignaciones claras. Como explica el científico de los medios de comunicación Roberto Simanowski (2014: 106) para los algoritmos de personalización, estos obligan a un “narcisismo de distinción”, a un juego de diferencias de sí o no, de todo o nada, de persona visible o invisible. Por lo tanto, es fundamentalmente incapaz de ambigüedad, de un pero, de una vacilación o indecisión. Excluye al tercero y se basa en una totalidad que le es esencial, que se entiende a sí misma como un momento de exclusión inclusiva.

El establecimiento de esta perspectiva refleja las reflexiones de Anders sobre el “papel de instancia anticipadora” de la tecnología (1980: 217), mediante el que se señala el hecho de que el aparato nunca es neutral, siempre es ya su uso, y que nosotros, “no importa dentro de qué sistema político-económico hagamos uso de él, siempre estamos ya marcados” (ibid.). Esto parece desarrollarse a una nueva escala debido a una infraestructura mediática troquelada por un capitalismo de

¹ Sobre el software como ideología programática y sobre las formas de control existentes de los protocolos técnicos, véase Chun (2004) y Galloway (2004). Wolfie Christl y Sarah Spiekermann han presentado un estudio empírico detallado sobre la selección algorítmica y el análisis de big data en el capitalismo cibernético o de vigilancia, especialmente sobre el alcance de la vigilancia corporativa por parte de los llamados “*broker* de datos” (2016).

vigilancia y a la “penetración constante e imperceptible de los canales de difusión en la carne social” (Lyotard, 2007: 253s). Simultáneamente, en el contexto de la ‘internet de todo y de todos’, se hace cada vez más evidente, por un lado, que el cuchillo no es un cuchillo –o en la expresión de Anders, que “ningún medio es [...] solo un medio” (1956: 99). Y, además, se pone de manifiesto que la tecnología digital se explica más que nunca por su carácter sistémico.

Por último, el estatus en el que la tecnología “predispone” o “establece” las máximas de la acción” (Anders, 1980: 217) –y no tanto máximas que determinan socialmente el uso de la tecnología– condujo a un verdadero auge del pensamiento de Anders. Por un lado, el paradigma de una “máquina total” (1980: 114) se reformula en el dogma del “solucionismo”² (cf. Morozov, 2014) –desde las fantasías engañosas de un “*Master Algorithms*” basado en la IA (Domingos, 2015) hasta las muy reales *Social Credit Scores* introducidas en China. Por otro lado, se intensifica el discurso sobre una necesaria “imaginación moral” (Anders 1956, 273), especialmente en relación con problemáticas tecno-políticas como el *targeting* algorítmico de votantes, la creciente influencia de las corporaciones tecnológicas particulares en la política (cf. Maschewski/Nosthoff, 2017, 2021), la minería de datos de los servicios de inteligencia o las distorsiones políticas cada vez más evidentes –*Fake-News*, *Dark Ads*, *algorithmic biases* y mensajería masiva (cf. Fichter, 2017) son solo algunas palabras clave al respecto–, aunque la referencia directa a Anders es más bien rara. La matemática Cathy O’Neil reclama una “imaginación moral” (2016: 204) para anticipar las consecuencias del uso de algoritmos, y la investigadora de IA Kate Crawford (citada en Solon, 2017) habla de un mapeo basado en la ética de efectos no deseados al tratar con *Big Data*, algoritmos e IA.

Sin embargo, no es sólo la actualidad del pensamiento de Anders lo que es relevante, sino que también en la era digital es posible conectar desde un punto de vista sistemático con la crítica de Anders a la técnica, que todavía estaba referida a la segunda y tercera revolución industrial. De esta manera se puede descodificar en el idiolecto concentrado de los apologetas de Silicon Valley un movimiento cuya eficacia Günther Anders constató de manera más bien implícita y rara vez explícitamente. Sus inicios pueden determinarse en la década de 1940, mientras que su punto álgido

² Evgeny Morozov describe el solucionismo como una mentalidad localizada principalmente en Silicon Valley que “reinterpreta las complejas relaciones sociales de tal manera que aparecen como problemas precisamente delimitados con soluciones muy específicas y predecibles o como procesos transparentes y evidentes que –con los algoritmos adecuados– pueden ser fácilmente optimizados” (Morozov 2014: 256).

discursivo coincide aproximadamente con la publicación del primer volumen de *La obsolescencia del hombre* (1956). “La cibernética”, escribe Simanowski (2014: 49), “en esto ni siquiera los dientes y las garras pueden ayudar, ha sido siempre la palabra para enmascarar el control, al que internet –de las personas y las cosas– pone a disposición cada vez más ámbitos de la vida humana”.³ Como se explicará a continuación, la crítica de Anders a la tecnificación y a la tecnocracia debe leerse en este contexto sobre todo como una crítica a la cibernización, o más exactamente: a un conformismo cibernético.

2 “ADAPTADO A ADAPTARSE”: GÜNTHER ANDERS COMO INTÉRPRETE DE UNA CIBERNIZACIÓN INTEGRAL

Aunque los cibernéticos, así como la propia cibernética, sólo rara vez se mencionan explícitamente en la obra de Anders, la terminología de la crítica de Anders a la técnica parece estar impregnada de un vocabulario cibernético: así, el filósofo no sólo escribe que “las sociedades conformistas funcionan como sistemas armónicos praestabilizados”, sino que toda su crítica al comportamiento adaptativo⁴ puede entenderse como la preocupación central de *La obsolescencia del ser humano* (cf. Hörl, 2012).

En esta óptica, Anders ya anticipa el avance de los procesos de retroalimentación cibernética en el primer volumen: Se habla de la “sustitución de la ‘responsibility’ por una ‘response’ mecánica”; de “máquinas informáticas cibernéticas” (1956: 245) que “transforman lo debido en algo meramente ‘correcto’ en términos ajedrecísticos y lo prohibido en algo incorrecto en términos ajedrecísticos” (ibíd.: 246); controlado sobre todo por el “círculo o proceso en espiral que sostiene a la sociedad conformista” (1980: 145). En la tecnosfera de Anders, las máquinas entran en relación unas con otras, por lo que se trata ya de entornos técnicos, de un “ecosistema”, o como él mismo señaló en otro lugar, de una “comunidad nacional de aparatos” (ibíd.: 115). También predice que los aparatos individuales, dotados de un impulso esencial de expansión, se unirán y conectarán en red. Al fin y al cabo, el

³ Recientemente, la era de la digitalización se ha descrito reiteradamente como la era de la cibernización: véanse, por ejemplo, Mersch (2013); Galloway (2014); Simanowski (2016).

⁴ Este es uno, si no el concepto básico de la cibernética temprana de Norbert Wiener, pero también de Ross W. Ashby, Karl Deutsch y más tarde de Stafford Beer. Günther Anders se centra en la noción de adaptación humana a la máquina, especialmente en su discusión sobre la vergüenza prometeica (cf. 1956: 90).

“sueño de las máquinas” (ibíd.: 110) es crecer juntas hasta convertirse en un sistema integral y sin fisuras, una “máquina total” (ibíd.: 114).⁵ Konrad Paul Liessmann, tomando como referencia la interpretación de la información acuñada por el cibernético social Gregory Bateson, define el concepto de “mensaje” de Anders como una “diferencia que en un evento posterior marca la diferencia” (cf. Liessmann, 2002: 86; Bateson, 1981: 488).

El “dominio silencioso” señalado por Anders (1980: 154) va acompañado cada vez más de un ruido informativo permanente, un “ruido de un millón de voces” (ibíd.: 153), que constituye la condición de existencia de la máquina social: Pues “su maquinaria [nunca] funciona de manera completamente impecable [...] porque está constantemente en peligro de perder de nuevo la forma que ya ha ganado, su coeficiente de conformidad, porque está constantemente necesitada de mejorar y es capaz de ello, -porque tiene, por tanto, que emplear constantemente medios para mantenerse y corregirse” (ibíd.: 154). De esta manera, Anders explica el programa de autoaprendizaje y autorregulación ya en términos de cibernética de segundo orden, la “*cybernetics of cybernetics*” (Foerster, 1979). En este proceso, la sociedad o el mundo serían sucesivamente sustituidos por la técnica como “reino milenar del totalitarismo técnico” (Anders, 2002b: 55).

En este sentido, Anders se muestra como un diagnosticador crítico de un régimen de “naturaleza cibernética” inminente, como lo describiría Serge Moscovici (1982: 102) unos años más tarde. También puede leerse como un analista de una gubernamentalidad cibernética que se refleja actualmente en la cuantificación generalizada tanto de lo social como de lo político, es decir, que culmina en ideas que pretenden traducir o sustituir la primacía de la política por los suaves murmullos de los sistemas. Bajo esta óptica, una de las pocas declaraciones de *La obsolescencia del hombre* que recurre explícitamente a la cibernética puede descifrarse como una tendencia general que irrumpe con nueva vehemencia, especialmente en la era digital. Así pues, como dice Anders en el capítulo *Sobre la bomba*, con el ordenador “se han construido criaturas a las que se puede trasladar la responsabilidad, por tanto, máquinas oraculares, es decir, *autómatas electrónicos de conciencia* -pues no

⁵ Es importante señalar aquí que Anders argumenta en el sentido de la hiperestabilidad cibernética en el modo de autocontrol autónomo. Además, explica que la “máquina universal” no es un complejo que actúe “de modo totalmente total”, porque a la “máquina total” le interesa mantener una “independencia dosificadora de sus componentes” que también sirva a la autosostenibilidad. La “máxima totalitaria dirigida a las partes es: ‘Te necesito completamente, pero en caso de emergencia no te necesito’” (1980: 114).

otra cosa son las máquinas de computación cibernética, que ahora, en cuanto encarnaciones de la ciencia (y con ello del progreso y de lo moral en cualquier circunstancia), asumen susurrantemente la responsabilidad mientras el ser humano se mantiene al margen y, medio agradecido y medio triunfante, se lava las manos” (Anders, 1956: 245).

En el transcurso de este movimiento, según Anders en el segundo volumen de *La obsolescencia*, los ordenadores cibernéticos se volverían a continuación cada vez más pequeños, más silenciosos, más conectados en red y discretos, casi invisibles, y precisamente por ello más influyentes, más eficaces y, de manera fatal, más poderosos (cf. Anders, 1980: 34 y ss.). Junto a esta desaparición superficial de los aparatos⁶, que se hace especialmente “patente” en el presente configurado mediáticamente, se establece otro penetrante mecanismo que Anders ya describió antes de la “silenciosa revolución” digital (Bunz, 2012): la retroalimentación socio-cibernética. Porque “no se dice”, escribe Anders (1980: 210), “que nuestra existencia actual sea exclusivamente un sistema de procesos de aprovisionamiento o incluso un único aprovisionamiento monstruoso. [...] hay un proceso complementario que configura nuestra existencia de forma no menos decisiva que el ‘aprovisionamiento’, a saber, la ‘entrega del hombre al mundo’”.

Hoy en día, la relación de entrega recíproca de las “máquinas oraculares” cibernéticas (Anders 1956, 245) –un término especialmente adecuado para la plataforma ‘social’ Facebook, donde lo pos-fáctico se impone a veces, sobre todo en los ‘closed groups’– se traduce principalmente en un modo de estandarización algorítmica: En el caso de las redes ‘sociales’, aunque la persona singular sea perfilada individualmente, sin embargo, es comisariado algorítmicamente, abastecido ininterrumpidamente y “cebado”⁷ a través del *newsfeed*, para que la máquina pueda saturarse provechosamente de los likes preinstalados, las reacciones y emociones (*emo-*

⁶ Eric Schmidt, al que ya se ha citado, ha hablado recientemente y repetidamente de forma eufórica de la desaparición de internet, con lo que alude a su omnipresencia y omnipotencia, en el sentido de la “invisibilidad de los monstruos” de Anders (1956: 424). En el Foro Económico Mundial de 2015, explicó (cf. Tsukayama, 2015) en respuesta a la pregunta sobre el futuro de internet: “Responderé de forma muy sencilla que internet desaparecerá: habrá tantas direcciones IP [...] tantos dispositivos, sensores, cosas que llevas puestas, cosas con las que interactúas, que ni siquiera lo percibirás. Será parte de tu presencia todo el tiempo”.

⁷ Anders ya reflexiona sobre el abastecimiento con datos –el “to feed”– del “electric brain” u ordenador (cf. 1956: 61). Aunque estas observaciones se refieren explícitamente a la maquinaria bélica de la época del conflicto coreano, parece una observación no baladí de que las “máquinas oraculares” actuales en forma de redes sociales, que no son en sí mismas otra cosa que máquinas de tomar decisiones (cf. Mersch, 2013: 81), también están cargadas de metáforas y terminología militar (véase Kosinski en Grassegger/Krogerus, 2016).

tions) predefinidas y los datos individuales. Es precisamente aquí donde cristaliza el punto descrito por Anders, en el que “*nuestro manejo de la máquina y el funcionamiento de la máquina forman un único proceso*” (Anders 1980: 142). Finalmente, un proceso en el que “la existencia de la conformización” (ibíd.: 143), es decir, el mecanismo de ser adaptado en su “forma circular (o [...] espiral)” cibernética (ibíd.: 142), se vuelve él mismo invisible, de modo que el individuo, adaptado a adaptarse, se sabe no sólo dichosamente cortejado sino también técnicamente atrapado.

Las observaciones de Anders sobre la mecánica de retroalimentación del conformismo pueden leerse fácilmente como el signo de una estructura cibernética de control. Apuntan a un cambio sistémico; una lógica de gobierno que circula de forma recursiva y cerrada en sí misma, reflejada en la doble función del consumidor como productor, del exhibicionista como informante o del abastecerse como entregase. El propio Anders describe esta lógica como una “pérdida de categorías” (ibíd.: 31) o como un sistema de “diferencias que desaparecen” (ibíd.: 184), que se presenta sobre todo como una programática totalitaria. Sin embargo, no debe leerse como una *machine à gouverner* unidireccional que mueve masas con sólo pulsar un botón. Porque Anders reconoce ciertamente que, junto a los mecanismos de acción masificadores de la radio o la televisión, en el “capitalismo cibernético” (Tiqqun, 2007: 41) se hacen palpables reflejos de control más sutiles, más suaves, más agradables, pero más amplios; mecanismos, en otras palabras, que están casi necesariamente ligados a las promesas publicitarias liberales, a la “pasividad bajo el disfraz de la actividad” (Anders, 1980: 145), a la “ilusión de libertad” (ibíd.).

En una época en la que uno se asoma a los mismos constructos inteligentes en casi todos los rincones del mundo, en la que sigue los mismos esquemas de presentación del yo ‘individual’ y participa en el murmullo conformista de las valoraciones en las omnipresentes plataformas sociales, las promesas de eficiencia total parecen instalar un instrumento de poder más eficaz que cualquier uniformización del pensamiento, lo que se concreta con Anders a partir de los recientes desarrollos tecnopolíticos. En un presente formalizado por el capitalismo de vigilancia, en el que la “brecha entre participación y democracia, participación e igualdad” (Chun, 2016: 367) es cada vez más evidente y en el que el solucionismo marca cada vez más profundamente el imaginario político, se perfila finalmente un movimiento que reclasifica al Estado como red social y (mal) entiende la política como mera logística. Además, pretende someter lo político mismo a tratamiento a través del pensamiento calculador, es decir, cancelarlo; en él se refleja, en última instancia,

una concisa observación de Anders: que la significación de las aplicaciones técnicas, una vez que comienzan a colonizar lo político, “aumenta de tal manera que los acontecimientos políticos acaban teniendo lugar en su marco” (1980: 108).

3 LA CRÍTICA DE ANDERS A LA POLÍTICA TÉCNICA COMO CRÍTICA A LOS ENFOQUES CIBERNÉTICOS Y NEOCIBERNÉTICOS DE LA POLÍTICA

La crítica al control cibernético a la que ya se ha aludido puede leerse, por tanto, también en el contexto de la “perfecta integralidad” (ibíd.: 220) del Estado diagnosticada por Anders: Una estructura estatal integral, escribe en el segundo volumen de *La obsolescencia*, idealmente no tiene “ningún territorio inexplorado” (ibíd., 219), por lo que o bien alcanza a todos los individuos, o bien produce hasta cierto punto ciudadanos y ciudadanas que serían por sí mismos “tan ‘acomodaticios’ como para existir ‘*coram*’, es decir, cristalinamente o de forma transparente”. [...] El Estado total sólo estaría consumado si la ‘discreción’ [...] no existiera en absoluto” (ibíd.).

En este contexto, no sólo cabe mencionar la obvia referencia al presente, en el que la “ausencia de muros” desde las *Smart Cities* al *Smart Home* se califica como un bien de consumo en el que el espacio vital está impregnado de sensores y canales de comunicación inteligentes (piénsese también en Alexa de Amazon), en el que se genera un flujo continuo de datos y en el que, además del ya mencionado sistema de crédito social en China, las “naciones inteligentes” como Singapur también se convierten en emblema de ambiciones tecnopolíticas (cf. Maschewski/ Nosthoff, 2022). Más o menos cuando Anders escribía esto, aparecieron los primeros proyectos de un Estado cibernético. En 1959, el cibernético de la gestión Stafford Beer (cf. 1964) desarrolló el *Viable System Model*, que luego utilizó para su experimento matriz de Estado cibernético en el Chile socialista (cf. Medina, 2011), y cuatro años más tarde Karl Deutsch presentó el que fue probablemente el concepto más destacado con *The Nerves of Government* (1963). Dos décadas antes, el fundador de la cibernética *avant la lettre* en Alemania, Hermann Schmidt, ya había insistido en un sentido similar (1941: 41) en “regular todo lo regulable y hacer regulable lo no regulable”.

Las primeras construcciones teóricas de la gobernanza cibernética entendieron, en el sentido de la teoría de la información de Shannon (cf. Shannon/Weaver, 1949), cómo priorizar la intensidad de la comunicación frente al contenido o la se-

mántica. Cuanto mayor sea la intensidad y la velocidad de circulación de la comunicación, estaba seguro por ejemplo Deutsch, más democrático será el Estado. En el centro de los esfuerzos intelectuales de política cibernética de aquellos días estaba la captación y el gobierno sutil de la voluntad común, así como la introducción de información en un entramado sistémico más amplio. Esto debía lograrse con la ayuda de un sistema de retroalimentación implementado socialmente que se basaba en la *adaptive behavior* tan vehementemente criticada por Anders. En este sentido, se priorizó el establecimiento de órdenes de reajuste continuo frente la disidencia sustantiva o el antagonismo político.

Al mismo tiempo, Stafford Beer, en particular, se esforzó por el establecimiento de una dialéctica entre libertad y control: la libertad era una “función programable de la eficacia” (Beer, 1973: 6) o, como el cibernético de la gestión resumió en otro lugar de forma aún más sorprendente: “La libertad que abrazamos debe ser, no obstante, controlable”. (Beer, 1974: 88). Günther Anders también se esforzó por descifrar esta conexión, diciendo que era “parte del deber del conformista no salirse nunca de la libertad” (1980: 143). En consecuencia, la libertad y el control establecieron una relación problemática en una era cada vez más tecnológica, en la que “la abolición de la libertad de la persona [va] de la mano de la ideología de la libertad de la persona” y “la abolición de la libertad [...] casi siempre [tiene lugar] en nombre de la libertad” (Anders, 1980: 195). En este “sistema integral” (ibíd.: 187), la participación se reduce, en el mejor de los casos, a “actos de colaboración” (ibíd., 184), una observación que ya anticipa la dimensión reductora del concepto cibernético de participación, que, como afirma el filósofo de los medios de comunicación Dieter Mersch, en el mejor de los casos delinea la dimensión de la participación, pero no del tener parte (cf. 2013: 52).⁸ Como ya se ha indicado, Anders no describe los mecanismos de la integralidad participativa en el sentido de una lógica de la oferta orientada de forma determinista, sino que el conformismo cibernético funciona principalmente a través del mantenimiento de un horizonte de posibilidades preestructurado: “Dado que nuestras ‘puertas de entrada’ están abiertas de par en par, desde que ya no hay ‘muros’ entre nosotros y el sistema, desde que vivimos en ‘congruencia’ con sus contenidos, [...] siempre nos resulta evidente [...] hasta dónde podemos transgredir los límites de este sistema y hasta dónde no”

⁸ Este diagnóstico también se refleja en la premisa defendida por Deutsch de que los potenciales de democratización resultan necesariamente del diseño, pero no del contenido de los canales de comunicación.

(1980: 186). El filósofo ocasional formuló la consecuencia político-normativa de esta libertad siempre cercada de antemano de forma tan anticibernética como drástica, a saber, que no puede haber libertad en estas circunstancias: “La existencia en el mundo del país de Jauja post-ideológico es *totalmente* una existencia no libre” (Anders 1956, 197).

Por eso, cuando Anders escribe que un potencial totalitario pertenece ya “a la esencia de la máquina” (1980: 439), esta idea puede aplicarse también al acercamiento cibernético de lo otro mediante la adaptación por retroalimentación a la totalidad flexible caracterizada por el autoaprendizaje. El diseño de Deutsch de un Estado cibernético estaba explícitamente dirigido contra el fascismo y se entendía como referido de modo exclusivamente técnico a la preservación del orden y, precisamente por ello, como ampliamente neutral. Anders, en cambio, reconoció muy pronto que esta ecuación no funcionaba: el totalitarismo político sería “sólo un efecto y una variante de este hecho tecnológico básico”, que “la tendencia a lo totalitario [...] proviene originalmente del ámbito de la técnica” (ibíd.).

Para Anders, la tecnocracia ya no significaba en absoluto sólo el dominio de los técnicos, sino que el mundo y con él nuestra *relación con* el mundo está esencialmente mediada por la técnica y se fusiona en un universo global, siempre mediado. En este sentido, la tecnocracia debe entenderse con Anders principalmente en términos etimológicos: Sólo de modo secundario se trata de una *forma* de Estado; él entendió la “tecnocratización” principalmente como la supremacía de una técnica absolutizada que se estiliza como el único sujeto restante y sin alternativas de la historia (cf. Dries 2012: 171s.). En consecuencia, la adaptación sistémica, anclada esencialmente en la cibernética política, también fue diseñada para reinsertar la perturbación de forma productiva y, en la medida de lo posible, automática y participativa –sobre todo para imposibilitar anticipadamente las subversiones reales. Por ejemplo, para Karl Deutsch (1966: 227), la Revolución Francesa fue un mero problema de información, principalmente la indicación de un “insuficiente suministro interno de noticias del gobierno derrocado”. En este sentido, Anders también encontró que las revoluciones políticas estaban anticuadas debido a la apropiación técnica de su concepto y que de lo político en sí mismo solo quedaba, en el mejor de los casos, un fenómeno de superestructura apenas digno de mención. “La libertad ya sólo existe como auto-movilidad”, escribe Liessmann (1993: 106), “la igualdad como *TV para todos* y la fraternidad como comunidad de *User* de base de datos”.

Peter Sloterdijk (citado en Meerman, 2011) expresó una visión similar del presente tecno-político: en lugar de ser sujetos de una revuelta revolucionaria, la gente de hoy sufre más bien “la revolución” que le explican permanentemente diseñadores y programadores. En este sentido, se podría afirmar hoy en día que el soberano es ante todo el que decide sobre el estado de normalidad, el que, siguiendo a Anders, ordena (técnicamente) y crea así los hechos. Al mismo tiempo, con Anders, habría que tener en cuenta la agencia de la tecnología, incluida la tendencia a la automatización asociada a ella. Las técnicas cibernéticas se autonomizan cada vez más al sincronizarse con “otra máquina más grande” (1980: 119) o al intentar “conquistar su entorno” (ibid.) para que éste se iguale a ella. Este diagnóstico se hace políticamente comprensible no sólo en relación a fenómenos como los *social bots*, sino también al poder sistémico-integral de las plataformas digitales, incluida la lógica de cercamiento y expansión autónoma inscrita en ellas.

Además, este obstinado sistema está creciendo actualmente hacia una especie de autoconducción numerocrática y algorítmica, especialmente en prácticas y modelos disruptivos de gobierno –desde los *smart states*, *government as platform*, *direct technocracy* hasta la *algorithmic regulation* pasando por el *nudging*⁹. Aquí, la política se entiende en gran medida como un sistema logístico y de coordinación totalmente automático que se limita a reaccionar ante las perturbaciones. La supuesta libertad democrática horizontal y de base de la ausencia de jerarquía –Facebook & Co. son a menudo vistos como un modelo en esto (cf. Khanna, 2018)– establece en última instancia una forma neo-cibernética de gobierno que pretende flexibilizar o “liquidar” instituciones “anticuadas” (como la democracia parlamentaria, los partidos, etc.) y las fuerzas reguladoras que intervienen en ellas (cf. Noveck, 2015). Los procesos de automatización previstos, basados en la evidencia, es decir, apoyados en los Big Data, actualizan la tesis inicial de Anders de que una vez que la tecnología se ha abierto camino en la política, su importancia “llega a ser tan abrumadora que los acontecimientos políticos acaban teniendo lugar dentro de su marco” (1980:

⁹ Además de Noveck y Khanna, cf. los correspondientes proyectos de Tim O’Reilly (2010, 2013) y Alex Pentland (2015, críticamente Nosthoff/Maschewski, 2019), así como el influyente enfoque *nudging* de Thaler y Sunstein (2009). Incluso los primeros borradores de una cibernética política (Deutsch, 1966; Easton, 1965; Beer, 1974; Lang, 1970) en la época de Anders se basaban en el comportamiento adaptativo, que él criticaba con tanta vehemencia. La política neocibernética, más orientada a la cibernética de segundo orden, continúa, sin embargo, algunas de las premisas básicas centrales de la primera cibernética política y, por tanto, debe ser examinada críticamente con la perspectiva de Anders. Sobre la historia de la cibernética política, véase en particular el instructivo estudio de Benjamin Seibel sobre *Cybernetic Government* (2016).

108). Esto va tan lejos que hoy en día se puede llegar a la conclusión de que la ciberización se inscribe en un movimiento que, en última instancia, amenaza con hacer desaparecer por completo lo político. Lo que quedaría entonces no es sólo una tecnocracia en el sentido de Anders, que absolutiza el “principio de las máquinas” (2002b: 49); con ello se manifiesta progresivamente bajo el signo de la eficiencia una ideología sin ideología o el seductor “mundo del país de Jauja post-ideológico” (1956, 197), como lo denominó Anders y ya ha sido mencionado.

Sin embargo, a pesar de la tendencia diagnosticada hacia la automatización, Anders estaba lejos de ser un defensor de un enfoque dogmático y determinista de la tecnología. En efecto, subraya el poder de las redes, pero también el de los representantes de lo tecnológico o, como él mismo escribió: productores y “controladores de dispositivos” (1987a: 161); véase también Dries, 2012: 171). Ambos polos deben ser tenidos en cuenta hoy en día: en la actualidad, es sobre todo la dialéctica entre ellos –es decir, entre el capital de los apologetas de la tecnología, por un lado, y el poder de agencia casi autónoma de las tecnologías, por otro– la que potencia la soberanía interpretativa de los primeros. Esto es especialmente cierto en la medida en que el imaginario social contemporáneo apenas parece capaz de producir diseños sociales alternativos más allá de las pseudo-utopías tecno-cibernéticas provenientes del Valley. En el sentido de Anders, el futuro actual parece, en el mejor de los casos, fabricado de tal manera, que en él se inscribe una “posible falta de futuro”, es decir, “la posibilidad de su interrupción” (1956: 282).

La conexión planteada por Anders, más implícita que explícitamente, entre la comunicación cada vez más ciberizada y la desaparición de lo político puede, pues, leerse ciertamente como una prueba del acierto de la hermenéutica pronosticadora y de sus “exageraciones en dirección a la verdad” (Anders, 1956: 2) –especialmente con respecto a la tesis del “fin de la política” repetida desde los años 70 en el curso del proceso general de ciberización, desde Baudrillard (1978) a Tiqqun (2007), pasando por Flusser (2009), y más recientemente Rouvroy (2020) en el contexto de la “gubernamentalidad algorítmica”. Aunque el propio Anders se volvió cada vez más escéptico hacia el final de su obra con respecto al potencial de la “imaginación moral” que reclamaba tempranamente con vehemencia, al mirar atrás se revela de nuevo la agudeza de filósofo ocasional del “historiador con visión de futuro” (1980: 429). Además, queda claro que las reflexiones de Anders sobre las formas de gobierno de los aparatos basada en la lógica de la retroalimentación trascienden los análisis críticos de la tecnificación que fueron influyentes en su

época –aunque Anders comparte ciertamente focos de diagnóstico y percepciones con varios representantes de la Escuela de Frankfurt, especialmente Marcuse (1965; 1967, cf. también su crítica de la neutralidad tecnológica y su crítica de la tecnocracia) o Max Horkheimer (cf. 1967, especialmente sus observaciones sobre el declive del individuo). Mientras que Horkheimer y Adorno, en la “Dialéctica de la Ilustración”, como es conocido, se esforzaron por analizar el vuelco de la racionalidad técnico-instrumental en su contrario (cf. Adorno/Horkheimer, 1997; cf. Nosthoff, 2014) y señalaron, por ejemplo, cómo “el instrumento gana independencia” (Adorno/Horkheimer 1997: 43), el análisis de Habermas de “ciencia y técnica como ‘ideología’” (1968) se basaba en un concepto de tecnología que parece ‘anticuado’ en el presente digital, un concepto que la entiende al menos implícitamente como un medio neutral. Aunque en algunos momentos Habermas arrojó una mirada crítica a la tendencia cibernética de las sociedades y admitió que las tecnologías ya no podían ser “interpretadas según el modelo de herramienta” (Habermas, 1968: 115), paradójicamente resonaba la esperanza de que el uso de las tecnologías pudiera limitarse a ámbitos específicos y contenerse racionalmente de forma discursiva. En este sentido, la propuesta de aislar el mundo de la vida comunicativa de las condiciones del marco técnico se basaba implícitamente en la idea de que los medios tecnológicos podían separarse claramente de sus fines, una suposición tan poco instructiva como irreal en la era de la creciente ciberización, como el propio Günther Anders no se cansó de subrayar. Especialmente en el contexto de los debates actuales sobre una nueva teoría crítica de lo digital (cf. Delanty/Harris 2021; Berry 2015; Feenberg 2017), la crítica de Anders a la tecnología, también en sus ampliaciones de algunas lagunas de la teoría crítica temprana, debería ser redescubierta y examinada en relación a la posibilidad de conexión.

4 REFLEXIONES FINALES SOBRE LA CUESTIÓN DE LA CRÍTICA: LAS POTENCIALIDADES DEL MÉTODO DE ANDERS.

La contemporaneidad extrañamente diacrónica del pensamiento de Anders tiene su razón de ser sobre todo en el hecho de que la ciberización, de cuyos inicios especulativos Anders fue testigo crítico, se ha desarrollado entretanto en una forma específica de gubernamentalidad contemporánea: A partir de los años 70, su final como ciencia teórica fue acompañado de una actualización programática de su lógica sistemática en todos los ámbitos de nuestra existencia. Entretanto, está forzando

un movimiento que afecta ampliamente y penetra sutilmente en el pensamiento político y la vida social cotidiana. En este contexto, Dieter Mersch diagnostica una “totalización discursiva” (2013: 49) en la que cada problema se correlaciona con más datos, con más automatización y con más redes. Los mencionados déficits imaginativos los explica –en el sentido de Anders– a través de un “error de apreciación” fundamental (ibíd.: 55), que se basa en última instancia en los principios de la cibernética: en concreto, el error de apreciación de que “las redes o canales tienen un auténtico potencial democrático de base, que pueden utilizarse para crear espacios libres de dominación, que pueden reprogramarse tecnológicamente porque –en principio– proporcionan a todos los usuarios las mismas oportunidades y medios”. Mersch continúa explicando que lo que ocurre es lo contrario: las redes son “regímenes de desempoderamiento, de domesticación. [...] Si, por tanto, puede tener algún sentido hablar de su democratización, entonces como mucho en el de la igualación del control, de su interiorización a través de la autoconexión” (ibíd.: 56). En este contexto, el filósofo de los medios de comunicación habla de una “exigencia impuesta de interconectividad” (ibíd.: 60), un diagnóstico que también refleja la crítica de Anders: Sólo se puede participar –por no hablar del *tener parte*– si se está de acuerdo en principio con la forma de comunicación, se afirma de principio su tecnicidad y su carácter de juicio anticipado.

En este modo, la eficacia no se expresa en absoluto a través de una represión o un retraimiento de la comunicación individual, sino más bien a través de su ampliación, del apremio de una “transparencia” generalizada (Anders, 1980: 150). En el registro de los sistemas autoorganizados, el control tiene lugar principalmente a través de una constante calificación, clasificación, supervisión y de bucles de retroalimentación (cf. Bröckling, 2008; Mau, 2017). El poder no se manifiesta en la inclusión y exclusión, sino en el establecimiento, la alineación y la conducción de los canales comunicativos, y en la gestión de sus efectos. El objetivo principal de la gubernamentalidad cibernética se define, por tanto, por el mantenimiento incondicional de la circulación del “ruido de un millón de voces”, y más aún en la expansión de las formas sociales y de circulación ajustadas a perfiles (cf. Tiqqun, 2007). Así que es lógico que Facebook, por ejemplo, se haya establecido como un sistema cibernético cerrado diseñado para la expansión y multiplicación constantes, como un lugar que busca alimentarse continuamente de todas las formas subjetivas de expresión. “Quien controla la comunicatividad”, como dice provocativamente Mersch,

“controla no sólo a las personas, sino también lo que deciden, dicen, desean, hacen y no hacen” (2013: 54s.).

Como se puede afirmar siguiendo a Anders, también aparece así una nueva forma de conformismo: un conformismo que ni siquiera tiene que preocuparse por uniformar el contenido y la semántica, es decir, por suministrar al individuo “el mismo [...] e idéntico material” (Anders 1980: 150). En la actualidad, basta con determinar el canal y la interfaz por los que discurre la comunicación para acoplarla retroactivamente de forma calculada. En última instancia, el éxito generalizado de un proceso de cibernización fundamental se reformula en esta peripecia, en el asimiento supuestamente más sutil. Pues las resistencias, en la medida que no se encapsulen y se aislen o signifiquen una negación de la circulación comunicativa, tienen ahora un efecto sistemáticamente productivo y marcan el punto de inflexión de la autooptimización incremental. En el modo de la gubernamentalidad cibernética, en el sentido de procesos de desarrollo autopoieticos, se trata de la expansión constante de los canales (Facebook también incluye Whatsapp e Instagram, por ejemplo), del aprendizaje permanente, de la ampliación del espectro de interacción o –más decididamente relacionado con el individuo– de una conformidad de la alteridad.

La participación, el “tener que conectarse” (Mersch, 2013: 49) a los canales de comunicación, es decir, la omnipresente elaboración de perfiles individuales como forma de marcaje y troquel de lo social, se convierte en un poderoso factor en el que se refleja de forma completamente subjetiva no solo la lógica de control de la cibernética, sino también el “papel de instancia anticipadora” de la tecnología. De manera ejemplar, al individuo se le ofrece una multitud de variables y opciones (en Facebook hay unos sesenta potenciales sexos), pero más allá de la amplia selección, aquí se hace evidente una lógica constitutiva que conforma decisivamente el capitalismo cibernético. Cuanto más precisa sea la elección, más exacto será el perfil individual y más valiosa será la información. Andreas Bernard señala la paradoja de que “mientras que las promesas de libertad de los años pioneros siguen proporcionando los fundamentos ideológicos de todos los nuevos dispositivos [...], los procedimientos de individualización [...] ya no pretenden entretener al sujeto, sino apresarlo” (2017: 46), con lo que llegamos a un punto crucial.

“Si hoy hay quien acuña”, escribe Günther Anders, “no somos nosotros los que acuñamos los aparatos, sino al contrario: son los aparatos los que nos acuñan. Nosotros nos convertimos en sus ‘improntas’; su ‘expresión’” (1980, 424 [420]). Lo interesante en esta

afirmación ni es el determinismo tecnológico supuestamente fácil de descifrar que los estudiosos de los medios de comunicación y la cultura a veces atribuyen a Anders; ni tampoco se le puede atribuir falsamente un olvido de la técnica o una posición pre-técnica sea del tipo que sea (Anders comparte no sólo con Stiegler, sino también con la crítica de la tecnología de la primera generación de la Escuela de Frankfurt que la posición de un retorno a una situación ‘pre-técnica’ de cualquier tipo es ilusoria y regresiva (cf. Delanty/Harris, 2021)). Más bien se enuncia aquí una constatación existencial que enlaza con las primeras observaciones antropológicas de Anders: que la libertad se articula ante todo en la práctica de adaptación técnica indeterminada, en una indeterminabilidad preestablecida, en la artificialidad contingente del ser humano (cf. Anders, 1937). De modo que, al contrario, la temprana intuición epimetéica de Anders se inscribe en su obra principal posterior. Sin embargo, sigue siendo realista en relación con la tecnología realmente existente, así como con la tecnología futura ya incoada en el potencial. Además, Anders considera que el rasgo farmacológico de la propia tecnología está amenazado por la progresiva mecanización que sucesivamente hace imposible su libre uso.

La crítica de Anders reflexiona así sobre su propia constitución técnica y su condicionalidad, más aún: la eleva a la decisiva tarea aporético-existencial de su propio pensamiento. Anders escribe, autorreferencialmente, que “*no hay nadie que no esté modelado por uniformidad*. Esto también se aplica [...] al escritor de estas líneas” (1980: 141). Sin embargo, esto no implica en modo alguno una capitulación incondicional ante lo realizado técnicamente, sino, una vez más, la necesidad de una confrontación continua con ello, un experimentar y un poner a prueba los límites humanos frente a la máquina prepotente, un procedimiento que al menos daría cabida a un desplazamiento del horizonte ya practicado. Para Anders, la elaboración de este espacio de pensamiento es, en particular, un ejercicio práctico que apunta a un “tensionamiento” de las “capacidades imaginativas y emocionales acostumbradas” (1956: 274).

Con este telón de fondo, la crítica de Anders articula finalmente una preocupación totalmente contemporánea: que es la fascinación por la mecanización y la cibernización generada por el propio hombre la que podría sabotear en última instancia su indeterminabilidad, su espíritu abierto o “apertura mental”. El desarrollo de la inteligencia artificial, por ejemplo, difícilmente puede ser reapropiado mediante la formación de una “imaginación moral”: “No, la alteración de nuestros cuerpos no es fundamentalmente nueva e inédita”, escribe Anders, “porque con

ella renunciemos a nuestro ‘destino morfológico’ o trascendamos los límites de rendimiento que nos vienen dados, sino porque llevamos a cabo la autotransformación por complacer a nuestros aparatos, porque los convertimos en el modelo de nuestras alteraciones; en otras palabras, renunciemos a nosotros mismos como criterio y así restringimos nuestra libertad o renunciemos a ella” (ibíd.: 46 ss.). En esto, por tanto, en la pérdida de una indeterminabilidad original a través de una tecnología en lo sucesivo determinante, se refleja el potencial existencial –en términos de Anders, totalitario– de los actuales desarrollos técnicos como la digitalización, la automatización y la cibernización. Una parábola de Anders llama la atención sobre sus mecanismos sistémicos de penetración y cercamiento, con la que queremos concluir:

“Dado que al rey no le gustaba mucho que su hijo, abandonando las calles controladas, vagara campo a través para formarse un juicio sobre el mundo, le dio un carro y un caballo.

‘Ahora ya no tienes que caminar’, fueron sus palabras.

‘Ahora no debes’, era su sentido.

‘Ahora no puedes’, su efecto”. (ibíd.: 97)

Traducción del alemán de José A. Zamora

REFERENCIAS

- ANDERS, G. (1937): “Pathologie de la Liberté. Essai sur la non-identification”. *Recherches philosophiques* VI, 22–54.
- ANDERS, G. (1956): *Die Antiquiertheit des Menschen, Bd. I. Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution*. München: Beck.
- ANDERS, G. (1980): *Die Antiquiertheit des Menschen, Bd. II. Über die Zerstörung des Lebens im Zeitalter der dritten Revolution*. München: Beck.
- ANDERS, G. (2002a): *Übertreibungen Richtung Wahrheit. Stenogramme, Glossen, Aphorismen*. München: Beck.
- ANDERS, G. (2002b): *Wir Eichmannsöhne. Offener Brief an Klaus Eichmann*. München: Beck.
- BARBROOK, R. (1996): “The Californian ideology”. *Science as Culture* 6(1), 44–72.
- BATESON, G. (1981): *Ökologie des Geistes*. Fráncfort: Suhrkamp.
- BAUDRILLARD, J. (1978): *Kool Killer oder der Aufstand der Zeichen*. Berlín: Merve.

- BEER, S. (1964): *Cybernetics and Management*. Nueva York: Wiley.
- BEER, S. (1973): *Fanfare for Effective Freedom. Cybernetic Praxis in Government*. Brighton: Brighton Polytechnic.
- BEER, S. (1974): *Designing Freedom*. Nueva York: Wiley.
- BERRY, D. (2015): *Critical theory and the digital*. Londres: Bloomsbury Publishing.
- BERNARD, A. (2017): *Komplizen des Erkennungsdienstes. Das Selbst in der digitalen Kultur*. Fráncfort: Fischer.
- BRÖCKLING, U. (2008): Über Feedback. Anatomie einer kommunikativen Schlüsseltechnologie. In: Hörl, E.; Hagner, M. (eds.) *Die Transformation des Humanen. Beiträge zur Kulturgeschichte der Kybernetik*, Fráncfort: Suhrkamp, 326-347.
- BUNZ, M. (2012): *Die stille Revolution. Wie Algorithmen Wissen, Arbeit, Öffentlichkeit und Politik verändern, ohne dabei viel Lärm zu machen*. Berlín: Suhrkamp.
- CHRISTL, W.; SPIEKERMANN, S. (2016): *Networks of Control. A Report on Corporate Surveillance, Digital Tracking, Big Data & Privacy*. Viena: Facultas.
- CHUN, W. (2004): "Software, or the Persistence of Visual Knowledge". *Grey Room* 18, 26-51.
- CHUN, W. (2016): "Big Data as Dram". *ELH* 83(2), 363-382.
- COHEN, J.; Schmidt, E. (2013): *Die Vernetzung der Welt. Ein Blick in unsere Zukunft*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- DEUTSCH, K. (1966): *Politische Kybernetik. Modelle und Perspektiven*. Freiburg: Rombach.
- DELANTY, G.; HARRIS, N. (2021): "Critical Theory and the question of technology: The Frankfurt School revisited", *Thesis Eleven*, 166(1), 88-108.
- DOMINGOS, P. (2015): *The Master Algorithm: How the Quest for the Ultimate Learning Machine will remake our World*. Nueva York: Basic Books.
- DRIES, C. (2012): *Die Welt als Vernichtungslager. Eine kritische Theorie der Moderne im Anschluss an Günther Anders, Hannah Arendt und Hans Jonas*. Bielefeld: transcript.
- EASTON, D. (1965): *A Systems Analysis of Political Life*. Englewood Cliffs: Prentice Hall.
- FEENBERG, A. (2017). *Technosystem: the social life of reason*. Harvard University Press.
- FICHTER, A. (2017): "Über die 'Messengerisierung' der Politik". en Fichter, A. (ed.) *Smartphone-Demokratie*. Zürich: NZZ Libro, 132-142.
- FOERSTER, H. von (1979): "Cybernetics of Cybernetics. In: Krippendorff", en K. (ed.) *Communication and Control in Society*. Nueva York: Gordon and Breach, 5-8.
- FLUSSER, V. (2009): *Kommunikologie weiter denken. Die Bochumer Vorlesungen*. Fráncfort: Fischer.
- GALLOWAY, A. (2004): *Protocol. How Control Exists after Decentralization*. Cambridge (MA): MIT Press.

- GRASSEGGER, H.; Krogerus, M. (2016): "Ich habe nur gezeigt, dass es die Bombe gibt". *Das Magazin*. 48 (03/12/2016).
<https://www.dasmagazin.ch/2016/12/03/ich-habe-nur-gezeigt-dass-es-die-bombe-gibt/?reduced=true> (20/02/2018).
- HABERMAS, J. (1968): *Technik und Wissenschaft als Ideologie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- HORKHEIMER, M. (1967): „Zur Kritik der instrumentellen Vernunft“, en Max Horkheimer: *Zur Kritik der instrumentellen Vernunft. Aus den Vorträgen und Aufzeichnungen seit Kriegsende*. Ed. Alfred Schmidt. Fráncfort: Fischer, 11-174.
- HORKHEIMER, M.; ADORNO, Th. W. (1997): *Dialektik der Aufklärung*. Fráncfort: Suhrkamp.
- HORL, E. (2012): "Die technische Verwandlung: Zur Kritik der kybernetischen Einstellung bei Günther Anders", en Berz, P. (ed.): *Spielregeln. 25 Aufstellungen in Technik & Medien, Ökonomie, Kunst & Psychoanalyse*. Eine Festschrift für Wolfgang Pircher. Zürich: Diaphanes, 327-343.
- KALTHEUNER, F.; KOSINSKI, M.; LEITNER, J. (2017): *Ethical Issues of AI and New Technologies*. Panel de discusión del 23.3.2017 en la CeBit (Hannover).
<https://www.youtube.com/watch?v=wrpzE05MO7A> (20/02/2018).
- KHANNA, P. (2017): *Technocracy in America. Rise of the Info-State*. Charleston (SC): CreateSpace Independent Publishing Platform.
- KHANNA, P. (2018): *Facebook Can Still Save American Democracy From Itself*.
<https://www.fastcompany.com/40565623/facebook-can-still-save-american-democracy-from-itself> (01/05/2018).
- KOSINSKI, M.; YOUYOU, W.; STILLWELL, D. (2015): "Computer-based personality judgments are more accurate than those made by humans". *Proceedings of the National Academy of Sciences (PNAS)* 112(4), 1036-1040.
- KOWALSKI, R. (1979): "Algorithm = Logic + Control". *Communications of the ACM* 22(7), 425-436.
- LANG, E. (1970): *Zu einer kybernetischen Staatslehre*. Salzburgo: Pustet.
- LIESSMANN, K. P. (1993): "Günther Anders und die Philosophie", en Rider, J.; Pfersmann, A. (eds.): *Günther Anders*. Rouen: Centre d'Études et de Recherches Autrichiennes, 101-112.
- LIESSMANN, K. P. (2002): *Günther Anders: Philosophieren im Zeitalter der technologischen Revolutionen*. München: Beck.
- LYOTARD, J.-F. (2007): *Libidinöse Ökonomie*. Berlin: Diaphanes.
- MARCUSE, H. (1965): "Industrialisierung und Kapitalismus", en Stammer, O. (ed.) *Max Weber und die Soziologie heute: Verhandlungen des 15. Deutschen Soziologentages in Heidelberg 1964*. Tubinga: Mohr Siebeck, 161-180.
- MARCUSE, H. (1967): *Der eindimensionale Mensch. Studien zur Ideologie der fortgeschrittenen Industriegesellschaft*. Berlin: Luchterhand.
- MASCHEWSKI, F.; Nosthoff, A.-V. (2017): "“Democracy as Data?”. Über Cambridge Analytica und die ‘moralische Phantasie’". *MERKUR. Zeitschrift für europäisches Denken* (Blog).

<https://www.merkur-zeitschrift.de/2017/02/06/democracy-as-data-ueber-cambridge-analytica-und-die-moralische-phantasie/> (20/02/2018).

MASCHEWSKI F.; NOSTHOFF A.-V. (2021): “Der plattformökonomische Infrastrukturwandel der Öffentlichkeit. Facebook und Cambridge Analytica revisited”, en Seeliger, M.; Sevignani, S. (eds.): *Ein neuer Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Baden-Baden: Nomos, 320-341.

MASCHEWSKI F.; NOSTHOFF A.-V. (2022): “Überwachungskapitalistische Biopolitik. Big Tech und die Regierung der Körper”. *Zeitschrift für Politikwissenschaft*, 1-27.

MAU, S. (2017): *Das metrische Wir*. Berlín: Suhrkamp.

MEDINA, E. (2011): *Cybernetic Revolutionaries*. Cambridge (MA): MIT Press.

MEERMAN, M. (2011): *The End of Cyberutopia*. Documentary, VPRO.

<https://www.youtube.com/watch?v=oSmTmg1GkrY&t=2436s> (20/02/2018).

MERSCH, D. (2013): *Ordo ab Chao – Order from Noise*. Zürich: Diaphanes.

MOROZOV, E. (2014): *To Save Everything, Click here. Technology, Solutionism and the Urge to fix Problems that don't exist*. Londres: Penguin.

MOSCOVICI, S. (1982): *Versuch über die menschliche Geschichte der Natur*. Fráncfort: Suhrkamp.

NOSTHOFF, A.-V. (2014): “Barbarism: Notes on the Thought of Theodor W. Adorno”. *Critical Legal Thinking, Law and the Political*, <https://criticallegalthinking.com/2014/10/15/barbarism-notes-thought-theodor-w-adorno/>

NOSTHOFF A.-V.; MASCHEWSKI F. (2019): “‘We have to coordinate the flow’ oder: Die Sozialphysik des Anstoßes. Zum Steuerungs- und Regelungsdenken neokybernetischer Politiken”, en Friedrich, A.; Gehring, P.; Hubig, C.; Kaminski, A.; Nordmann, A. (eds.): *Steuern und Regeln*. Jahrbuch Technikphilosophie 2019, 39-54.

NOVECK, B. (2015): *Smart Citizens, Smarter State. The Technology of Expertise and the Future of Governing*. Cambridge (MA): Harvard University Press.

O’NEIL, C. (2016): *Weapons of Math Destruction. How Big Data increases Inequality and threatens Democracy*. Londres: Penguin.

O’REILLY, T. (2010): Government as Platform. In: *innovations* 6 (1).

http://www.mitpressjournals.org/doi/pdf/10.1162/INOV_a_00056 (19/05/2018).

O’REILLY, T. (2013): *Open Data and Algorithmic Regulation*.

<http://beyondtransparency.org/chapters/part-5/open-data-and-algorithmic-regulation/> (20/02/2018).

PENTLAND, A. (2015): *Social Physics. How Social Networks can make us smarter*. Londres: Penguin.

RANCIÈRE, J. (2007): *Das Unbehagen in der Ästhetik*. Wien: Passagen.

ROUVROY, A. (2020): “Algorithmic governmentality and the death of politics”. *Green European Journal* 27.

- SCHIRRMACHER, F. (2015): (ed.) *Technologischer Totalitarismus. Eine Debatte*. Berlin: Suhrkamp.
- SCHMIDT, H. (1941): *Denkschrift zur Gründung eines Institutes für Regelungstechnik*. Berlin: VDI Verlag.
- SEIBEL, B. (2016): *Cybernetic Government*. Wiesbaden: Springer.
- SHANNON, C.; WEAVER, W. (1949): *The Mathematical Theory of Communication*. North Yorkshire: Combined Academic Publishers.
- SIMANOWSKI, R. (2014): *Data Love*. Berlin: Matthes & Seitz.
- SIMANOWSKI, R. (2016): *Facebook-Gesellschaft*. Berlin: Matthes & Seitz.
- SOLON, O. (2017): "Artificial intelligence is ripe for abuse, tech researcher warns: 'a fascist's dream'". *The Guardian*.
<https://www.theguardian.com/technology/2017/mar/13/artificial-intelligence-ai-abuses-fascism-donald-trump> (20/02/2018).
- STIEGLER, B. (1998): *Technics and time: The fault of Epimetheus* (Vol. 1). Stanford: University Press.
- SUNSTEIN, C. R.; Thaler, R. H. (2003): "Libertarian Paternalism". *The American Economic Review* 93(2), 175-179.
- SUNSTEIN, C. R.; Thaler, R. H. (2009): *Nudge. Improving Decisions about Health, Wealth and Happiness*. Londres: Penguin.
- TIQQUN (2007): *Kybernetik und Revolte*. Zürich: Diaphanes.
- TSUKAYAMA, H. (2015): "What Eric Schmidt meant when he said 'the Internet will disappear'". *Washington Post*.
https://www.washingtonpost.com/news/the-switch/wp/2015/01/23/what-eric-schmidt-meant-when-he-said-the-internet-will-disappear/?utm_term=.4826fa7831b0 (20/02/2018).

DISOLUCIÓN DEL INDIVIDUO Y DAÑO SUBJETIVO EN EL PENSAMIENTO DE THEODOR W. ADORNO

*Dissolution of the Individual and Subjective Damage
in the Thought of Theodor W. Adorno*

RIGOBERTO HERNÁNDEZ DELGADO*

rigoberto.hernandez@umich.mx

Fecha de recepción: 10 de junio de 2022

Fecha de aceptación: 10 de octubre de 2022

RESUMEN

Este artículo analiza la tesis de la Teoría Crítica, y en particular del filósofo Theodor W. Adorno, acerca de disolución del individuo autónomo liberal que se da en las sociedades capitalistas posliberales, y sobre todo a partir de la década de 1930 en los Estados autoritarios fascistas y en las democracias capitalistas desarrolladas en la estela política y económica del New Deal norteamericano. Se pretende enfatizar y valorizar el papel que los conceptos freudianos (yo, narcisismo, Ideal del yo, internalización, superyó, etc.) han tenido en la conformación de esta tesis, y de los alcances que podrían tener en la comprensión de la subjetividad enajenada en la totalidad social en el capitalismo tardío. Será también relevante volver sucintamente sobre el concepto de los conceptos de “sociedad de masas” e “industria cultural”, propios de la Teoría Crítica, para contextualizar la forma específica de socialización extendida que favorece la disolución de la autonomía individual en el capitalismo posliberal.

Palabras-chave: autonomía, narcisismo, herida narcisista, sociedad de masas, industria cultural, internalización, fascismo.

ABSTRACT

This article analyzes the thesis of Critical Theory, and in particular of the philosopher Theodor W. Adorno, about the dissolution of the liberal autonomous individual that occurs in post-liberal capitalist societies, and especially from the 1930s in authoritarian fascist states and in the capitalist democracies developed in the political and economic wake of the American New Deal. It is intended to emphasize and value the role that Freudian concepts (ego, narcissism,

* Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (México).

ego ideal, internalization, superego, etc.) have had in shaping this thesis, and the scope they could have in understanding alienated subjectivity in the social totality in late capitalism. It will also be relevant to briefly return to the concepts of "mass society" and "cultural industry", typical of Critical Theory, to contextualize the specific form of extended socialization that favors the dissolution of individual autonomy in post-liberal capitalism.

Key words: autonomy, narcissism, narcissistic wound, mass society, cultural industry, internalization, fascism.

Presentaremos a continuación un recorrido histórico y conceptual sobre los planteamientos acerca de la disolución del individuo en el capitalismo monopolista posliberal de acuerdo a la Teoría Crítica y, en particular, de acuerdo a las tesis del filósofo Theodor W. Adorno. Queremos mostrar la importancia que los conceptos psicoanalíticos provenientes de la obra de Sigmund Freud, han tenido en la reflexión adorniana sobre la crisis de la subjetividad del individuo posliberal. En este sentido, este trabajo no solo intenta ser un recuento de las posiciones sociológicas y filosóficas críticas acerca del problema del individuo, sino que pretende mostrar el valor de los conceptos psicoanalíticos para el esclarecimiento de dicho problema. Procederemos recordando las condiciones históricas que favorecieron la introducción del psicoanálisis en el trabajo reflexivo de la Teoría Crítica, para después mostrar someramente un panorama de la sociedad capitalista posliberal, a partir de la cual Adorno reflexiona sobre el daño subjetivo que afecta al individuo y que se intensifica por el efecto de una socialización ampliada propiciada por la llamada "sociedad de masas" y de la "industria cultural". Recorreremos después el proceso de dismantelamiento progresivo de la autonomía del individuo posliberal en el contexto de transición desde el capitalismo liberal hasta el capitalismo monopolista autoritario, sobre todo a partir de la década de 1930. Posteriormente, analizaremos los planteamientos de Adorno en torno al daño narcisista sobrevenido en el individuo por el efecto de una socialización capitalista masiva que obtura los procesos de internalización del Ideal del yo y que impide, por ende, la constitución dialéctica del yo individual autónomo y crítico. Finalizaremos este trabajo con algunas reflexiones acerca de las consecuencias de este proceso de aniquilación del individuo en el contexto del capitalismo tardío de las últimas décadas del siglo XX.

1 LA COYUNTURA HISTÓRICA QUE TORNA NECESARIO EL PSICOANÁLISIS FREUDIANO PARA LA TEORÍA CRÍTICA

El marxismo había cumplido varias décadas de desarrollo para el tiempo en el que Freud ocupaba ya un lugar importante en la cultura intelectual europea hacia 1920. Freud nació cuando Marx contaba ya con treinta y ocho años de edad, y éste publicaría el primer tomo de *El Capital* cuando el pequeño Freud había vivido apenas once años. Ambos judíos y ambos hablantes de lengua alemana, no tuvieron sin embargo interacción personal alguna durante sus vidas. Mientras que es casi seguro que Marx no tuvo ni atisbo de conocimiento de la existencia de Freud, éste supo de Marx, del comunismo y también de la revolución de 1917 en Rusia, así como de la posterior creación de la U.R.S.S. Freud mismo confesó con franqueza que no estaba suficientemente familiarizado con las ideas de Marx y, en general, con los planteamientos teóricos y políticos del marxismo y del comunismo. Pero esto no le impidió emitir algunos juicios poco optimistas respecto del “experimento” soviético, precisamente a propósito de la posibilidad que éste implicaba para crear una forma de cultura exenta de malestar (Freud, 1927/2004; 1933 [1932] /2004).

En este contexto, la promesa del derrumbe del capitalismo mundial se malogró muy pronto. Una serie de acontecimientos propiciaron la puesta en predicamento del principio acerca de la necesidad histórica del advenimiento del socialismo: el apoyo de la socialdemocracia alemana al Estado alemán en la Primera Guerra Mundial, el aplastamiento de la insurrección obrera alemana en 1918, la guerra civil en Rusia después del triunfo de la Revolución de Octubre de 1917 y la guerra contra la intervención extranjera, las luchas internas por el dominio del Comité Central en la U.R.S.S, el fracaso de los consejos obreros de Turín entre 1919 y 1920, el trágico aplastamiento del movimiento espartaquista en 1919 en Berlín, el fracaso de la revolución húngara y de la República Popular de Béla Kun en 1919, etc. En este punto era ya claro para muchos marxistas que, o habría que esperar indefinidamente pues las contradicciones económicas aún no habían madurado lo suficiente, o bien algún factor determinante se había descuidado en el avance hacia el derrumbe universal del capitalismo.

Aquí es donde va a surgir una línea marxista de interpretación crítica en habla alemana, la cual derivaría en una posterior apertura tanto a una relectura de Hegel primero, y después a un diálogo con el psicoanálisis que se estaba desarrollando en

Viena, pero también en otros países de Europa y en Norteamérica en ese momento. Este nuevo marxismo, muy crítico en cuanto al curso de acción política y hacia las tesis doctrinales del marxismo ortodoxo, atendía una serie de problemáticas que habían sido descuidadas por una interpretación economicista, reduccionista y simplificadora de algunas tesis de Marx. El problema principal que comenzó a ser revalorizado a partir de 1920 por un cierto número de pensadores fue el de la enajenación, y esta revalorización condujo, como lo señala Martin Jay, “a las regiones más pobremente iluminadas del pasado filosófico de Marx” (Jay, 1973/1986: 26). Este problema tiene su raíz al menos en parte, en la situación del proletariado europeo posterior a la Gran Guerra y en su esperado destino revolucionario.

Si bien la revalorización lukacsiana del problema de la enajenación, vía el concepto de cosificación (Lukács, 1923/1985), había sido un primer camino de retorno al tema de la subjetividad enajenada en el marxismo de la Teoría Crítica (Buck-Morss, 1977/2019), una segunda vía -la cual nos interesa especialmente aquí- fue el psicoanálisis freudiano, el cual estaba ya bastante maduro, en términos teóricos, para la década de 1920. Si bien no fue ésta la única forma de psicología en la que se interesaron algunos pensadores de la Teoría Crítica, sí fue la que más ampliamente emplearon para examinar el problema de la enajenación, pues era la única que permitía explorar la mediación social que opera inconscientemente para propiciar la enajenación característica del sujeto en el mundo capitalista posliberal y específicamente en lo que se ha llamado “sociedad de masas” en el siglo XX. A contrapelo de la psicología oficial del marxismo ortodoxo de la U.R.S.S., a saber, la reflexología pavloviana,¹ los pensadores de la Teoría Crítica se mostraron críticamente interesados en las teorizaciones freudianas que condecían con su propio interés en una perspectiva dialéctica de la totalidad social, que no formulara un concepto de la conciencia a la manera de un mero reflejo de los hechos sociales externos.

La psicología freudiana presentaba la especificidad de ser reacia a una tendencia psicologizadora e idealizadora, es decir, tendía a poner en duda la primacía psicológica de un espacio puramente inmaterial, individual y autónomo como origen de

¹ A pesar de la buena recepción del psicoanálisis freudiano por parte de numerosos médicos, psicólogos y psiquiatras soviéticos (por ejemplo: Alexander Luria, Bernard Bykhovski, M. A. Reisner, A.B. Zalkin, etc.) a inicios de la década de 1920 -y a pesar de que a mediados de esta década el Instituto Psicoanalítico Ruso se hubiera integrado a la Asociación Psicoanalítica Internacional- el psicoanálisis fue proscrito de la U.R.S.S. en 1930 y luego, formalmente, en 1936, por considerarse una “ideología burguesa”. Fue en este contexto donde la psicología pavloviana se convirtió en la psicología oficial adoptada por el régimen soviético (Miller, 1998/2005).

la acción del sujeto. En cambio, el psicoanálisis enfatizaba la determinación inconsciente de dicha acción, y complejizaba el papel de los factores culturales en su enfrentamiento con las tendencias biológicas del individuo como fuentes del psiquismo inconsciente y consciente. Esto presenta un cuadro complejo en el que la conciencia humana termina por ser subordinada a un juego dialéctico que involucra la totalidad social y la base natural del sujeto. El desconocimiento consciente del individuo respecto de aquello que determina la concepción que tiene de sí mismo y de su lugar en el mundo, era ya una primera denuncia indirecta, por parte del psicoanálisis, de la enajenación inherente a los procesos psicológicos conscientes de todo sujeto.

La conciencia racional, ese preciado tesoro de la modernidad, era sospechoso para el psicoanálisis de ser solo el producto de una serie de procesos inconscientes comandados por las exigencias irracionales de un tipo de cultura que no tolera la satisfacción pulsional más allá de las exigencias que ella misma impone. Los pensadores de la Teoría Crítica –y en particular Theodor W. Adorno– apostaban, como el propio Freud, pero por otra vía, a mostrar la profunda irracionalidad de las exigencias del mundo capitalista, devenidas en una racionalización que se presentaba en la conciencia como una idealización de la única forma de vida posible. Así, el psicoanálisis freudiano y la Teoría Crítica coinciden, entre otras cosas, en una vocación crítica y desmitificadora de los hechos tal como se presentan ante la conciencia y en una denuncia de su fundamento irracional e intolerable en la sociedad capitalista.

Como señala José Antonio Zamora, para la teoría social y para el marxismo “el psicoanálisis se convierte en uno de los principales instrumentos de la renovación teórica exigida por el fracaso de la revolución en occidente” (Zamora, 2018:1001). Al menos para algunos representantes de la Teoría Crítica, se torna necesario hacer uso de los recursos teóricos del psicoanálisis para comprender los mecanismos inconscientes que favorecen la adhesión voluntaria del individuo a las formas de socialización propias del capitalismo posliberal. Y, sobre todo, el psicoanálisis como disciplina auxiliar de la teoría social permitiría dotar de inteligibilidad a las formas de subjetivación y enajenación promovidas por la socialización extendida e intensiva derivada de una nueva forma de producción y de consumo cultural. Hablemos muy brevemente a continuación acerca de los cambios sobrevenidos en el panorama de las sociedades occidentales en las primeras décadas del siglo XX que serán objeto de análisis de la Teoría Crítica.

2 CAPITALISMO AUTORITARIO POSTLIBERAL E INDUSTRIA CULTURAL

Después de las fallidas o incompletas revoluciones socialistas de las primeras décadas del siglo XX la configuración del campo político, económico y cultural de varios países europeos y de Estados Unidos comenzó a mostrar remodelaciones evidentes, sobre todo en la relación entre la dinámica económica del mercado y la regulación política del Estado. Asistimos entonces a la consolidación de un “capitalismo autoritario postliberal” (Zamora, 2018: 1000), ya sea en la forma de la conformación de los Estados fascistas -en especial el nacionalsocialista- o del New Deal norteamericano.²

Será precisamente en este contexto de transformaciones políticas y económicas en donde, primero Adorno y Max Horkheimer, pero más tarde también Herbert Marcuse, van a dirigir su mirada hacia la manera en que el capitalismo posliberal monopolista promueve una expansión inédita de un entramado de socialización acorde a su propia estructura. Lo que primero denominaría Adorno como “cultura de masas” y luego “industria cultural” -ya junto con Horkheimer en su *Dialéctica de la Ilustración*-, no solamente implicaba el análisis de una socialización ampliada a través de nuevos productos culturales, sino que, como señala Jordi Maiso siguiendo una denominación de Adorno, la industria cultural produce un “nuevo tipo

² No nos internamos demasiado en la polémica surgida al interior del Instituto de Investigación Social en el tiempo del exilio, respecto de las transformaciones en el capitalismo autoritario monopolista y de su estructura interna, es decir, de la relación entre el Estado autoritario o intervencionista y el capitalismo monopolista a partir de la década de 1930. Zamora (2001, 2018) explora la polémica y señala que las dos posiciones dominantes al respecto eran las de F. Pollock y la de F. L. Neumann, quienes coincidían en la apreciación de que el capitalismo se estaba moviendo hacia una conformación basada en la monopolización. No obstante, ambos pensadores disientan en cuanto al papel que le atribuían al Estado en dicho movimiento. Por su parte, Pollock afirmaba el planteamiento según el cual lo que se podía apreciar en todo esto era el pasaje hacia un capitalismo de Estado, en el que el poder político estaba sustituyendo progresivamente a la regulación del propio mercado sobre sí mismo, y cuya consecuencia más terrible sería la constitución de los estados fascistas como ya se estaba constatando con el ascenso de nacionalsocialismo en Alemania. Por otro lado, Neumann defendía la idea de que el incremento de la política estatal reguladora sobre el mercado podía considerarse como el producto del propio desarrollo del capitalismo monopolista, el cual se servía del Estado y de su poder burocrático para resolver las crisis del mercado y propiciar una economía planificada. Los análisis de Horkheimer y de Adorno correspondientes a su *Dialéctica de la Ilustración* y a sus escritos posteriores muestran que su orientación se decantó erróneamente hacia las tesis de Pollock, al no percatarse de que la formación de monopolios no rompe con la ley de la acumulación capitalista, lo cual, como Zamora (2001, 2018) señala, no dejó de tener un efecto teórico interesante y fructífero en sus análisis del fascismo y de la industria cultural.

humano” (Maiso, 2019: 66). Esto nos lleva a pensar que el capitalismo posliberal, el capitalismo que toma forma con la producción fordista, no puede ya solamente entenderse como un modo de producción económica sino como un entramado complejo de socialización, es decir, como un extenso entramado de mecanismos de modelamiento de las relaciones sociales. Pero también el capitalismo monopolista, en su estrecha relación con la regulación estatal, es un gran aparato cultural que modela la subjetividad de los individuos mediante una socialización que ya no se reduce a la dominación en los límites de la actividad laboral.

El hecho de que la capacidad enajenante del sistema pueda rebasar la esfera de la producción se manifiesta ideológicamente en la conciencia de los individuos como una superación de las coacciones económicas en la vida cultural, es decir, se manifiesta como aparente libertad. Esta superdispersión de la dominación se logra en buena medida por el progreso de la técnica y los medios de comunicación de masas, tales como la radio y la televisión y, claro está, actualmente los medios virtuales y el internet. Tales son los canales por los cuales la industria del entretenimiento y del espectáculo –que son esencialmente eso: industrias productoras de plusvalor– pueden difundir sus productos para afirmar una imagen inconmovible de la realidad. La industria cultural estalla y se diversifica de tal manera que el sujeto no parece tener ya resquicio alguno desde el cual negarla. Sobre esto, José Antonio Zamora nos dice:

“Por todos lados acechan las instancias integradoras y al individuo no se le concede ni la cultura burguesa ni la experiencia de estar excluidos de ella. Asistencia y control, diversión y entontecimiento, se funden en una ideología poderosa, que no solo tiene su base en la realidad social, sino que coincide tendencialmente con ella. Los ritmos musicales y los anuncios que martillean permanentemente a los individuos desde la radio les arrancan literalmente de la cabeza el pensamiento crítico. Y las imágenes que la televisión emite igualmente sin pausa tejen el velo encubridor más tupido. El conformismo es entrenado y exigido.” (Zamora, 2004: 76)

La racionalidad económica del capitalismo monopolista está presente en todos los niveles de la vida cultural y siempre se orienta hacia la revalorización del capital, aunque su apariencia muestre una inclinación hacia la libertad. Los productos de la industria cultural son falsos en tanto que no valen principalmente por lo que son, sino por su valor de cambio, por su capacidad enajenante en favor del capital. Mediante el logro de la atrofia de la imaginación y de la espontaneidad, así como

de la actividad pensante, pueden los productos de la industria cultural subsumir al espectador en la ilusión de libertad que se traduce en conformismo y resignación ante su asimilación en el orden del plusvalor. La capacidad imaginativa y pensante del individuo le ha sido enajenada y ahora se le presentan desde afuera como una potencia ajena en las imágenes televisivas o en el cine, también en la radio y en la literatura basura. Lo que el sujeto pierde de más valioso en esta enajenación de sus facultades es su potencia crítica y dialéctica, y así se vuelve receptor pasivo de estímulos que inundan sus sentidos para obstruir cualquier posible instante de reflexión que le permitiera negar la enajenación que lo encarrila hacia la afirmación de la realidad social totalizada.

“La cultura terminó por convertirse enteramente en mercancía” dicen Adorno y Horkheimer, la cultura sucumbió pues a “un proceso de reificación” (Adorno y Horkheimer, 1944/2009: 240). La cultura de masas se asienta sobre un “fetichismo de segundo grado” (Zamora, 2004: 83), un fetichismo que ya Marx había anticipado específicamente en relación a la mercancía dinero, en la cual el valor de uso coincide con el valor de cambio. Esta clase de fetichismo tiende a extenderse sobre el resto de las mercancías y los productos culturales para los cuales termina invalidándose su valor de uso real, es decir, su capacidad para satisfacer necesidades humanas reales. La denuncia principal en contra de la industria cultural, por parte de la Teoría Crítica, es que su objetivo fundamental es la producción de falsa cultura cuyo valor esencial se cifra en términos abstractos en cuanto valor de cambio. Se produce así, “una identificación de los consumidores con el puro valor de cambio” (Zamora, 2004: 83), y de esta forma todo valor de los productos de la industria cultural se agota en el acto mismo de consumir.³

³ A pesar de afirmaciones tan concluyentes, no deberíamos pasar por alto la reflexión de Detlev Claussen en relación a la industria cultural. Nos dice: “Industrial cultural” es una construcción conceptual irónica, en la tradición crítica marxiana” (Claussen, 2011: 315). Debe tomarse en cuenta este aspecto irónico del concepto, el cual implica una objetividad, pero también una dimensión subjetiva. De acuerdo a esto, las posibilidades de una crítica de la industria cultural no parten de un fundamento social y subjetivo trascendente y esencial que habría que recuperar arrancándolo a la jaula de la enajenación capitalista. “Ya no hay un afuera de la industria cultural” (Claussen, 2011: 318) y, por ello, lejos de un pesimismo inmovilizante que supondría un cierre del universo enajenado y un aplastamiento total de la subjetividad, debemos preguntarnos en relación a la industria cultural “cómo servirse de este proceso para desarrollar las propias fuerzas” (Claussen, 2011: 318). Este planteamiento tiene el objetivo de desmitificar la existencia como algo auténtico que solo después fuera colonizado por la mediación social cosificada, antes bien, debemos partir de la base de que “la materia prima siempre está mediada culturalmente: la fuerza crítica no proviene de la autenticidad o la originariedad, sino que se desarrolla en la soberanía sobre los medios” (Claussen, 2011: 318).

La reificación de la cultura mediante la fetichización de todas sus producciones tiene la función de elevar la ilusión al nivel de una certeza inquebrantable. Ésta es la función de la “pseudocultura”,⁴ como la llama Adorno (1959/2004): montar el engaño volviendo patas arriba la verdad que ha sido excluida, a saber, la barbarie civilizatoria, mostrando solo una parodia enrevesada de ella misma. La ilusión de libertad que el individuo afirma en el capitalismo contemporáneo es la mentira manifiesta de la ominosa verdad latente de una dominación avasallante.

La industria cultural puede entenderse como consecuencia directa de lo que Marx (1863-1866/2011) denomina “subsunción real del trabajo en el capital” en el capítulo VI inédito de *El Capital*. Este concepto permite comprender la constitución hegemónica de la forma valor a través de una recodificación mercantil del mundo social en su conjunto, es decir, de la transformación de toda forma de actividad humana o de riqueza social en valor. Y es precisamente en función de esta extensión de la lógica de la socialización capitalista hasta la esfera del consumo, y hasta cualquier ámbito de la vida, que la Teoría Crítica apunta a llevar su análisis hasta esas esferas de la existencia social que solían entrar en contraposición del ámbito del trabajo pero que ahora son también integradas en dicha lógica.

En el capitalismo posliberal monopolista podemos constatar varias transformaciones ya sugeridas previamente. El desarrollo de las fuerzas productivas, la ampliación de la esfera de competencia del Estado en la regulación del mercado y las luchas sindicales, derivan en una disminución de la jornada de trabajo y en el aumento del salario de los trabajadores, al menos en los países occidentales del centro y del norte. El tiempo libre de los obreros es ahora captado por la industria cultural como tiempo dedicado al consumo de productos que se presentan como esenciales en la constitución de una vida privada y personal auténtica. El aspecto más engañoso de estas distracciones estriba en su apariencia de novedad y de diferencia con respecto a la actividad laboral. En realidad, el tiempo libre se instala como una esfera de libertad impuesta y de deseos creados a medida no del sujeto sino de la racionalidad económica, pues siempre “durante el tiempo libre el trabajador debe orientarse según la unidad de la producción” (Adorno y Horkheimer, 1944/2009: 169). Es por lo anterior por lo que Adorno va a afirmar que “la indus-

⁴ José A. Zamora define la pseudocultura como “el atrofiamiento de la reflexión, la sustitución de la experiencia por el cliché, la degradación del lenguaje a un catálogo de eslóganes, la desaparición de la capacidad de juicio autónomo, la victoria del estereotipo y la fórmula. Estos son los soportes sobre los que descansa la identificación tranquilizadora y la participación en la locura general” (Zamora, 2004: 74).

tria impone a los hombres lo que desean. De ahí que la integración del tiempo libre se haga con tan pocas dificultades; los hombres no advierten hasta qué punto, donde se sienten libérrimos, en realidad son esclavos, porque la regla de la esclavitud opera al margen de ellos” (Adorno, 1969/1993: 57).

Los deseos y las necesidades del sujeto “se han convertido por completo en funciones del aparato de producción” (Adorno, 1968/2004: 337), y su reificación se constituye en una suerte de “segunda naturaleza” (Adorno, 1968/2004: 340), que es un producto histórico pero que se asume no obstante como algo esencial y a priori. La industria cultural coopta el tiempo y la disposición pulsional de los sujetos, ofreciéndoles objetos de consumo siempre cambiantes en su apariencia pero iguales en su estructura esencial, pues todos ellos responden a la lógica del fetichismo de la mercancía y, por ello, en el fondo, la aparente novedad es siempre lo mismo. En todos lados, en todos los productos culturales, se reproduce una misma imagen falsa del mundo a través de los más variados disfraces: “la cultura marca hoy todo con un rasgo de semejanza” (Adorno & Horkheimer, 1944/2009: 165).

El ritmo de la producción es también el ritmo del uso del tiempo libre, es un tiempo acelerado en el que todo parece cambiar vertiginosamente, pero este ritmo “garantiza que nada cambie” (Adorno y Horkheimer, 1944/2009: 179), que nada realmente nuevo surja o que todo lo que se desvía sea rápidamente incorporado en la unidad de la producción económico-cultural. El sujeto que se divierte o que se distrae mediante el consumo de los productos culturales, quiere sustraerse al proceso del trabajo, pero debido a que la diversión es semejante al estereotipado y seriado ritmo de la producción el sujeto no puede ya sino experimentarla como “copias o reproducciones del mismo proceso del trabajo”, y así “el placer se petrifica rápidamente en aburrimiento” (Adorno y Horkheimer, 1944/2009: 182-183).

No es extraño entonces que la condición del sujeto contemporáneo sea la del permanente aburrimiento, el inagotable tedio que solo se encubre mediante una mortífera y acelerada inmersión en una enajenación que avasalla los sentidos y que obtura el pensamiento. El imperativo es negar el malestar a toda costa, a costa incluso de la propia vida, gozar eternamente y sin respiro para no ofrecer cara a la horrorosa verdad de la pérdida de sí mismo. Encarar el malestar y el tedio sería un camino para romper el velo ideológico de la sociedad de masas, pero en ella todo está hecho para que el sujeto actúe como si no los padeciera, aunque indudablemente estén presentes. Sobre la confesión del malestar pesa actualmente el signo de la culpa.

Vale la pena detenerse en uno de los mecanismos cada vez más predominantes en la forma de dominación propiciada por la industria cultural: la psicología. Es bastante evidente que la función adaptativa o readaptativa de la disciplina psicológica es cada vez más obsoleta en las sociedades del capitalismo posliberal, pues la psicología que modela la subjetividad enajenada ya no se encierra en las paredes de los consultorios privados, sino que explota en la totalidad de la cultura que ahora se ha vuelto una cultura psicologizada. “El fetichismo de la mercancía llega hasta la más íntima constitución del alma” (Zamora, 2004: 84), lo que implica que la ideología termina por hacer cuerpo, sin residuo aparente, con la realidad social y con el sujeto en sus esferas más íntimas, produciendo en éste una conciencia afirmativa y suprimiendo su individualidad. Estamos pues en el terreno de una verdadera “cosificación del mundo de la vida” (Zamora, 2004: 119). La cultura en la que impera la industria cultural es esencialmente una cultura psicologizada, pues en ella, como señala Blanca Muñoz, “la psicología y la conciencia entran como la parte más importante del negocio ideológico” (Muñoz, 2011: 71). Las llamadas “Industrias de la Conciencia” producen “psicologías sociales” para propiciar una “dominación irracional y planificada” (Muñoz, 2011: 75). Para Muñoz, esta reciente modalidad de dominación, tanto más efectiva en la medida en que se basa en la ilusión de libertad y felicidad, surge “de la adaptación de la psicología a la economía”, a través de la cual se acotan y limitan “las posibilidades de existencia” (Muñoz, 2011: 87).

Por su parte, Freud no creía que el objetivo del psicoanálisis fuera la eliminación del malestar ya que éste expresa una verdad sobre la situación del sujeto en la cultura, y mientras exista una cultura carente de libertad el malestar no puede ni debe desaparecer, pues es la protesta exigua pero liberadora de lo reprimido. No obstante, en la cultura psicologizada de masas la psicología y la psicoterapia se ponen al servicio del valor como encargadas de silenciar el malestar.

Adorno y Horkheimer se refieren irónicamente a los psicólogos como los “filósofos a domicilio”, quienes “con el corazón del lado derecho, que, con su afable intervención de individuo a individuo, hacen de la miseria socialmente reproducida y perpetuada casos individualmente curables” (Adorno y Horkheimer, 1944/2009:195). Ciertamente, cada vez menos es necesario hablar de “cura” en el sentido de adaptar y reintegrar al individuo al esquema de la socialización capitalista, pues en un “mundo administrado”, para retomar el término que emplean Adorno y Horkheimer, el alma se encuentra ya desde el inicio en la disposición de plegarse a las exigencias del sistema.

Como señalan Christine Resch y Heinz Steinert: “Por medio de la expresión “mundo administrado” no solo se describe una parte de los medios de producción intelectuales. Más bien se trata de la disposición permanente de los individuos que son entrenados para instrumentalizarse a sí mismos y definirse a sí mismos en categorías de explotabilidad -o ser excluidos y, en caso extremo, eliminados.” (Resch y Steinert, 2011: 46). Esta disposición del individuo muestra el aspecto dialéctico del análisis que efectúa la Teoría Crítica acerca de la industria cultural, pues no es ésta solo una maquinaria aplastante de dominación heterónoma que funciona de arriba hacia abajo, sino que lo hace mediante la disposición del individuo a entrar en sus redes poniendo en juego el propio deseo individual de dominación. Esta disposición individual que ya no se arranca mediante un forzamiento represivo en contra de la autonomía del sujeto, sino que se afirma como una aquiescencia complaciente, es el signo de una alteración en el sujeto, un signo de aquello que Jordi Maiso define como “transformaciones antropológicas de amplio calado” (Maiso, 2019: 66), es decir, un debilitamiento de la potencia dialéctica del individuo humano. Esta merma en la autonomía individual por el efecto de las transformaciones sociales y culturales sobrevenidas en el pasaje desde un capitalismo liberal hacia un capitalismo monopolista regulado regulación políticamente, es lo que examinaremos a continuación.

3 EL AUGE DEL INDIVIDUO AUTÓNOMO EN EL CAPITALISMO LIBERAL Y SU DISOLUCIÓN EN EL CAPITALISMO POSLIBERAL AUTORITARIO

El término “individuo” es aun totalmente familiar para nosotros en el siglo XXI, aunque su concepto no es definitivamente igual a aquel con el que ascendió a categoría filosófica y económica hace unos tres siglos. Desde los albores de la modernidad el concepto de individuo se asocia “con la capacidad de autoconciencia, de autodeterminación y autoexpresión de los seres humanos en calidad de miembros de la sociedad” (Zamora, 2004: 102). El concepto de individuo tiene como fundamento normativo la autonomía, pero ésta no alude a una individualidad cerrada y autofundacional sino que la individualidad se entiende como autónoma en relación a la sociedad, o incluso como resistencia a lo social. El contexto en donde se cimentará esta noción de individualidad como autonomía es en la sociedad burguesa del capitalismo de productores y luego en el libre mercado entre los siglos

XVIII y XIX. En este contexto, la política y la filosofía han delineado la figura del individuo adecuada al liberalismo económico, es decir, el individuo autónomo que hacer valer sus derechos políticos y económicos, lo que es concebido como la asunción de una responsabilidad sobre sí mismo y de lo cual depende la felicidad personal. Por ello, dice Adorno que:

“...cuando la economía de libre mercado suprimió el sistema feudal y precisó tanto del empresario como del libre asalariado, se constituyeron estos tipos no solo profesionalmente, sino a la vez antropológicamente; ascendieron conceptos como el de la responsabilidad de sí mismo, la previsión, el individuo autosuficiente, el cumplimiento del deber, pero también el de la rígida obligación moral, el vínculo con las autoridades interiorizado.” (Adorno, 1953/2004: 421)

La afirmación de la individualidad constituida en la relación con los otros depende, en el liberalismo económico, de la concepción del individuo libre que puede determinar el rumbo de su vida a través de sus propiedades económicas. La individualidad liberal se basa pues en la posibilidad de confrontar los intereses personales con los ajenos mediante el poder que otorga la posesión económica en un terreno social y mercantil que se asume como igualitario en cuanto a las libres oportunidades de enriquecimiento. Como señala C. B. Macpherson: “El individuo, en una sociedad posesiva de mercado, es humano en su calidad de propietario de su persona; su humanidad depende de la libertad de todo salvo de las relaciones contractuales interesadas con los demás; su sociedad consiste en una serie de relaciones mercantiles” (Macpherson, 1962/2005: 265).

La libertad de propiedad y de comercio serán entonces los factores fundamentales en la constitución de la individualidad burguesa en el mundo moderno. Las teorías filosóficas y políticas liberales del periodo de la Ilustración y del siglo XIX se constituirán como un corpus teórico amplio y diverso que justificará la libertad y el igualitarismo entre individuos. Así también, un conjunto cada vez más amplio de espacios, técnicas, productos culturales y mercancías favorecerán la constitución de un ámbito privado e íntimo de dominio personal en la vida cotidiana, entre ellos, la propia familia burguesa, la cual se constituyó como núcleo de autoridad y baluarte de la formación identitaria individual. También, y no menos importante, se conforma en ese tiempo (siglos XVIII y XIX) una individualidad psicológica interior a la que se le atribuyen motivaciones, necesidades y deseos que se asumen como inmanentes a la naturaleza humana y no como productos secundarios del orden económico liberal.

Al criticar la producción moderna del individuo, Max Horkheimer invierte la relación ideológica entre una esencialidad psicológica del individuo egoísta y su expresión en forma de relaciones de libre mercado, y se alza “contra aquella desfiguración economicista de la teoría del hombre, llevada a cabo por corrientes psicológicas y filosóficas” (Horkheimer, 1932/2008: 36). Horkheimer quiere mostrar que el concepto del individuo posesivo, propio del capitalismo de libre mercado, no es de origen psicológico o filosófico sino económico, y que más bien las teorías psicológicas que definen al individuo como posesivo, egoísta y competitivo, incurrían en un sesgo economicista del que no son conscientes o que no confiesan. Estas psicologías son ideologías que reifican la imagen de un individuo caracterizado por una naturaleza que sería la base de la economía, y que ocultan la inversión enajenante que disimula la raíz económica de tal imagen. Adorno confirma este planteamiento cuando señala que “El individuo debe su cristalización a las formas de la economía política, sobre todo al mercado urbano” (Adorno, 1951b/2013: 154).

La ilusión que el concepto liberal de individuo sostiene es la de una autonomía surgida desde la propia persona, y sobre la que se fundaría la iniciativa individual para entrar en competencia con otros propietarios en el contexto de las relaciones mercantiles. Esto es, propiamente, el mito del individuo autoconstituyente. Esta imagen ideológica que coincide con el sentido común, como señala Horkheimer (1932/2008), esconde su reverso verdadero: que el individuo está esencialmente determinado por las relaciones sociales de producción e intercambio y no al revés. Por lo tanto, el individuo autónomo moderno es la máscara ideológica del sujeto determinado por la economía.

En el caso del trabajador, su conversión a ciudadano libre implicó, paralelamente, su transformación en proletario, libre, sí, pero para vender su fuerza de trabajo al patrón. Esta forma de enajenación implicó, como señala István Mészáros: “la extensión universal del principio de vendibilidad”, es decir, la transformación de todas las cosas en mercancía, y “la conversión de los seres humanos en “cosas”, de manera que pudieran presentarse como mercancías en el mercado”, y finalmente, “la fragmentación del cuerpo social en “individuos aislados” (Mészáros, 1970/1978: 35).

Si en el capitalismo de libre mercado el mecanismo económico de autodeterminación del individuo se concentraba en el contrato entre propietarios, las crecientes diferencias económicas entre ellos pronto propiciaron una evidente desigualdad

en la competencia. Pero la explicación del enriquecimiento desigual se justificó, económica y filosóficamente, mediante el subterfugio ideológico del efecto de las leyes propias del mercado que actuaban según su propia determinación “natural”, y las cuales tenderían, en virtud de su propia inercia, a una autoregulación y armonización. Una “mano invisible” se encargaría entonces de paliar naturalmente las desigualdades propiciadas por el libre intercambio de mercancías. Pero, por el contrario, lo que se volvió evidente muy pronto fue que la riqueza jamás llegó a quienes solo disponían de su fuerza de trabajo para vender, y que aquellos propietarios que podían vender algo más que su fuerza de trabajo muy pronto lo perdieron en la lucha con propietarios y productores económicamente más poderosos, quienes eventualmente se constituyeron en corporaciones y grandes industrias.

La intervención reguladora del Estado poco a poco se restringió y para finales del siglo XIX éste se volvió casi impotente frente a los grandes consorcios. Ante el avance del poder económico y la pérdida de vigencia del dispositivo individualizador moderno –es decir, el contrato entre productores libres–, el individuo se fue desrealizando hasta mostrar su imagen menguada como sujeto cautivo del mercado. Lo que la conciencia reificada del individuo burgués -o aburguesado- no pudo y no puede atisbar es que la contradicción está en su propio fundamento, pues su libertad es solo el reflejo invertido y falso de su real dependencia económica. Por ello, como Zamora afirma: “el concepto de individuo es, en un sentido genuino, ideología” (Zamora, 2004: 233).⁵ No es que el individuo moderno no gane algo de libertad afirmativa a partir de su propia autonomía –a diferencia de la plena dependencia del individuo feudal, por ejemplo–, sino que esta libertad está determinada

⁵ Es por esto también que José Antonio Zamora señala que “El principio protoburgués de la afirmación de la subjetividad autónoma es un principio derivado, cuya génesis es preciso sacar a la luz, en primer lugar, para entender por qué la promesa de emancipación moderna ha fracasado y, en segundo lugar, para intentar abrir a los individuos aquellas posibilidades de libertad y singularidad que la totalidad social antagónica bloquea” (Zamora, 2018: 1007-1008). A pesar de que el análisis que llevamos a cabo aquí pueda parecer nostálgico en relación a la autonomía del individuo liberal, no obstante, y siguiendo el análisis de Adorno y Horkheimer en *Dialéctica de la Ilustración* y la lectura que Zamora realiza de éste, debemos señalar que aún la subjetivación del individuo propio del capitalismo liberal está precedida por la cosificación de la objetividad social. Pues, de hecho, no hay constitución de la individualidad que no presuponga el olvido de las condiciones sociales y del carácter cosificador de su relación con el mundo social, con la naturaleza y consigo misma. De ahí la importancia, como lo veremos más adelante, del psicoanálisis freudiano en la comprensión del carácter dialéctico del yo (núcleo de la individualidad): el yo es interiorización de la dominación. El yo es dependiente, al mismo tiempo, de las exigencias externas e internas, pero también independientes de ellas.

y acotada por las contradicciones del propio sistema económico. A propósito de esto, nos dice Adorno en su *Dialéctica Negativa*:

“La ley del valor se impone por encima de los individuos formalmente libres. Según Marx, éstos carecen de libertad como ejecutores involuntarios de esa ley, y tanto más a fondo cuanto más aumentan los antagonismos sociales, a pesar de que éstos provocaron la idea de libertad. El proceso de autonomización del individuo, función de la sociedad de cambio, termina con su integración en ella, es decir, con su abolición. Lo que produjo la libertad se convierte en lo contrario de ella. El individuo fue libre como sujeto burgués de la economía, mientras el sistema económico requirió la autonomía para poder funcionar. Con ello la autonomía individual se encuentra negada potencialmente ya desde un comienzo. La libertad de que estaba orgullosa era también, como Hegel caló el primero, algo negativo, escarnio de la verdadera; expresión de la contingencia del destino social de cada uno. La ideología ultraliberal ensalzó la necesidad real contenida en la libertad de imponerse y abrirse paso con los codos; fachada de la total necesidad con que la sociedad obliga a cada uno a la *ruggedness* si quiere sobrevivir.” (Adorno, 1966/1984: 260-261)

Las contradicciones históricas que fundan al individuo burgués y que se agudizan con el paso hacia el capitalismo monopolista del siglo XX, lo escinden entre la universalidad de la producción y de la política, y sus intereses personales, o entre el espacio público y el privado, también entre el ámbito familiar y el ámbito económico y político extrafamiliares, entre su autonomía y su dependencia de las leyes y de las relaciones comerciales, y entre la libertad y la opresión, sobre todo aquella que se hace patente en la miseria del proletariado y en la dominación de la mujer en el matrimonio burgués y la familia patriarcal. Por ello, respecto de esto último, a pesar de que la familia patriarcal decimonónica se haya constituido como un reducto privado de resistencia frente al voraz y enajenante mundo de la competencia económica, aún dentro de ella la contradicción se actualizaba en las disimetrías de poder entre los sexos y en la idealización del papel de la mujer.

Como lo señala Eli Zaretsky (1976/1978), la familia y la individualidad privada se convirtieron en bastión, no ya de avance, sino de resistencia frente el embate del mundo social. Si el individuo liberal afirmaba su autonomía en el terreno amplio del libre mercado, el individuo pequeñoburgués o el proletario solo podían afirmarse en el reducido ámbito de su espacio familiar y de su subjetividad privada. Pronto esta individualidad precaria se extendería como norma en todo el campo

social. En este contexto, dentro de la propia familia se reproducían las contradicciones externas de las que se trataba de escapar, pero ahora por la vía de las imposiciones de la autoridad paterna y de la opresión de la mujer en su papel de madre e hija. De esta forma, la ya de por sí mermada individualidad del proletario o del pequeñoburgués padecía también las contradicciones del ámbito familiar como un reflejo de las contradicciones del mundo social y económico. Esto exacerbaría la escisión interiorizada dentro del propio individuo causando su colapso subjetivo, que es justamente lo que Freud va a observar en el terreno de la clínica psicoanalítica y que tematizaría a través de la imagen del complejo de Edipo.

Cada vez más el mercado se fundamentaba menos en los intereses conscientes de los individuos, y los grandes monopolios y consorcios se volvieron indispensables para el individuo, quien ahora, disminuido y empobrecido en todo sentido, se redujo a mero objeto de uso y desecho por parte del poder de la economía de producción en masa. El sistema económico reificado se alzó como un poder extraño y ajeno al individuo. Mientras aún pudo corroborarse la consciencia de la situación trágica del individuo en la cultura –tal como la sostuvo Freud–, podía afirmarse la subsistencia de su rebeldía autoafirmativa. El individuo padecía una eterna pero activa infelicidad en su fallida confrontación con la cultura. Pero, nos dicen Adorno y Horkheimer: “la liquidación de lo trágico confirma la liquidación del individuo” (Adorno y Horkheimer, 1944/2009: 99). El mundo administrado del capitalismo posliberal, que ya hemos descrito en el apartado anterior, acaba con la tragedia del individuo en su confrontación con el mundo social o, al menos, lo hace indiferente a ella. Con esto no debe pensarse que intentamos plantear que el capitalismo posliberal ha resuelto las contradicciones sociales, sino que ellas ya no son percibidas como tales. En el mundo administrado, el individuo es abolido como potencia crítica y negativa, es aplastado en una unidimensionalidad antidialéctica, como señalaría Marcuse (1953/2010) en *El hombre unidimensional*. En este contexto, el ser humano es modelado miméticamente a imagen y semejanza del sistema. Por ello, el sujeto contemporáneo se caracteriza por su conformismo y su pasividad ante las demandas de la cultura.

Así como las mercancías no se diferencian cualitativamente unas de otras, sino que en ellas vale solo el criterio abstracto del valor de cambio, los individuos también han perdido cualquier singularidad que los constituya como individuos auténticos. Por ello, Adorno y Horkheimer nos dicen:

“La industria cultural ha realizado malignamente al hombre como ser genérico. Cada uno es solo aquello que en virtud de lo cual puede sustituir a cualquier otro: fungible, un ejemplar. Él mismo, en cuanto individuo es lo absolutamente sustituible, la pura nada, y eso justamente es lo que empieza a experimentar tan pronto, con el tiempo, llega a perder la semejanza.” (Adorno y Horkheimer, 1944/2009: 190)

A la industria y a los grandes consorcios no les interesa la especificidad cualitativa del individuo, porque éste, de hecho, se reduce cada vez más a una homogeneidad generalizada. Al sistema le interesa el individuo en su forma de empleado o de consumidor, es decir, en su capacidad para generar plusvalor. Más allá de eso, el individuo no tiene derecho al reconocimiento ni a la vida. Como sugiere Marcuse (1953/2010) en *Eros y civilización*, incluso el aspecto menos domeñable del individuo: su inconsciente pulsional –las fuerzas de *Eros* y *Tánatos*–, es cooptado y encauzado directamente por los mecanismos de la cultura represiva, ahora ya sin la mediación del yo. Y aunque en realidad jamás ha sido ni será posible una verdadera individuación –ya que el individuo no puede afirmarse como mónada cerrada impermeable al mundo social–, en el capitalismo avanzado el individuo se vuelve solo una ficción nostálgica, se convierte en una “pseudoindividualidad” (Adorno y Horkheimer, 1944/2009: 200). Precisamente, bajo la ilusión de la libertad y de la capacidad autoconstituyente, los pseudoindividuos de nuestro tiempo perdemos la potencia dialéctica, solo mediante la cual podríamos ganar en autonomía legítima.

“La individualidad pierde su base económica” (Horkheimer, 1947/2010: 152), pues fue sobre ella que se afirmó la individualidad moderna en el libre mercado, pero en el capitalismo posliberal –capitalismo menos libre que nunca–, es por la economía que el individuo se desvanece. En esta fase avanzada del capitalismo, la falsa libertad se ha vuelto un mecanismo de dominación social muy efectivo. Es innegable que el progreso de las fuerzas de producción ha venido junto con una sensible mejora en cuanto al nivel de vida de los trabajadores, como ya lo señalábamos: jornada laboral más reducida, aumento en los salarios y beneficios logrados a partir de las luchas sindicales. Estos beneficios no son gratuitos, sino que se han incorporado a los propios mecanismos empleados por el sistema capitalista para extender enteramente su dominio sobre el mundo de vida del trabajador.

El trabajador que puede comprar *commodities* y distraerse con los productos de la industria cultural en su tiempo libre no experimenta ya el malestar de la enajenación en el trabajo como una herida abierta y punzante. Su felicidad, sin embargo,

por más embriagadora que pueda ser, es no obstante falsa pues no es equivalente a la supresión verdadera del malestar. Como señala Adorno: “lo ficticio que desfigura hoy toda satisfacción de la necesidad se percibe indiscutiblemente de forma inconsciente” (Adorno, 1968/2004: 340).

La sociedad de masas encuentra y produce medios de apaciguamiento o de encubrimiento del malestar corporal y subjetivo, y con ello obtura con mucho éxito la revuelta del individuo contra el sistema. El individuo trágico y desventurado, y por eso mismo urgido de una victoria sobre las fuerzas que lo oprimían, era aún una figura presente en el tiempo en que Marx y Engels presagiaban la inminente explosión revolucionaria propiciada por las masas proletarias a mediados del siglo XIX. Pero en el capitalismo del siglo XX y XXI el falso individuo parece tener obturada la vía de retorno hacia su negatividad perdida, pues ha ganado una felicidad falsa y enajenante que lo reduce a mero apéndice del sistema de producción, a mera pseudoindividualidad producto de una entronización de los procesos de sujeción orientados hacia el individualismo. Individualismo no es individuo. El individualismo es la ideología dominante en nuestro tiempo, es la afirmación de lo inexistente: el individuo; y es la negación del individuo como potencia relativamente autónoma y crítica.

4 SUBJETIVIDAD DAÑADA, HERIDA NARCISISTA Y PATOLOGÍA DE LA NORMALIDAD

Eli Zaretsky formula la pregunta acerca de por qué los jóvenes europeos libres e instruidos –la mayoría de ellos muy jóvenes– habían aceptado o habían sido persuadidos para entregar sus vidas, incluso con determinación y orgullo, en la Gran Guerra. Responde:

“El siglo XIX dio una respuesta a esta pregunta: al morir, uno no pierde la vida, la *sacrifica* por la nación. Esta respuesta conectó el nacionalismo moderno con la ética anterior del guerrero que estaba arraigada, en última instancia, en las religiones expiatorias. El sacrificio da dignidad a los pueblos, naciones o causas, unifica el pasado y el presente bajo un signo común y hereda una exigencia a las generaciones futuras. Identificar las muertes de los soldados como una serie de eventos significativos y consagrados da a la nación su realidad incomparable. El sacrificio también canaliza el heroísmo masculino, ya que se basa en el ritual, la raza, el tribalismo y la idea de una fundación nacional. Durante la Primera

Guerra Mundial, la ética del guerrero, el nacionalismo romántico y los ideales del martirologio y del autosacrificio comenzaron a ser cuestionados. (Zaretsky, 2015/2017: 183)

Con mucho margen de error, podríamos apostar a que la Primera Guerra Mundial fue el acontecimiento que marcó el principio del fin del individuo liberal, en el sentido en que lo hemos descrito en el apartado anterior. Tal vez el último atisbo de individualidad real dependía del resto de moral aristocrática que circulaba en las últimas monarquías europeas finiseculares del siglo XIX.

No es que después de 1918 los hombres no hayan accedido a ir a la guerra, pero seguramente lo hicieron cada vez más con la convicción de que el sacrificio de su vida no estaba justificado en aras de un ideal político o moral tal como el honor, la valentía o la nación. Es también verdad que, como lo sugiere Zaretsky (2015/2017), en este punto encontramos el definitivo naufragio de la vieja moral aristocrática, guerrera, y el ascenso de una nueva sensibilidad modernista, ya definitivamente burguesa, que dio paso a una también nueva conciencia de la autonomía personal. Además, y por supuesto, la Primera Guerra Mundial fue el primer acontecimiento histórico que fungió como una revelación incuestionable de las catastróficas potencialidades inherentes a la modernidad, lo cual será un pilar fundamental de reflexión de la Teoría Crítica.

Recordemos que el estudio y el tratamiento de las neurosis de guerra llevó a Freud a reformular radicalmente su metapsicología en la década de 1920. La descomposición del individuo, cuya consistencia psicológica y moral colapsa definitivamente ante el trauma de guerra, representa el momento histórico a partir del cual el psicoanálisis se declara impotente para curar el malestar. El psicoanálisis freudiano tuvo un impacto cultural enorme hacia principios del siglo XX porque su método podía aún lidiar con los efectos sintomáticos de la disolución del individuo. Podríamos decir que Freud, hacia finales del siglo XIX, observó, entendió y curó exitosamente mucho más de lo creyó observar, entender y curar. El sujeto neurótico que Freud atendió en *Berggasse 19* hasta finales de la década de 1920, era el ya bastante menguado individuo liberal. La neurosis freudiana fue el último drama trágico del individuo moderno. No debe ser mera casualidad que Freud –también él mismo uno de los últimos representantes del pensamiento liberal ilustrado– haya recurrido a una de las tragedias más desventuradas y conmovedoras de la historia –*Edipo Rey*, de Sófocles– para entender la condición neurótica.

Lo que Freud comprendió muy bien a partir de entonces -a pesar de haber elevado, injustificadamente, una condición histórica al nivel de un mito fundacional-, fue que la subjetividad estaba afectada por un daño irreparable. Probablemente el psicoanálisis no se hizo presente antes en la modernidad porque sencillamente no era necesario. Solo la urgencia de un agudo daño a la subjetividad liberal por efecto de la consolidación y avance de la enajenación capitalista tornó urgente una terapéutica que, empero, estaba destinada a fracasar en el momento en que la subjetividad escindida colapsara rindiéndose ante las exigencias del sistema capitalista. La neurosis fue la expresión más intensa de la trágica protesta del individuo liberal frente aquello que pretende aplastar su fuerza autoafirmativa y su potencia dialéctica.

El último reducto de la individualidad enferma, después de haber sido reducida a mero objeto en el campo de la economía, se encontraba en las relaciones familiares. Ahí fue donde Freud problematizó el daño subjetivo como drama edípico. Por esto es que Adorno señala:

“No resulta casual que el psicoanálisis se concibiera dentro del ámbito de la vida privada, de los conflictos familiares, de la esfera del consumo hablando en términos económicos: éste es su dominio, ya que el juego de fuerzas propiamente psicológicas está delimitado al sector privado y apenas tiene poder sobre la esfera de la producción material.” (Adorno, 1955/2004: 49)

Como ya hemos señalado, esto no significa que el individuo liberal fuera una mónada perfecta, ni que su enfrentamiento con la sociedad se hiciera desde la plena autonomía familiarista. La individualidad es siempre dependiente de lo otro, solo puede constituirse al encontrarse consigo misma en su enfrentamiento con lo otro. Tal como la conciencia en el sentido de Hegel, la individualidad solo puede llegar a completarse a sí misma en el enfrentamiento con lo que la niega. Entonces, no estamos diciendo que el individuo liberal se constituyera autorreferencialmente, sino que solo en su situación desventurada, en la lucha con lo que a su vez lo enfrenta, pudo consolidar su prestigio y su autoafirmación. El individuo freudiano aparece como severamente dañado en su capacidad dialéctica para autoafirmarse en la negación de aquello que a su vez lo niega, y esto que lo niega es la sociedad capitalista posliberal y monopolista que se afirma progresivamente desde la década de 1920. Sociedad que Freud tematizaría bajo el amplio concepto de “cultura” sobre todo en *El malestar en la cultura* de 1930.

La distancia que separaba al individuo respecto de aquello que lo niega, es decir, la totalidad social cosificada, se angosta a medida que los poderes económicos y

políticos del mundo administrado ganan el poder que el individuo pierde. La “jaula de hierro” del espíritu del capitalismo (Weber, 1904/2016) no tiene nada de espiritual, pues es la materialización de la ampliación del poder material, económico y político del capitalismo sobre la totalidad de la vida del individuo y de la sociedad en su conjunto. La anulación de la distancia entre individuo y sociedad por efecto del aparato administrativo en las burocracias de los estados autoritarios postliberales y también por efecto de la industria cultural, obtura la posibilidad de mantener la contradicción trágica pero necesaria para que la dialéctica entre el individuo y la sociedad se mantenga.

El daño recae principalmente en la capacidad que tiene todo individuo para autoafirmarse en su distancia con lo que lo niega. Y esta capacidad, en la perspectiva de Freud, es detenida por el yo. Aunque el individuo siempre haya sido sujeto –ente escindido dialécticamente entre lo que es y aquello que lo niega–, no obstante, la instancia que representa la máxima autonomía del individuo en esta tensión –al grado de ser ilusoria por efecto del narcisismo– es su yo, el cual se ensancha engañosamente a medida que puede sostenerse en su autoafirmación. El narcisismo siempre es un exceso ilusorio, pero necesario, para el sostenimiento del yo en su confrontación con lo que pretende negarlo. Como señala Zamora, en el capitalismo tardío “el endurecimiento estructural del sujeto, que en esencia ya encontramos en el orden burgués, se convierte en sus formas extremas en una debilidad del yo sometido a la autoridad” (Zamora, 2004: 109). El yo, enajenado de su prestigio triunfante, sufre la incapacidad para erigirse como digno contrincante del orden social y económico. La autonomización reificada de la administración burocrática y del aparato de producción son el correlato de la debilidad yoica del sujeto contemporáneo. El yo, carente de fuerza y consistencia libidinal, no puede ya sino sucumbir a la voracidad devoradora del sistema estatal y económico engrandecido. Adorno señala a este respecto: “La actual debilidad del yo, que ni mucho menos es sólo psicológica, sino que registra la impotencia real de cada uno frente al aparato socializado, estaría expuesta a una medida insoportable de molestias narcisistas, si no se buscara un sustitutivo por medio de la identificación con el poder y el señorío de lo colectivo” (Adorno, 1961/2004: 103).

Adorno afirma que la debilidad del yo no es solo un rasgo individual, sino que tiene efectos narcisistas masivos sobre las masas. Y es que el yo, imposibilitado para resistir al embate generalizado de la dominación social, no puede sino padecer una merma narcisista en su función de autoconservación, que es enajenada en una

identificación con la conservación de la totalidad social cosificada. En el capitalismo, la autoconservación del sujeto no se logra sino mediante el rodeo por la conservación del sistema, y esto se debe a que el yo, que es apenas una cáscara vaciada de contenido crítico debido al “agravio narcisista” (Adorno, 1955/2004: 67) que padece, pierde su capacidad de sobreponerse conscientemente y críticamente a la enajenación y se asimila a los mecanismos irracionales del dominio capitalista.

El declive del yo, núcleo de la individualidad, es concomitante al ascenso del narcisismo social. El desprecio que Freud manifestaba hacia las masas, a pesar de reflejar un prejuicio burgués, era indicativo también del riesgo de disolución del yo en la masa. La “miseria psicológica de la masa” que denunciaba Freud (1921/2004) es el producto del vuelco del narcisismo hacia el Ideal del yo externo y hacia la identificación con los otros. El yo, en la masa, sufre una doble mengua narcisista. Primero, por la sustitución del Ideal del yo por un ideal externo (por ejemplo, un líder carismático) y, segundo, por la identificación con los yoes de los otros miembros, lo cual provoca que los límites de la individualidad se desdibujen. También recordemos que para Freud (1921/2004), el narcisismo que el sujeto deposita en la idealización y en la identificación al entrar en la masa, es una forma de continuación del goce sexual por otros medios, a través de la suspensión de la crítica superyóica. Este goce atávico en la masa bloquea los caminos de las “vías de influencia recíproca” de la pulsión (Freud, 1905/2004), endurece la plasticidad de ésta y cierra los caminos de la sublimación. Por eso, el sujeto masificado pierde la capacidad crítica de su yo para autoafirmarse en tensión con el Ello, el Superyó y la realidad, ya que su narcisismo ha sido enajenado en una masificación gozante y fascinadora.⁶ De acuerdo a Adorno, los sujetos del capitalismo postliberal:

⁶ En este punto debemos retomar brevemente las tesis de Adorno acerca de la psicología de masas del fascismo, vía su lectura de Freud, para establecer un momento preciso en el proceso de desintegración capitalista de la individualidad. Parecer ser que la manipulación directa de las pulsiones inconscientes por fuerzas externas, suspendiendo la mediación crítica del yo, tomó una forma prominente en la instrumentalización de la propaganda del fascismo alemán y de la cultura de masas en los Estados Unidos. Nos dice Adorno que “la irracionalidad de la propaganda fascista se convierte en racional en el sentido de la economía libidinal” (Adorno, 1951a/2004: 402), ya que la identificación con un líder carismático que unifique a la masa, como sustituto de un Ideal del yo venido a menos por efecto de la anulación de la autoridad patriarcal, permite aún una mínima gratificación libidinal a los individuos. Las masas, nos dice Paul-Laurent Assoun, son “fábricas de ideal” (Assoun, 1993/2003: 156) que brindan una alternativa a la sublimación, es decir, que permiten sortear la renuncia pulsional que exige la cultura, y que propician una sexualización de lo social o una socialización de lo sexual. La formación del ideal en la masa es pues la reproducción, a gran escala, del goce narcisista en el yo ideal infantil.

“... ni poseen un yo ni actúan propiamente de un modo inconsciente, sino que reproducen de forma refleja el rasgo objetivo. Ejercen conjuntamente un ritual sin sentido, siguen el ritmo forzado de la repetición, empobrecen afectivamente: con la destrucción del yo asciende el narcisismo o sus derivados colectivistas.” (Adorno, 1955/2004: 76-77)

El daño narcisista en el yo encuentra resarcimiento en el narcisismo vertido sobre la colectividad. El sujeto recupera, ilusoriamente, algo de fortaleza yoica en la fuerza psíquica de la masa y de esta manera tiende a interpretar su debilidad como fuerza, lo que no hace sino aumentar su debilidad real (Zamora, 2007). Debido a la enajenación de la autoridad de la familia patriarcal en beneficio de la racionalidad instrumental capitalista (Horkheimer, 1936/2008) puede suponerse una “no interiorización del super-yo” (Zamora, 2007, p. 111.), el cual se mantiene en su forma externa como dominio social.⁷ La fuente de la autoridad no está ya internalizada,

Adorno muestra que, tanto el fascismo como la cultura de masas, resultan de una falla en la internalización del ideal yo, pero que son al mismo tiempo modos de resarcir el narcisismo yoico mediante un ideal externo. En el fascismo los impulsos arcaicos del ello son explotados por el líder, en tanto que éste suple el objeto perdido correspondiente a los deseos insatisfechos de autoridad por partes de los sujetos. El comportamiento fascista no expresa simplemente los impulsos agresivos, sino que está motivado por un narcisismo que es, en sí mismo, una debilidad del yo y que se expresa como una disminución de la consciencia crítica. Para Adorno (1951a/2004), el comportamiento fascista no expresaría solamente la agresión proveniente del ello, sino que estaría motivada por una “herida narcisista”, por una aflicción del yo. Es por este intento de resarcimiento del yo en el Ideal externo, y no por una asimilación plena y sin residuo a la figura del líder, que el ritual fascista se muestra con un carácter artificioso. Dice Adorno: “el ego desempeña un papel demasiado grande en la irracionalidad fascista para admitir una interpretación del supuesto éxtasis como una mera manipulación del inconsciente. Hay siempre algo de sedición, algo de espurio en relación a la histeria fascista, que requiere atención crítica si la teoría psicológica sobre el fascismo no quiere incurrir en los eslóganes irracionales que promueve el fascismo mismo.” (Adorno, 1946/2004: 373). En la psicología de masas del fascismo y de la industria cultural, una manipulación que no es totalmente inconsciente ha caído sobre el yo. Es el propio yo debilitado el que condice en participar en el “ritual” (Adorno, 1946/2004: 375) de la exhibición fascista para ganar un poco de resarcimiento a su narcisismo. Podemos decir, siguiendo en este punto a Jessica Benjamin, que en el fascismo “la manipulación ha reemplazado a la internalización” (Benjamin, 1977: 56).

⁷ La preocupación, por parte de la Teoría Crítica, de entender cómo la irracionalidad del sistema económico se constituye como una forma de subjetividad ideologizada a través del Superyó –o Ideal del yo–, derivaba en el interés en esa instancia que podría considerarse el elemento mediador entre la sociedad y el individuo: la familia burguesa. En *Autoridad y familia* y luego en *Autoridad y familia en el presente*, Horkheimer (1936/2008, 1960/2005) estudia el papel instrumentalizado e instrumentalizador que cumple la familia en el contexto de la sociedad capitalista contemporánea. La familia había tenido una función educativa en el mundo moderno desde el siglo XVII, a la vez que funcionaba como transmisora del orden jerárquico de la sociedad. Pero el advenimiento del orden económico capitalista postliberal tiende a desplazar estas funciones de la familia y de la autoridad paterna, y a subordinarlas a la racionalidad instrumental económica que ordena la vida social. La familia se reduce a una unidad económica dependiente de las relaciones económicas generales. Por ello, el

sino que se materializa en la totalidad del aparato de control social, el cual se reifica como un poder cuyas demandas son masivas e imposibles de cumplir por un yo individual tan debilitado.⁸

individuo formado en la familia despojada de su autoridad patriarcal y sometido a una instrumentalización familiarista que responde a la racionalidad económica del capitalismo, suele derivar en una adhesión acrítica a las instituciones, grupos o personas que, más allá de la familia, representan los núcleos de la autoridad social.

Esta situación había sido muy bien descrita por el psicoanálisis de Freud a través de las teorizaciones sobre el complejo de Edipo y sobre el Ideal del yo, pues en ellas se muestra que la familia es transmisora de exigencias culturales y que la socialización familiar primera tiene la función de encuadrar al individuo en tales exigencias, ya sea vía la represión, la idealización y, en el mejor de los casos, la sublimación. Pero más importante aún es el descubrimiento de que la función socializadora de la familia siempre es fallida en la medida en que toda represión pulsional fracasa, de ahí el malestar y la neurosis. Este desajuste del sujeto marca el último atisbo de su resistencia frente a la sociedad, es decir, el malestar es la marca de la última resistencia del individuo frente a la asimilación de la autoridad social. De acuerdo a esto, la internalización de la autoridad paterna dentro del yo es la base de la autonomía y de cierto grado de autoconciencia, pero éstas solo se logran junto con el costo del malestar derivado de la represión sobre los impulsos provenientes del ello. Parece ser que en el capitalismo posliberal asistimos a la eliminación del conflicto intrapsíquico por efecto del declive de la autoridad paterna y, por ende, al colapso del proceso de interiorización del Ideal del yo, condición de toda mínima autonomía posible. La internalización del Ideal del yo es reemplazada por la conformidad directa a la presión externa de la totalidad social reificada.

El individuo yoico, jaloneado aún entre sus inclinaciones pulsionales intrafamiliares y la razón instrumental del capitalismo, es al que Freud escucha en el diván y sobre el que teoriza. Es el sujeto desagarrado, a punto de sucumbir ante un amo nuevo y avasallante. Por ello, es posible afirmar, siguiendo los planteamientos de la Teoría Crítica, que todos los grandes casos de Freud reflejan el problema de la decadencia del padre como modelo de autoridad y de identidad al interior de la familia. Marcuse (1963/1970) también reafirmará el advenimiento de la sociedad de masas, en la que el ideal constituyente de un yo, que es cada vez más impotente, se desplaza hacia efímeras figuras de autoridad carismáticas o hacia abstractos y lejanos símbolos. En la sociedad industrializada, “sociedad sin padre” (Ibid.: 106), el psicoanálisis muestra su “anticuamiento” (95).

⁸ Jessica Benjamin (1977;1978) realiza una crítica profunda a la explicación que ofrece Adorno acerca del debilitamiento del individuo en el capitalismo posliberal. Su crítica apunta esencialmente a los aspectos reificantes del yo, de la razón y de la individualidad en la propuesta adorniana. Para Benjamin la concepción de Adorno sobre el individuo y el yo pasa por altas contradicciones importantes en relación a la alta valorización de la racionalidad y la autonomía yoica individual como producto de la internalización de la autoridad paterna. Uno de estos aspectos contradictorios es la reificación del ello como una naturaleza amenazante al yo, como un efecto enajenante del dominio que éste ejerce sobre aquel. Es decir, no es que el yo deba reprimir una parte de sí mismo y del ello por la amenaza pulsional que representan, sino que la represión yoica sobre el ello y sobre parte del propio yo, reifica a éstos como naturaleza ajena y amenazante que hay que dominar. Esta objetivación del ello, favorece la supremacía del yo individual, consciente y racional en la concepción de Adorno, pero también en la de Horkheimer y Marcuse. Pero más importante aún es la crítica que Benjamin realiza a la concepción monadológica e individualizante de la producción del yo individual en Adorno, concepción fundada en una “inadecuada teoría de las relaciones de objeto y en una concomitante aceptación del ello objetivado” (Benjamin, 1977: 49-50). La perspectiva kleiniana subyace aquí a las críticas de Benjamin, pues su concepción de la formación del yo individual toma en cuenta la “lucha por el reconocimiento” (Benjamin, 1977: 63) que es la forma básica de la sociabilidad en la que el yo se constituye en una relación ética con los otros, y no esencialmente mediante un proceso de internalización individual de la represión, como lo supone Adorno. Para

Este daño al yo que padece el sujeto es una “herida” que, en su reiteración continuada por obra de los mecanismos enajenantes de la cultura de masas, resultan en una “agregación” y afirman un “extrañamiento” de la sociedad (Adorno, 1952/2004: 23). Las heridas del yo se sedimentan en un “sistema de cicatrices” (Adorno, 1952/2004: 23), y se integran solo mediante el padecimiento y el acorazamiento del propio yo, pero esta integración nunca es completa. Lo que tanto los revisionistas culturalistas (Fromm, Horney, Sullivan, etc.), como Reich, y también Adorno, Horkheimer y Marcuse, denominaban “carácter”, y que Freud no problematizó demasiado, debe entenderse como una conformación patológica históricamente reciente del yo, generalizada apenas desde las primeras décadas del siglo XX a partir del avance del capitalismo monopolista autoritario. El carácter es el yo mermado y endurecido por ese sistema de cicatrices del que habla Adorno, sistema que corresponde a las marcas de las heridas narcisistas que inflige el mundo administrado sobre el sujeto. Pero a diferencia de lo que planteaba Fromm o Reich, para Adorno no hay normalidad, salud o integración armónica a la cual el carácter pueda arribar. En un mundo social administrado, el carácter será siempre un monolito sufre producto de los traumatismos que impone la realidad.

“La estupidez es una cicatriz”, nos dicen Adorno y Horkheimer (1944/2009: 302). La estupidez del individuo masificado, que tanto repelía a Freud, puede entenderse como un “dolor secreto”, producto de una “coacción sin esperanza” que

Benjamin, la verdadera fuente de la culpa y el autoreproche es la “persistente conciencia de ser tratado injustamente” (Benjamin, 1977: 59). Esta sociabilidad constitutiva del yo puede rastrearse hasta sus raíces psíquicas mucha más allá de la instauración del Ideal del yo al término del complejo de Edipo, es decir, puede rastrearse hasta las raíces preedípicas de la relación originaria con la madre. Esta crítica, además, apunta a la supuesta vocación conservadora de la Teoría Crítica al mantener el sesgo patriarcal y masculino en la interpretación de la conformación del Ideal del yo por la vía de la interiorización de la autoridad patriarcal, sin reflexionar en cuanto a la especificidad de la conformación de la subjetividad femenina. En el fondo, sugiere Benjamin, estos planteamientos parecen representar un anhelo de retorno hacia la autoridad patriarcal como base de la autonomía individual (Benjamin, 1978). José Antonio Zamora responde a estas críticas señalando que, de la denuncia que Adorno y otros pensadores de la Teoría Crítica realizan acerca de la disolución del individuo en el capitalismo posliberal, no se sigue necesariamente la defensa de un retorno a la autoridad patriarcal y a la autonomía del individuo liberal. La disolución de la autonomía subjetiva estaba ya inscrita en la estructura patriarcal de la sociedad burguesa, por ello, la autonomía del individuo liberal siempre tuvo algo de ilusorio. Dice Zamora: “La formación de la autonomía relativa en la fase temprana de la sociedad burguesa gana su valor comparativo sólo en relación con la completa destrucción de la autonomía relativa, pero no se convierte por ello en el único modelo posible y, menos aún, deseable de formación de autonomía” (Zamora, 2018: 1019). Es por esto que podemos afirmar, siguiendo a Zamora, que Adorno no defiende un modelo patriarcal de sociedad, sino que diagnostica su disolución en las primeras décadas del siglo XX sin presentar una alternativa evidente de subjetividad liberada.

aplasta el deseo (Adorno y Horkheimer, 1944/2009: 303). El carácter es justamente eso: la suma de cicatrices que se levantan sobre el deseo aplastado del individuo. En palabras de Adorno y Horkheimer:

“... es fácil que en el punto en el que el deseo fue golpeado quede una cicatriz imperceptible, una pequeña callosidad en la que la superficie es insensible. Estas cicatrices dan lugar a deformaciones. Pueden crear ‘caracteres’, duros y capaces; pueden hacer a uno estúpido: en el sentido de la deficiencia patológica, de la ceguera y de la impotencia, cuando se limitan a estancarse; en el sentido de la maldad, de la obstinación y del fanatismo, cuando desarrolla el cáncer hacia el interior.” (Adorno y Horkheimer, 1944/2009: 303)

La estupidez es también una cicatriz si se entiende como marca del sepultamiento de la conciencia verdadera del mundo y de la razón sobre la que aquella se asentaría. Esta estupidez es, entonces, conciencia falseada del mundo. La falsa conciencia es una “solución de compromiso”, en el sentido de Freud (1915/2004), es decir, es el producto de un enfrentamiento entre lo que se ha reprimido y lo que lo reprimió, en el que ambas tendencias pierden y ganan algo. El síntoma neurótico es una solución de compromiso porque es la forma en que el deseo es pobremente satisfecho a costa de su represión. La conciencia falsa del mundo es un triste consuelo para el yo enajenado, es la ilusión que sostiene al empobrecido sujeto cubierto de cicatrices, es su pírrica ganancia por haberlo perdido todo. Esta ganancia consiste en poder hacer ojos ciegos ante el horror del poder totalizado que lo atraviesa enteramente. Entonces, como señala Maiso: “la falsa conciencia seguiría siendo “suspiro de la criatura oprimida”; guiada por la economía de las pulsiones, que necesita el “opio” que le ofrecen las formas de gratificación socialmente tolerada, que a menudo lleva a los sujetos a asimilar la realidad como un mundo imaginario” (Maiso, 2013: 143).

No debe interpretarse que la perspectiva de Adorno es coincidente con la de los miembros de la “Escuela del Yo” (*Ego Psychology*) norteamericana. Estos asumen que el objetivo de la terapia psicoanalítica debe ser un fortalecimiento del yo, lo que derivaría en una buena adaptación de éste a las demandas sociales. Esta solución es falsa porque si el objetivo terapéutico es reforzar al yo mediante los criterios de la realidad, entonces eso solo puede significar el fortalecimiento de su enajenación y su vaciamiento. Adorno no está pensando en la armonización de las instancias psíquicas (yo, ello, superyó), ni mucho menos en la adaptación del yo a la realidad. El triunfo de una terapia que refuerce la adaptación del yo a la realidad es

el triunfo de “la ceguera producida por lo particular”, pues “en la medida en que el sanado se asemeja a la totalidad demente, se vuelve de verdad enfermo, sin que aquel en que fracasa la cura estuviera por ello más sano” (Adorno, 1955/2004: 52-53).⁹

Esto nos lleva a una inversión radical de los valores de lo normal y lo patológico pues, dialécticamente, podemos reconocer que el aparentemente irracional sufrimiento individual producido por una enajenación masiva, muestra a contrapelo que la racionalidad normal del mundo capitalista está afectada de una profunda irracionalidad. Esta inversión dialéctica es precisamente lo que permite diagnosticar las formas de conciencia normales del capitalismo posliberal como afectadas por una insidiosa patología de la racionalidad. En la 36ava reflexión de sus *Mínima Moralía*, Adorno va directamente al centro de la cuestión cuando nos dice:

“La enfermedad de los sanos solamente puede diagnosticarse de modo objetivo mostrando la desproporción entre su vida racional (*rational*) y la posible determinación racional (*vernünftigkeit*) de sus vidas, sin embargo, la huella de la enfermedad se delata ella sola: los individuos parecen como si llevaran impreso en la piel un troquel regularmente inspeccionado, como si se diera en ellos un mimetismo con lo inorgánico. Un poco más y se podría considerar a los que se desviven por mostrar su ágil vitalidad y rebosante fuerza como cadáveres disecados a los que se les ocultó la noticia de su no del todo efectiva defunción por consideraciones de política demográfica. En el fondo de la salud imperante se halla la muerte. Todos sus movimientos se asemejan a los movimientos reflejos de seres a los que se les ha detenido el corazón.” (Adorno, 1951b/2013: 64-65)

La normalidad de la conciencia enajenada, la aparente salud del sujeto productivo y conformista, es la enfermedad mortífera que corroe al yo desde sus cimientos, desintegrando sus límites, cooptado su capacidad de juicio, empujándolo a un proceso de regresión y desagregación en pura libido yoica libre, apta para ser empleada en la producción de relaciones sociales enajenadas. El narcisismo propio de nuestra sociedad es un narcisismo corrosivo, que desgasta la identidad yoica y la conciencia crítica del individuo.

Entonces, la normalidad subjetiva en el mundo administrado, de acuerdo con lo anterior, sería en sí misma una enfermedad. Todo eso que resulta tan sospecho-

⁹ En *Sobre la relación entre psicología y sociología*, texto publicado en 1955, Adorno es aún más incisivo al afirmar que el yo normal en el capitalismo “podría confundírsele [...] con el animal de rapiña provisto de un sano apetito” (Adorno, 1955/2004: 62)

so cuando uno observa a su alrededor y constata que las personas parecen estar bien en un contexto donde todo está tan mal, puede calificarse de “patología de la normalidad”. Término que le debemos a Erich Fromm (1955/1971), quien, en *Psicoanálisis de la sociedad contemporánea*, planteaba que las formas de vida cultural actuales, en las sociedades liberales avanzadas, responden a un modelo de civilización que propicia el malestar y, por lo tanto, la adaptación psíquica del individuo a su medio produce su propia enfermedad.¹⁰ Para Fromm (1953/2016), esta patología de la normalidad tiene su origen en la enajenación que sufre el ser humano en la sociedad capitalista postliberal. Y a pesar de las distancias teóricas entre Fromm y la Teoría Crítica, podríamos decir que el daño subjetivo que acompaña el deterioro del individuo en el capitalismo monopolista del siglo XX, efectivamente se hace valer a la manera de una normalidad que es, no obstante, profundamente patológica.

5 REFLEXIONES FINALES

Hasta aquí hemos seguido de cerca las tesis de Theodor W. Adorno en relación a la “aniquilación”¹¹ o disolución del individuo en las sociedades capitalistas, proceso que se da desde las primeras décadas del siglo XX. En este contexto, la administración política, económica y cultural, vía principalmente la industria cultural en la sociedad de masas, promueve una socialización insidiosa que favorece el desmantelamiento de la autonomía individual. El narcisismo propio del individuo debilitado es la condición de un sujeto que ya no se constituye por medio del enclave simbólico exterior del Ideal del yo, sino a través de un giro autorreferencial hacia su propio yo, en donde no encuentra más que un relleno ilusorio de autosuficiencia. Esta condición implica el quiebre de esa ilusión y el desfallecimiento de la potencia negativizadora y crítica del individuo.

El individuo liberal era aquel que se afirmaba ante la totalidad social cosificada en una dialéctica que le permitía el logro de cierta autonomía, pues de hecho el conflicto con el exterior se interiorizaba en su propio yo. La neurosis típica del individuo burgués de finales del siglo XIX era la “mediación del antagonismo social” (Zamora, 2018:1008), era la interiorización del antagonismo exterior. La subjetivi-

¹⁰ Otros psicoanalistas como Christopher Bollas (1987/2009) o Joyce McDougall (1978/2012) han denominado con términos como “normopatía” o “normosis”, respectivamente, a la misma clase de condición de patología normalizada.

¹¹ Es el término que emplea Zamora (2001) al referirse a estos planteamientos adornianos.

dad del sujeto posliberal parece carecer del referente simbólico (Ideal del yo) que podría permitirle un punto de estructuración externo -pero interiorizado- que lo dotara de consistencia suficiente para no sucumbir ante la devoradora asimilación de la administración socioeconómica capitalista. El sujeto arrojado al narcisismo desindividualizante más arcaico -como sucede en la fascinación masificada hacia el líder fascista- no tiene la consistencia yoica suficiente que le permitiera impugnar el mandato del Ideal externo que se impone como dominación y manipulación. El individuo posliberal, de acuerdo a las tesis de Adorno, no es ya el individuo que afirma históricamente su deseo ante las exigencias de la cultura, sino que es el sujeto reducido a una suerte de residuo de una licuefacción libidinal. Sujeto reducido a pura libido líquida sin límite yoico a falta de internalización lograda de la autoridad paterna, es decir, este sujeto es pura sustancia gozante cuya forma ha sido destruida, y que por ello mismo es fácilmente degradable a lo que Marx denomina “gelatina de trabajo humano indiferenciado” (Marx, 1867/1984:47) al referirse al trabajo abstracto, es decir el trabajo reducido a puro gasto de fuerza de trabajo desprovisto de cualidades.

Se comprende que este sujeto debilitado, quien padece una insuficiencia crónica -a decir de Ehrenberg- sea el sujeto que el capitalismo tardío requiere. Esto nos conduce a la situación descrita por Alain Ehrenberg en relación a la depresión contemporánea, la cual parece ser una de las patologías características de nuestro tiempo; nos dice: “Si la neurosis es el drama de la culpabilidad, la depresión es la tragedia de la insuficiencia” (Ehrenberg, 1998/2000: 19). En efecto, si la represión ha caducado a falta de un individuo que se afirme en sus deseos y prestigios, entonces lo que queda es el sujeto disminuido y afectado de una insuficiencia y un debilitamiento subjetivos crónicos. Esta condición, que podría entenderse como la consecuencia más reciente de la aniquilación del individuo, se entroniza en nuestro tiempo por la movilización neoliberal del yo en el contexto de lo que José Antonio Zamora denomina la “subjetivación en el trabajo” (Zamora, 2013), es decir, la unión completa o casi completa de la vida entera del sujeto al campo de la producción y la máxima responsabilización del sujeto respecto de sí mismo y de su rendimiento laboral. Por ello, dice Zamora: “La crisis crónica del yo tiene su origen en una desmesurada responsabilización de sí y una exigencia desbordada de autenticidad e individualidad” (Zamora, 2013: 168).

El sujeto afectado de este daño narcisista no tiene ya fuerza ni intención de sobreponerse a la enajenación capitalista, su insuficiencia dialéctica se expresa co-

mo depresión psíquica, abulia, aburrimiento, tedio, o como una “desdialéctización del pensamiento”, que sería un signo patognomónico de la conciencia reificada, según el tristemente olvidado Joseph Gabel (1970/1973). Tal vez Freud no atendió tanto el problema de la neurastenia en el inicio de su obra porque su interés clínico fue capturado por el drama de la neurosis de defensa, en la cual el individuo era aún el protagonista agente de su destino trágico. Sin embargo, la neurastenia del siglo XIX era ya la forma inicial de la depresión actual: la neurosis sin represión, la neurosis que dejaba fuera al individuo.

El psicoanálisis es un auxiliar fundamental para la Teoría Crítica, ya que permite entender la condición de los individuos posliberales reducidos a esos “post-psicológicos átomos sociales desindividualizados” (Adorno, 1951a: 404) a los que se refería Adorno en sus reflexiones sobre la propaganda fascista. La subjetividad desindividualizada representa el grado cero de la profundidad psíquica. Es el sujeto reducido al delgado espesor de una pantalla yóica que solo puede reflejar, inconscientemente y sin oponerse, las demandas culturales del capitalismo tardío. No estamos ya ante el individuo liberal freudiano cuyo territorio interior se extiende hasta lo abisal reprimido, lugar de la dialéctica a partir de la cual se forja un yo consistente y consciente, sino que estamos ante un sujeto aplastado bajo una positividad que no deja espacio para lo psíquico negativo en su interior. Es por esto que Marcuse (1963/1970) ya anticipaba la obsolescencia del individuo freudiano en las sociedades fascistas y de masas del capitalismo posliberal.

Pareciera haber en las tesis adornianas sobre la disolución del individuo un cierto tono apocalíptico, pero nuestra lectura nos obliga a negar tal cosa. No podríamos admitir el cierre absoluto del universo social enajenado, es decir, no podemos afirmar una subsunción total de la singularidad en la totalidad social cosificada. La subjetividad, aunque reducida a su mínima expresión, no es asimilable enteramente por la mediación social. Como señala Zamora en consonancia con la dialéctica negativa de Adorno: “la coacción instaaura permanente una distancia, genera un resto no completamente integrable” (Zamora, 2018: 1005). La potencia dialéctica del sujeto no debe, claro está, buscarse en un ilusorio espacio interior de “autenticidad”, sino en la mediación social misma. Pues la marca del sufrimiento subjetivo –que no se ha agotado de ninguna manera a pesar de los subterfugios hedonistas que la industria cultural ofrece masivamente– es “la condición de posibilidad de una crítica de la falsa identificación de lo universal y lo singular” (Zamora, 2021: 440). El sufrimiento es la prueba de que, desde ese grado cero de subjeti-

vidad al que ha sido reducido el individuo en el capitalismo tardío, existe un resto resistente de crítica posible a las formas masivas de enajenación capitalista contemporánea.

REFERENCIAS

- ADORNO, Theodor W., HORKHEIMER, Max (1944/2009): *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, España: Trotta.
- ADORNO, Theodor W. (1946/2004): “Antisemitismo y propaganda fascista” en: *Escritos sociológicos I*. Madrid: Ediciones Akal, 369-379.
- ADORNO, Theodor W. (1951a/ 2004): “La Teoría Freudiana y el modelo de la propaganda fascista” en: *Escritos sociológicos I*. Madrid: Ediciones Akal, 380-407.
- ADORNO, Theodor W. (1951b/2013): *Mínima Moralia. Reflexiones desde la vida dañada*. Madrid: Ediciones Akal.
- ADORNO, Theodor W. (1952/2004): “El psicoanálisis revisado” en *Escritos sociológicos I*, Madrid: Ediciones Akal, 19-38.
- ADORNO, Theodor W. (1953/2004): “Individuo y organización” en *Escritos sociológicos I*, Madrid: Ediciones Akal, 412-426.
- ADORNO, Theodor W. (1955/2004): “Sobre la relación entre sociología y psicología” en *Escritos sociológicos I*, Madrid: Ediciones Akal, 38-78.
- ADORNO, Theodor W. (1959/2004): “Teoría de la pseudocultura” en *Escritos sociológicos I*. Madrid, Akal Ediciones, 85-115.
- ADORNO, Theodor W. (1961/2004): “Opinión, locura, sociedad” en *Crítica de la cultura y sociedad II*, Madrid, Akal Ediciones, 98-111.
- ADORNO, Theodor. W. (1966/1984): *Dialéctica negativa*, Madrid, Taurus Ediciones.
- ADORNO, Theodor W. (1968/2004): “¿Capitalismo tardío o sociedad industrial?” en *Escritos sociológicos I*, Madrid: Ediciones Akal, 330-344.
- ADORNO, Theodor W. (1969/1993): “Tiempo libre” en: *Consignas*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 54-79.
- ASSOUN, Paul- Laurent (1993/2003): *Freud y las ciencias sociales*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- BENJAMIN, Jessica (1977): “The end of internalization: Adorno´s social Psychology” en: *Telos*, n. 31 (spring): 42-64.
- BENJAMIN, Jessica (1978): “Authority and the Family Revisited: Or, a World without Fathers?” en: *New German Critique*, n. 13 (winter): 35-57.
- BOLLAS, Christopher (1987/2009): *La sombra del objeto. Psicoanálisis de lo sabido no pensado*, Buenos Aires: Editorial Amorrortu.
- BUCK-MORSS, Susan (1977/2019). *Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el instituto de Frankfurt*, Buenos Aires: Eterna cadencia editora.

- CLAUSSEN, Detlev (2011): "Industria cultural, ayer y hoy" en *Constelaciones - Revista de Teoría Crítica*, n. 3 (diciembre 2011): 315-321.
- EHRENBERG, Alain (1998/2000): *La fatiga de ser uno mismo. Depresión y sociedad*, Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- FREUD, Sigmund (1905/2004): "Tres ensayos de teoría sexual" en *Obras completas. Vol. VII*, Buenos Aires: Amorrortu Editores, 109-254.
- FREUD, Sigmund (1915/2004): "La represión" en *Obras completas. Vol. XIV*, Buenos Aires: Amorrortu Editores, 135-152.
- FREUD, Sigmund (1921/2004): "Psicología de las masas y análisis del yo" en *Obras completas. Vol. XVIII*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1-136.
- FREUD, Sigmund (1927/2004) "El porvenir de una ilusión" en *Obras completas. Vol. XXI*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1-56.
- FREUD, Sigmund (1933 [1932]/2004). "35a. conferencia. En torno a una cosmovisión" en *Obras completas. Vol. XII*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 146-168.
- FROMM, Erich (1953/2016): "La enajenación, la enfermedad del hombre actual" en *La patología de la normalidad*, Barcelona: Paidós, 55-82.
- FROMM, Erich (1955/1971): *Psicoanálisis de la sociedad contemporánea*, México: Fondo de Cultura Económica.
- GABEL, Joseph (1970/1973): *Sociología de la alienación*, Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- HORKHEIMER, Max (1932/2008): "Historia y psicología" en *Teoría crítica*, Buenos Aires: Amorrortu Editores, 22-42.
- HORKHEIMER, Max (1936/2008): "Autoridad y familia" en *Teoría crítica*, Buenos Aires: Amorrortu Editores, 76-150.
- HORKHEIMER, Max (1947/2010): *Crítica de la razón instrumental*, Madrid: Trotta.
- HORKHEIMER, Max (1960/2005): "Autoridad y familia en el presente" en: *Sociedad, razón y libertad*. Madrid: Trotta, 81-98.
- JAY, Martin (1973/1986): *La imaginación dialéctica. Una historia de la Escuela de Frankfurt*, Madrid: Taurus Editorial.
- LUKÁCS, Georg (1923/1985). *Historia y conciencia de clase*, Barcelona: Ediciones Orbis.
- MACPHERSON, Crawford B. (1962/2005): *La teoría política del individualismo posesivo. De Hobbes a Locke*, Madrid: Editorial Trotta.
- MAISO, Jordi (2013): "La subjetividad dañada: Teoría crítica y psicoanálisis" en *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*. No. 5: 132-150.
- MAISO, Jordi (2019): "Socialización capitalista y mutaciones antropológicas. Adorno, el nuevo tipo humano y nosotros" en *Con-Ciencia Social* (segunda época), n. 2: 65-80.
- MARCUSE, Herbert (1953/2010): *Eros y civilización*, Barcelona: Ariel.
- MARCUSE, Herbert (1963/1970): "El "anticuamiento" del psicoanálisis" en: *Ética de la Revolución*, Madrid: Taurus Ediciones, 95-116.
- MARX, Karl (1863-1866/2011): *El Capital. Libro I Capítulo VI (inédito)*. México: Siglo XXI Editores.

- MARX, Karl (1867/1984): *El Capital. Crítica de la economía política. Libro primero: el proceso de producción del capital*, México: Siglo XXI Editores.
- MCDUGALL, Joyce (1978/2012): *Alegato por una cierta normalidad*, Buenos Aires, Barcelona, México: Paidós.
- MÉSZÁROS, Iztvan (1970/1978): *La teoría de la enajenación en Marx*, México: Ediciones Era.
- MILLER, Martin A. (1998/2005): *Freud y los bolcheviques. El psicoanálisis en la Rusia Imperial y en la Unión Soviética*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- MUÑOZ, Blanca (2011): “La industria cultural como industria de la conciencia: el análisis crítico en las diferentes generaciones de la teoría de la escuela de Frankfurt” en: *Constelaciones: Revista de Teoría Crítica*, vol. 3, n. 3: 61-89.
- RESCH, Christine; STEINERT, Heinz (2011): “Industria cultural: conflictos en torno a los medios de producción de la clase culta” en *Constelaciones: Revista de Teoría Crítica*, n. 3 (diciembre 2011): 24-60.
- WEBER, Max (1904/2016): *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, México: Fondo de Cultura Económica.
- ZAMORA, José A. (2003): “Th. W. Adorno y la aniquilación del individuo” en *Isegoría*, n. 28: 231-243.
- ZAMORA, José A. (2004): *Th. W. Adorno. Pensar contra la barbarie*, Madrid: Editorial Trotta.
- ZAMORA, José A. (2007): “El enigma de la docilidad. Teoría de la sociedad y psicoanálisis” en: MATEU CABOT, Ramis (ed.) (2007): *El pensamiento de Th. W. Adorno: balance y perspectivas*, Palma: Universitat de les Illes Balears, 27-42.
- ZAMORA, José A. (2013): “Subjetivación del trabajo: dominación capitalista y sufrimiento” en: *Constelaciones: Revista de Teoría Crítica*, n. 5 (diciembre 2013): 151-169.
- ZAMORA, José A. (2018): “Individuo y sociedad en Th. W. Adorno: tensiones y mediaciones entre teoría de la sociedad y psicoanálisis” en *Revista Veritas. Porto Alegre*, v. 63, n.3: 998-1028.
- ZAMORA, José A. (2021): “Subjetivación y sufrimiento en Theodor W. Adorno: Reflexiones “desde” la vida dañada” en: *Constelaciones: Revista de Teoría Crítica*, n. 13 (2021): 419-447.
- ZARETSKY, Eli (1976/1978): *Familia y vida personal en la sociedad capitalista*, Barcelona: Editorial Anagrama.
- ZARETSKY, Eli (2015/2017): *Freud: una historia política del siglo XX*, México: Editorial Paidós.

LA SOCIOLOGÍA COMO INTERPRETACIÓN. UNA LECTURA DE LA SOCIOLOGÍA DE THEODOR W. ADORNO

Sociology as Interpretation. A Reading of Theodor W. Adorno's Sociology

JOAN GALLEGO MONZÓ*

gamonjo@alumni.uv.es

Fecha de recepción: 27 de junio de 2022

Fecha de aceptación: 10 de octubre de 2022

RESUMEN

Adorno ha sido olvidado por los sociólogos. Esto puede explicarse por la mala fama que cimentaron algunas interpretaciones que lo definen como un teórico abstracto que escapó a las exigencias de la investigación empírica. Ante este ostracismo, el artículo propone una recuperación de Adorno para la sociología hoy. Se defiende que su sociología debe ser entendida ante todo como un proyecto hermenéutico. Así, se propone una lectura de los textos sociológicos tardíos en continuidad con el proyecto de una hermenéutica materialista que defendió el joven Adorno en textos como *Actualidad de la filosofía*. Esta propuesta, que señala la centralidad de la investigación empírica en la interpretación, puede evitar posibles lecturas funcionalistas de su sociología o ancladas en la idea de sentido. La sociología interpretativa surge como una fisonomía social en la que el intérprete es capaz de hacer visible la totalidad capitalista en los fenómenos; totalidad que, no obstante, no es aportada para dar sentido a los fenómenos, sino que queda evidenciada como sinsentido que los encadena, como obstáculo a la acción propia de los individuos.

Palabras-chave: sociología, interpretación, materialismo, constelaciones.

ABSTRACT

Adorno has been forgotten by sociologists. This can be explained by the bad reputation that have cemented some interpretations that define him as an abstract theorist who escaped the demands of empirical research. To face this ostracism, the article proposes a recovery of Adorno for sociology today. It argues that his sociology should be understood first and foremost as a hermeneutical project. Thus, it proposes a reading of the late sociological texts in continuity with the project of a materialist hermeneutics defended by the young Adorno in texts such

* Universitat de València.

as The Actuality of Philosophy. This proposal, which points the centrality of empirical research in the interpretation, can avoid possible functionalist readings of his sociology or readings anchored to the idea of sense. Interpretative sociology emerges as a social physiognomics in which the interpreter is able to make the capitalist totality visible in the phenomena; a totality which, however, is not brought to give a sense to the phenomena, but is evidenced as meaninglessness that binds them, as an obstacle to the action of individuals.

Key words: sociology, interpretation, materialism, constellations.

INTRODUCCIÓN¹

Adorno es uno de los grandes pensadores del siglo XX. Es un verdadero prodigio de las disciplinas humanas, con aportaciones importantes en filosofía, estética, musicología y sociología; “uno de los últimos genios” en definitiva (Claussen, 2005). Ocurre que los filósofos y los teóricos del arte siguen volviendo hoy sobre sus escritos, pero rara vez lo hacemos los sociólogos. Independientemente de que la *Dialéctica de la Ilustración*, libro por el que suele ser conocido, se juzgue más o menos interesante y pueda inspirar ciertas preguntas de investigación, se entiende generalmente que lo que Adorno hace no es sociología en sentido específico. No hay un sociólogo de nombre Adorno (Bonefeld, 2016: 62). Y esto a pesar de que tiene numerosos textos donde discute con los clásicos de la disciplina, se pregunta por su investigación empírica, etc.; sin olvidar que fue presidente de la Asociación Alemana de Sociología de 1963 a 1967. A la hora de la verdad, se piensa que no nos ofrece claves a los sociólogos para nuestro trabajo diario. Esto se evidencia en que hay pocos trabajos dedicados a su sociología; y los que hay suelen estar escritos por filósofos que, interesados por su obra, incluyen los escritos sociológicos en sus interpretaciones.

Cuando expongo ante sociólogos ideas presentes en Adorno, surgen constantemente objeciones similares a las que ya se le hacían a Adorno, por ejemplo, que “lo que los francfortianos llaman sociología no es más que una filosofía extraviada que aquí nos quieren hacer pasar por sociología” (Adorno, 2016: 57); que la sociología dialéctica es realmente algo así como “una metafísica superada, a la que cualquier

¹ El artículo se beneficia de los comentarios de dos evaluadores anónimos que han contribuido a mejorar la calidad del mismo.

persona progresista y esclarecida debería renunciar” (Adorno, 2016: 63); o simplemente que hay demasiada teoría y poca investigación empírica. Esta imagen sigue estando vigente. Tres lecturas importantes de Adorno creo que han contribuido a generalizarla, dos de ellas provenientes de sus epígonos de la llamada Escuela de Frankfurt.

Por un lado, Adorno ha obtenido la mala reputación del teórico abstracto, demasiado autorreflexivo, que habría abandonado el seguro camino de la ciencia y la investigación empírica abrazando la mimesis artística. La popularización de esta lectura se la debemos a Jürgen Habermas (1987), que negó el carácter filosófico al pensar constelativo: “la teoría de Adorno toma su ideal de exposición ‘del efecto mimético de la obra de arte’, no del principio de fundamentación característico de la ciencia moderna” (491). Otra razón, presente en Habermas y adoptada por Axel Honneth, es que la teoría de Adorno no atendería lo suficiente al sentido propio de las esferas de acción, cayendo así en explicaciones rayanas en el funcionalismo. El individuo, la cultura o el derecho no harían sino cumplir los imperativos del capitalismo (Honneth, 2009a, y 2011: 129). Por último, es relevante que alguien investido con tanto poder simbólico en el campo de la sociología como Pierre Bourdieu caricaturizara a Adorno como el avatar del teoreticismo, extremo que, como su opuesto, el empirismo abstracto, cuyo avatar sería Lazarsfeld, todo sociólogo debería evitar (Bourdieu, 1979: 491 y Bourdieu, Chamboredon y Passeron, 1991: 248).

Las tres lecturas confluyen, podríamos decir, en que Adorno tiene problemas para captar científicamente lo concreto. En este artículo no pretendemos explicar las causas de este ostracismo sino contribuir a remediarlo. La intención general es justificar el interés de Adorno como sociólogo, de modo que pueda ser reapropiado por los sociólogos de hoy en día. Esto no quiere decir hacer de Adorno alguien compatible con lo que actualmente se entiende por sociología, sino traerlo a la discusión por el establecimiento del modo de trabajo de la misma. Pensamos que el valor de Adorno como sociólogo actual estriba en el modo de interpretación de los fenómenos sociales que ofrece. Proyecto que, a diferencia de lo que suele pensarse, reserva un papel fundamental al trabajo empírico. En consecuencia, pensamos que sus textos sociológicos, más bien tardíos –de los años cincuenta y, sobre todo, sesenta del siglo pasado–, deben leerse en continuidad con el proyecto de la *interpretación*

materialista que el joven Wiesengrund-Adorno propuso para la filosofía recién iniciada la década de los treinta².

Defendemos la tesis de que la sociología de Adorno es actual si la entendemos como una forma de hermenéutica o interpretación *materialista*. Vista así, aparece como un modo particular de aproximación científica a lo concreto. El interés teórico reside en la propuesta de una interpretación sociológica que rompe con las comúnmente conocidas como *sociologías interpretativas* herederas de Weber y que tanto recorrido han tenido en programas como la fenomenología social y la etnometodología. El núcleo fundamental de esta ruptura es la crítica a la noción de sentido, que ya no guía la interpretación en su versión materialista.

Aunque Adorno nos advertía del peligro de exigirle a la teoría, a modo de pasaporte, una justificación de para qué sirve (2009: 675-695), pienso que la vuelta a Adorno pone de relieve una pregunta que no pierde actualidad: ¿por qué una sociedad dominada por procesos de racionalización sigue generando sufrimiento, dañando irreversiblemente la vida de los individuos?; también esta otra pregunta asociada: ¿cómo podría la sociología, al mismo tiempo que explica científicamente las instituciones sociales, tomarlas como blanco de crítica por el obstáculo que suponen a la acción libre?

El cuerpo del texto tiene tres partes. En la primera, introduciremos la interpretación materialista que propone el joven Wisengrund-Adorno en la ponencia *Actualidad de la filosofía*. En la segunda, presentaremos la teoría social del capitalismo del Adorno maduro y su vínculo con la interpretación sociológica. Por último,

² El texto fundamental que reivindicó la importancia del proyecto interpretativo del joven Adorno fue el de Susan Buck-Morss *Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt* (2011). Trabajos más recientes han seguido esta línea huyendo de la tópica lectura reconstructiva que reducía los primeros trabajos de Adorno a la condición de mero estatuto propedéutico de una filosofía que tomaría forma en *La dialéctica de la Ilustración* (Sevilla, 2005; Vidal 2021). De hecho, la lectura en profundidad de las ponencias *Actualidad de la filosofía* e *Idea de historia natural* pone en serios problemas la tradicional interpretación de *Dialéctica de la ilustración* como una filosofía negativa de la historia difundida por Jürgen Habermas en *Teoría de la acción comunicativa* (1981) y *El discurso filosófico de la modernidad* (1985) y Axel Honneth en *Crítica del poder* (1986). Como digo, la idea de interpretación y sus figuras centrales como la constelación o el modelo, han recibido gran interés recientemente. Susan Buck-Morss (2011) señala que en *Actualidad de la Filosofía* está ya contenida la *Dialéctica Negativa*; Sergio Sevilla (2005) estudia la hermenéutica adorniana en su relación con el materialismo y con lo que supone el *giro práctico* que plantea; José Manuel Romero (2010) hace una reconstrucción de esa “tradicón” de hermenéutica dialéctica que podemos encontrar en las figuras de Benjamin, Adorno y Jameson; Vanessa Vidal (2021) se acerca a la interpretación adorniana como modo de desciframiento de las obras de arte. Nuestro trabajo sigue esta estela, pero se centra en la sociología, que ha sido mucho menos estudiada, sobre todo en lo que hace a su vínculo con la interpretación.

construiremos en el tercer apartado las líneas fundamentales de la interpretación sociológica adorniana tratando de mostrar su compromiso con lo concreto.

1 EL PROYECTO DE LA INTERPRETACIÓN MATERIALISTA DEL JOVEN WIESENGRUND-ADORNO

En primera instancia, a alguien formado en filosofía, las palabras “interpretación” o “hermenéutica” le suenan a proyectos como la hermenéutica de la facticidad de Heidegger o la hermenéutica filosófica de Gadamer. Al sociólogo, por su parte, le vendrá a la mente la sociología comprensiva de Weber, la fenomenología social de Schütz o la etnometodología de Garfinkel. La de Adorno es una hermenéutica peculiar, una que no se deja disolver en la de Heidegger, Gadamer o en la deconstrucción posterior (Sevilla, 2005: 79), ni tampoco en las comúnmente llamadas sociologías interpretativas. Veamos qué de particular tiene la *hermenéutica materialista* que propuso el joven Adorno como programa para la filosofía.

A finales de los años veinte e inicios de los treinta, Adorno se aproxima a Walter Benjamin y al proyecto en el que este venía trabajando de un modo materialista de interpretación de lo concreto (Benjamin, 2012: 8-41 y 2005)³. En un tenso juego de apropiación crítica con Benjamin, Adorno va perfilando su propia idea de interpretación (Romero, 2010: 111), sobre la cual dará de forma explícita indicaciones en la ponencia de 1931 *Actualidad de la Filosofía*⁴.

Adorno empieza diagnosticando la crisis del idealismo, es decir, de la idea de que la totalidad puede ser aferrada por el pensamiento (Adorno, 2010: 297). Ante ello, la filosofía solo puede ser actual en tanto que interpretación de los fragmentos, de los fenómenos. Frente al proceder científico habitual, que simplemente los investigaría como algo dado, deben ser tomados como indicio de algo más. Pero no tenemos la dupla signo-sentido. No se trata de leer los fenómenos como un texto a descifrar que escondería un sentido o una intencionalidad, como ocurriría en las versiones tradicionales de la hermenéutica. Si aceptamos como hace Adorno el

³ El trabajo de Buck-Morss (2011) estudia detenidamente la influencia de Benjamin en Adorno. También lo hace más recientemente el estudio de Romero (2010).

⁴ Se trata de la ponencia inaugural que Adorno pronuncia como nuevo docente no titular de filosofía de la Universidad de Frankfurt del Meno el 8 de mayo de 1931 (Wiggershaus, 2009: 124). Adorno presenta una particular concepción de la teoría crítica como *interpretación materialista* sustancialmente diferente del *materialismo interdisciplinar* que defendía Horkheimer como programa para el *Institut für Sozialforschung* (Vidal, 2019).

hecho histórico-filosófico de la crisis del idealismo, ya no se puede seguir postulando que la realidad tenga un *sentido*. La categoría de sentido cae con la de totalidad. Hay que entender que en Adorno lo real es siempre, en los términos de Hegel, racionalidad objetivada, es decir, lo social institucionalizado. La racionalidad objetiva de la sociedad –la sociedad del intercambio–, en virtud de su dinámica inmanente, se aleja del modelo de la razón lógica: las relaciones entre personas acaban apareciéndose como propiedades de las cosas, con la connotación de opacidad que tienen las cosas. Como se ve, Adorno adopta la tesis de Marx del fetichismo de la mercancía (Marx, 2010: 87-97), y lo hace con la mediación de Lukács. Lo social toma el aspecto de una *segunda naturaleza* –“el mundo de las cosas creadas por el hombre y por él perdidas” (Adorno, 2010: 324). Aunque viene de Hegel, Adorno (2010) toma el concepto de *segunda naturaleza* de Lukács. Así habla el húngaro sobre él en *Teoría de la novela*: “esta segunda naturaleza no es muda, sensible y carente de sentido como la primera: es un complejo de sentidos -significados- que se ha vuelto rígido y extraño, y que ya no reaviva la interioridad; es un cementerio de interioridades en descomposición hace ya tiempo” (Lukács, 2010: 60).

Aquí encontramos la idea, que adopta Adorno, de que este mundo de la convención, de lo social devenido segunda naturaleza, no es un mundo lleno de sentido que el intérprete aspiraría a reconstruir, sino que tiene un momento de incomprendibilidad. La interpretación materialista rompe con la idea de sentido porque si damos sentido al sinsentido lo justificamos, es decir, justificamos esas relaciones humanas que han dejado de ser transparentes, así como el sufrimiento que genera.

Con esto se entiende por qué la realidad le viene cifrada a los sujetos, es decir, toma la forma de un enigma que demanda de la filosofía un *comportamiento* interpretativo. La interpretación apunta a esas derivas irracionales del mundo racionalizado⁵. Descifrar el enigma significa desenmascarar la ilusión de que lo concreto se reconoce en una instancia general dotada de sentido; o, siendo más sociológicos, de que el individuo se reconoce en su sociedad. La interpretación descubre la universalidad contradictoria en lo singular: ya no vale la función simbólica –solidaria con el idealismo– por la cual lo particular representaría lo general, sino que en los

⁵ Cuando Adorno describe el *sinsentido* que es el mundo moderno aún no ha ocurrido esa experiencia del sufrimiento que resumiría más tarde en el concepto-topónimo “Auschwitz” (Sevilla, 2005: 83 y Adorno, 2005: 331-341).

fragmentos podemos ver esa totalidad desquiciada que se impone. Un todo en el que lo individual solo negativamente se puede reconocer (Adorno, 2010: 307).

A la altura de esta falta de sentido del mundo moderno está el materialismo, “ese tipo de pensamiento que rechaza de la manera más rotunda la idea de lo intencional, de lo significativo de la realidad” (Adorno, 2010: 307). Así procede la interpretación materialista: “interpretación de lo que carece de intención mediante composición de los elementos aislados por análisis, e iluminación de lo real mediante esa interpretación: tal es el programa de todo auténtico conocimiento materialista” (Adorno, 2010: 307).

La interpretación requiere una construcción, una composición. El filósofo debe construir una figura (*constelación, imagen o modelo*). Han de agruparse elementos heterogéneos (fenómenos observados en investigaciones científicas, diferentes conceptos, también obras de arte, etc.) alrededor del objeto a interpretar para generar el desciframiento. Adorno usa en *Dialéctica Negativa* la metáfora de la caja fuerte que para abrirse no necesita de una sola llave sino de una combinación de números (Adorno, 2005: 158). Hablamos de una agrupación de elementos pequeños aparentemente insignificantes, aquellos que el procedimiento de análisis separaría. La figura resultante es un artificio que, gracias al *ars inveniendi* del intérprete que la configura, puede sacar a la luz lo fundamental del objeto (Adorno, 2010: 312)⁶.

La figura es siempre momentánea y de carácter tentativo: las constelaciones son “ordenaciones tentativas, hasta que componen la figura que resulta legible como respuesta y la pregunta desaparece” (Adorno, 2010: 306). La interpretación filosófica no termina en determinaciones del pensamiento cerradas, es siempre un volver a empezar, un eterno intentar (“modelos con los que, probando y comprobando, la ratio se acerca a una realidad que se rehúsa a la ley” (Adorno, 2010: 312). Esta es la clave para entender el vínculo de la interpretación con el *ars inveniendi*, cuyo *Organon*, afirma Adorno (2010), es la *fantasía* (312). La fuerza del concepto se dirige hacia lo que no es él mismo; he aquí la intención del pensamiento de Adorno. La constelación es una estratagema, una astucia para burlar al pensamiento sistemático sin renunciar por ello al concepto. El sistema, el formalismo de cuño kantiano y, también, la obsesión metodológica de los positivismo sociológicos, son formas de,

⁶ Adorno recupera la idea de *ars inveniendi* renacentista, presente especialmente en Leibniz. Frente a la lógica aristotélico-escolástica que se remitiría a exponer y enjuiciar lo ya conocido (*ars judicandi*), se reivindicaba una lógica capaz de producir conocimientos nuevos, de hallar verdades aún desconocidas.

digámoslo así, “autismo del sujeto”, de un replegarse patológico sobre sí mismo. En la constelación, que puede ser entendida como una pseudototalidad, un pseudosistema (Jameson, 2010: 86), está inscrita la apertura ante la objetividad, la famosa *primacía del objeto* adorniana. Este juego contradictorio de llevar al concepto hacia lo no conceptual se evidencia en este pasaje de *Dialéctica negativa*: “Sólo las constelaciones representan, desde fuera, lo que el concepto ha amputado en el interior, el plus que él quiere ser tanto como no puede serlo. Al reunirse los conceptos en torno a la cosa por conocer, determinan potencialmente su interior, alcanzan pensando lo que el pensamiento necesariamente elimina de sí” (Adorno, 2005: 157).

Pero la crítica al formalismo no acaba en un abrazo a las instituciones existentes porque en ellas estaría cristalizada la razón. La apertura hacia el objeto nos lleva en Adorno a sacar de su resguardo ideológico a la objetividad social existente. El desciframiento no es adecuación con el objeto, sino su demolición. “Las imágenes dialécticas han de ser producidas por el hombre, y lo único que las justifica es que derriban la realidad en torno a ellas con una evidencia aplastante” (Adorno, 2010: 312). Interpretar no es reconstruir lo real, esto implicaría una repetición justificadora del estado de la sociedad, de los procesos de racionalización. La figura se elabora con los elementos del enigma, de la objetividad social, sí, pero solo consigue convertirse en respuesta si destruye el enigma. El materialismo rechaza la interpretación reconstructiva porque se vincula con la praxis: “La respuesta no permanece encerrada en el ámbito del conocimiento, sino que es la praxis la que da la respuesta [...]. Ciertamente, la realidad no queda superada en el concepto; pero de la construcción de la figura de lo real se sigue inmediatamente, y en todos los casos, la exigencia de su transformación real” (Adorno, 2010: 309).

La interpretación atiende a los fenómenos mostrando que su contexto de implicación (ese todo racional e irracional a la vez) es una imposición histórica, no necesaria y, por tanto, susceptible de ser transformada. La interpretación adorniana hace suyo el giro práctico de Marx (1845). Podemos decir que lo hace en tres sentidos: a) interpretar es una actividad constructiva, una praxis ella misma; b) el desciframiento genera una reducción de lo social endurecido a actividad humana; y c) la crítica a la posición reconstructiva solidaria de totalidad permite pensar la posibilidad de conectar al intérprete con el agente situado “dans le feu de l’action”, o que el agente pueda él mismo ejercer la interpretación. Estos tres sentidos se resumen en la idea de que el que interpreta lo hace en actitud realizativa, al modo de

alguien que se quita un obstáculo de delante porque le molesta para su acción (Sevilla, 2005: 89). En otras palabras, el agente es capaz de disolver ese sinsentido invivible que impide una praxis verdadera o una vida vivible.

Cabe remarcar que el hecho de que el comportamiento interpretativo sea irreductible a la investigación científica no implica una renuncia a la ciencia: “la filosofía ha de disponer sus elementos, que recibe de las ciencias, en constelaciones cambiantes” (Adorno, 2010: 306). El proceder interpretativo se empapa de los resultados de las ciencias; pero también Adorno abre la posibilidad de que en la propia práctica de investigación de las ciencias esté presente el comportamiento interpretativo:

“La plenitud material y la concreción en los problemas es algo que la filosofía sólo podrá tomar del nivel alcanzado por las ciencias particulares. Tampoco podrá permitirse elevarse sobre las ciencias particulares tomando sus “resultados” como algo definitivo y meditando sobre ellos desde la seguridad que proporciona la distancia, sino que los problemas filosóficos están siempre encerrados en las cuestiones más concretas de las ciencias particulares, y en cierto sentido son inseparables de ellas (Adorno, 2010: 305).

2 TEORÍA SOCIAL Y SOCIOLOGÍA EN EL ADORNO MADURO

Esta idea de interpretación que presenta el joven Wiesengrund-Adorno sigue presente, aunque recibiendo matices distintos, a lo largo de toda su obra. En sus textos filosóficos, en aquellos sobre estética y también en los sociológicos y de teoría social. Una discusión abierta es si se trata de la misma interpretación en todos los contextos. El debate se acentúa porque Adorno usa distintas figuras para referirse a las construcciones del intérprete: *imágenes dialécticas*, *constelaciones*, *modelos*, *fisonomía*. Así, podría haber diferencias entre un interpretar constelativo presente en *Actualidad de la Filosofía*, *Idea de una historia natural* y *Dialéctica negativa* y un interpretar como *fisonomía social* presente fundamentalmente en los textos sociológicos (Romero, 2010).

Antes de presentar la interpretación sociológica de Adorno y de valorar en qué medida puede ser leída en continuidad con la interpretación materialista de *Actualidad de la filosofía*, hemos de tener en cuenta un hecho fundamental. En sus textos tardíos, de los años cincuenta y sesenta, Adorno ha venido desarrollando una teoría social del capitalismo. Esto supone un cambio respecto a los escritos de juventud. Y,

como afirma Helmut Reichelt (2011: 22), las contribuciones de Adorno a la sociología –también a la crítica del positivismo y al concepto de dialéctica–, solamente pueden entenderse a partir de su análisis de la totalidad capitalista (citado en Maiso, 2022: 163)⁷.

La sociología suele entender la sociedad como un mero concepto que agrega, como la suma de todos los hombres que viven en un lugar y en una época determinados. Como Marx, Adorno piensa que la sociedad, que no es otra que la sociedad burguesa-capitalista, es más bien el conjunto de relaciones entre los individuos que han tomado autonomía y, por tanto, se les enfrenta (Maiso, 2022: 165). El concepto clasificatorio común de sociedad

“prejuzaría que la sociedad lo es de hombres, que es humana, que se identifica de forma inmediata con sus sujetos; como si lo específico de la sociedad no consistiera en la preponderancia de las relaciones sobre los seres humanos, que ya no son sino sus productos privados de poder” (Adorno, 2004: 9).

Pues bien, ¿cuál sería “la diana de lo que se piensa con el término sociedad” que esta definición formal omitiría (Adorno, 2004: 9)? De lo dicho se colige que tiene que ver con la autonomización de las relaciones sociales. Para determinar la lógica de la sociedad de capitalismo avanzado de su época, Adorno recurre a la terminología de Marx. En sus textos tardíos, Adorno usa el término de *sociedad del intercambio* como sinónimo de sociedad capitalista (Adorno, 2016: 49; 2004: 13 y 285-286; 2005: 260-262 y 353-354). Aquello que liga a los humanos entre sí es la relación de intercambio. En la realización universal del intercambio “se prescinde de la constitución cualitativa de los productores y consumidores, del modo de producción, incluso de la necesidad que el mecanismo social satisface de pasada, como algo secundario. Lo primero es el beneficio” (Adorno, 2004: 13). Adorno está haciendo referencia a la teoría del valor de Marx: ese algo común a las mercancías que permite compararlas tras prescindir de los elementos singulares, y que precisamente las constituye como tales, es el valor (Maiso, 2022: 168). El valor es el resultado del proceso social objetivo en el que todos los productos del trabajo privado, que devienen mercancías, quedan referidos unos a otros en la relación de intercambio generalizada (Marx, 2010: 87-97). La objetividad del valor es una objetividad social.

⁷ He de agradecer a uno de los revisores el haberme hecho entender la importancia de esta cuestión.

Por eso Adorno señala que se genera objetivamente la abstracción: un elemento conceptual, el valor, está en el núcleo del objeto⁸. “El valor de cambio, que es algo meramente pensado frente al valor de uso, domina sobre la necesidad humana y en su lugar; la apariencia domina sobre la realidad” (Adorno, 2004: 195).

De esta forma, lo que convierte en sistema o totalidad a la sociedad capitalista es la extensión del principio de intercambio. “El carácter abstracto del valor de cambio confluye, previamente a cualquier estratificación social concreta, con el dominio de lo general sobre lo particular, de la sociedad sobre quienes son sus miembros a la fuerza” (Adorno, 2004: 13). Con esto Adorno explica cómo funciona la socialización en la sociedad capitalista. Antes decíamos que la sociedad no es mera aglomeración; ahora hemos de decir que tampoco es un concepto absoluto fuera de los individuos. No existe por tanto desligada de los fenómenos e individuos singulares: se mantiene en ellos (Heitmann, 2017: 56). La sociedad es, en la jerga hegeliana, una *totalidad concreta*, “un concepto del cual todo lo individual depende, pero que no ha estado abstraído a partir de lo individual, sino que contiene en sí, como condición de posibilidad, todos los momentos individuales” (Adorno, 2016, 84). Pero, contrariamente a lo que ocurre con otras teorías que explican la reproducción social a partir de la *interiorización* como la del *habitus* de Bourdieu, este proceso es traumático para los sujetos. El efecto de la socialización no es que los agentes “hagan de la necesidad virtud” (Bourdieu, 2008: 88). La vida de un sujeto que solo lo es en tanto que encarnación de figuras económicas es una vida dañada. La sociedad se reproduce a través del antagonismo y la alienación (Adorno, 2016: 65).

“El proceso de socialización no se lleva a cabo más allá de los conflictos y antagonismos o a pesar de ellos. Su medio son los mismos antagonismos mismos que simultáneamente desgarran la sociedad. En la relación de intercambio social en cuanto tal se establece y reproduce el antagonismo que podría aniquilar cada día a la sociedad organizada con la catástrofe total. Únicamente mediante el interés en el beneficio y la quiebra inmanente del conjunto social se conserva hasta hoy el mecanismo, chirriante, quejumbroso, con indescriptibles sacrificios” (Adorno, 2004: 14).

Por eso, el centro conceptual de la teoría social del capitalismo de Adorno es el concepto de sociedad como *totalidad antagonista* (Heitmann, 2017: 56). La apropiación adorniana de Hegel es en clave crítica. La totalidad no es una categoría del

⁸ Piénsese que lo que hacen los conceptos son operaciones de generalización, es decir, justamente de vinculación de entidades con otras de acuerdo a un elemento común.

espíritu sino de la objetividad social (aunque esta última contenga un núcleo conceptual) y, además, en tanto que coacción al individuo vivo que no se reconoce en ella, ha de ser criticada como falsa.

Como se ha visto, el Adorno de los años cincuenta y sesenta ha desarrollado una teoría social que le ha llevado a asumir la existencia de una totalidad social real en el capitalismo. Esto es determinante para su sociología. La interpretación sociológica toma la forma de una *fisonomía social* capaz de hacer aparecer en los fenómenos empíricamente observables la totalidad social. Así lo explica Heitmann (2017):

“El supuesto de una conformación de los fenómenos singulares por la estructura “sistémica” del capital, supuesta implícito en el concepto de ‘totalidad’, debe ser evidenciado en objetos concretos en el marco de análisis ‘interpretativos’ en perspectiva sociológica: lo ‘universal’, la estructura autonomizada, debe mostrarse en lo ‘singular’” (57).

“Nada individual es verdad, sino que debido a su carácter mediado es siempre también su propio otro”. Pero esto no significa que la verdad esté en el todo. “El hecho de que éste permanezca irreconciliado con el individuo, es expresión de su propia negatividad. Verdad es la articulación de esta relación” (Adorno, 2004: 297).

En definitiva, Adorno apuesta por una sociología que tiene un núcleo fundamental en este concepto de totalidad antagonista que ha desarrollado en su teoría social.

Es evidente que aquí se ha producido un cambio en la idea de interpretación respecto del joven Adorno. Esto se observa en primer lugar en el protagonismo de la totalidad: si antes se decía que ya no podía ser aferrada por la fuerza del pensamiento, ahora se dice que ha de aparecer en los fenómenos. El cambio, empero, no tiene que ver con un retroceso a la posición idealista, pues, como señalábamos, la totalidad no es espiritual, no es un todo que dota de sentido, sino justamente un sinsentido muy real que determina la acción⁹. Otra diferencia clara entre la interpretación del joven Wiesengrund-Adorno y la del Adorno maduro es que la primera se plantea como tarea para la filosofía mientras que la segunda indica cómo debe proceder una ciencia social, la sociología, en la que, como veremos, la investigación social empírica juega un papel para nada accesorio.

A pesar de estas diferencias, que no puede ser borradas, nosotros optamos por no entender ambas interpretaciones como programas distintos, lo que nos permite

⁹ He de agradecer de nuevo a uno de los revisores el haberme hecho notar esta cuestión.

explorar las posibilidades de cualquiera de estas figuras en cualquiera que sea el contexto desde el que se piensa. En primer lugar, creemos que subyace una unidad en el plano de la “intención” de la interpretación. Se trata siempre de un trabajo de elaboración a partir de los fenómenos aislados de la realidad que muestre el estado fallido de las relaciones sociales. Aquí estamos de acuerdo con el Honneth de *Una fisonomía de la forma de vida capitalista*, donde señala que “se perdió de vista que el consecuente Adorno probablemente quería que también sus análisis sociológicos se entendieran como una parte más de aquella hermenéutica de una fatalidad de la historia natural que ya había tenido presente como meta de su propia teoría en la conferencia inaugural del año 1931 en Frankfurt” (2009b: 66).

En relación al posible problema que plantea la diferencia en torno a la totalidad, la teoría social de Adorno entiende la totalidad como real y aparente a la vez, pues tras la forma de la mercancía está la praxis humana cosificada. Esto hace que, en ambos casos, en la interpretación del joven Adorno y en la fisonomía social del maduro, nunca se trate “simplemente” de hacer aparecer en lo general en lo singular, sino más específicamente ilustrar cómo el primero mantiene encadenado de forma injustificada al segundo. En definitiva: se trata siempre de mostrar que una configuración determinada de la sociedad, la sociedad capitalista de su tiempo, aunque promete ser una sociedad de sujetos libres, impide la experiencia plena de la subjetividad, de lo particular. Así, leer los textos sociológicos con textos como *Actualidad de la filosofía* a la mano puede ayudar, por un lado, a no hipostasiar el concepto de totalidad social usado en los textos sociológicos y, por otro lado, a evitar entender la sociología de Adorno como una hermenéutica en la que descubrimos el sentido (social) oculto en los fenómenos particulares.

Después, ante el problema que podría plantear la diferencia filosofía-sociología, pensamos que situarnos en el terreno de la disputa disciplinar es plantear mal la cuestión. Adorno, aunque era consciente de que no se puede eliminar la especialización mediante un mero acto de la voluntad, nunca quiso diferenciar expresamente entre sociología y filosofía; no quiso buscar algo así como un cierre categorial a la primera, (Adorno, 2004: 526; 2005: 26). Esto lleva a pensar que tampoco debe haber una demarcación clara respecto de las formas de interpretar de ambas disciplinas. Además, como vimos al final de nuestro comentario de *Actualidad de la filosofía*, la interpretación tampoco es allí ajena a la ciencia social. En este punto, pensamos que la idea de interpretación no está reñida con la sociología empírica: se puede decir que el sociólogo construye constelaciones o modelos a partir de fenómenos

particulares observables empíricamente. Ahora bien, para defender esto, se debe partir, como hace Adorno, de una crítica al positivismo, a “la sociología establecida”.

3 LA SOCIOLOGÍA COMO INTERPRETACIÓN: ADORNO COMO SOCIÓLOGO DE LO CONCRETO

Para Adorno, la sociología debe ir a los fenómenos, a aquello que captamos como *hecho* o “fact” en las investigaciones empíricas. Ahora bien, frente al positivismo que entendería de forma general que hay que ceñirse a los hechos, lo único considerado auténticamente real, la sociología interpretativa debe sospechar que una “instancia esencial” los determina sin aparecer empíricamente. Adorno usa la distinción esencia-apariencia y adopta la idea hegeliana de que la esencia debe presentarse fenoménicamente. Así, el sociólogo debería ser capaz de hacer que en los fenómenos aislados pueda aparecer lo esencial, que coincide con la *sociedad*; concepto este el de sociedad que Adorno apuesta por seguir usando en sociología.

Ahora bien, recordemos que Adorno en *Actualidad de la filosofía* rompe con el supuesto platónico de que el *fenómeno*, lo superficial, expresa una *esencia*, un sentido profundo (2010: 306). La recuperación de los conceptos de esencia y apariencia para la sociología viene marcada por el desarrollo de su teoría social. “Esencia y fenómeno no son un cuento antiguo, sino que están condicionados por la estructura fundamental de una sociedad que produce necesariamente su propio velo” (Adorno, 2004: 506). Esencia no quiere decir un ser-en-sí o un puro concepto, sino que es un concepto materialista: remite a que los humanos dependemos de procesos económicos anónimos (Adorno, 2016: 38-40). “Interpretar significa, de forma primaria, percibir la totalidad [capitalista] en los rasgos de la circunstancia social” (Adorno, 2004: 293).

Aunque la sociedad como totalidad está velada ideológicamente, no nos es del todo ajena, porque, como dice Adorno (2015) pensando en Durkheim, la reconocemos allí donde nos “duele” (136). Cualquier individuo de una sociedad como la nuestra puede experimentar de forma inmediata que hay instancias ajenas que le imponen patrones de acción, es decir, que ciertos obstáculos pesados impiden a uno moverse libremente. Para Adorno, estas experiencias de impenetrabilidad las resume bien el *hecho social* durkheimiano, externo e impuesto coactivamente como una cosa (Adorno, 2004: 12 y Durkheim, 1987: 35-44). Adorno, que en sus cursos y textos enseñaba construyendo modelos, opone en algunas ocasiones las sociologías de

Durkheim y Weber para que del choque mutuo se produzca el alumbramiento. Así lo hace en el texto *Sociedad*. La contradicción existente entre ambos surge en torno a la comprensibilidad, que remite a un conocimiento interior en el cual se juega la posibilidad de que el sujeto se reconozca en sus relaciones sociales. Así dice Adorno (2004):

“La sociedad, sin embargo, es ambas cosas: puede y no puede conocerse desde dentro. En ella, en el producto humano, siguen siendo capaces siempre los sujetos vivientes de reencontrarse a pesar de todo y como desde la lejanía, contrariamente a lo que ocurre en química y en física. De hecho la actividad dentro de la sociedad burguesa, en tanto que racionalidad, resulta desde una perspectiva ampliamente objetiva tanto “comprensible” como motivada. Cosa que ha recordado con razón la generación de Max Weber y Dilthey. El ideal de la comprensión fue parcial al excluir de la sociedad lo que es contrario a la identificación a cargo del que comprende. A lo cual se refería la regla de Durkheim de que deben tratarse los hechos sociales como cosas, debe renunciarse en principio a comprenderlos. Durkheim no se convenció de que la sociedad choca con cada individuo primariamente como con algo no idéntico, como “coacción”. En esa medida, la reflexión sobre la sociedad comienza allí donde termina su comprensibilidad” (11-12).

Pero no es que Durkheim tenga razón sobre Weber, pues el primero se daría por satisfecho con la incomprensibilidad. La aporía del concepto de *hecho social*, señala Adorno, es que “traslada la negatividad, la opacidad y la dolorosa extrañeza de lo social para el individuo, a la máxima metódica: tú no debes entender” (Adorno, 2004: 223). Con Durkheim, Adorno puede señalar que los individuos tienen “experiencias epistemológicamente privilegiadas” de una consistencia que se opone a la acción (Romero, 2010: 165). Podemos reconocer lo social en la experiencia inmediata del daño (Adorno, 2004: 233). Pero esto solo puede ser un primer paso. “Habría que derivar las relaciones autonomizadas, que se han convertido en opacas para los hombres, a partir de las relaciones que se dan entre ellos” (Adorno: 2004: 12). Al “saber fenoménico” de cómo la objetividad social es experimentada por los sujetos le ha de seguir un desarrollo de la incomprensibilidad, es decir, de la abstracción objetiva en su dinámica inmanente como crítica de las categorías (Reichelt, 2017: 157). Si no lo hacemos, nos pasa como a Durkheim, lo derivado se convierte en lo primero. Este es para Reichelt el núcleo de la crítica de Adorno a la sociología

tradicional: el positivismo no capta génesis de la objetivación; frente a ello, el materialismo histórico es “anamnesis de la génesis” (157-158).

De una forma particular, Weber le sirve a Adorno de fuente de inspiración para pensar la idea de agrupación interpretativa. A Adorno le interesa la posibilidad de que la construcción subjetiva que representa el *tipo ideal* weberiano pueda, por efecto de su “composición” (término de Weber), acceder a lo objetivo, a la cosa, y así descifrarla (Adorno, 2005: 158-160). Existen similitudes entre la agrupación interpretativa de Adorno y los tipos ideales weberianos: a) hablamos de construcciones artificiales, *instrumentales*, b) que reúnen una gran cantidad de *fenómenos individuales* en una *figura*, c) en un ejercicio de composición que necesita de cierta *fantasía* que vaya más allá del material dado, y d) que tiene que ver con la *exageración* conceptual de un determinado aspecto de los fenómenos en cuestión (Adorno, 2010 y Weber, 2017: 106 y ss.). Estas similitudes las recoge Honneth (2009b: 70-71), pero pensamos que va demasiado lejos llegando casi a equipararlos (“exceptuando el concepto de ‘significado cultural’, la propuesta metodológica de Weber coincide exactamente con las reflexiones de Adorno” (2009b: 70)), corriendo el peligro de enterrar el carácter materialista de la interpretación adorniana. Ambos –el tipo ideal weberiano y el modelo adorniano–, aportan, para interpretar lo particular, un universal no hipostasiado. Ninguno de los dos quiere dar una excesiva realidad a la construcción conceptual y cometer el mismo error que el pensamiento sistemático. La diferencia decisiva es que para Weber este universal solo tiene un sentido heurístico, mientras que, para Adorno, que huye del nominalismo, la relación entre universal y particular sí existe de hecho en la sociedad capitalista avanzada, y es una relación de dominación que genera sufrimiento. En Weber, el tipo ideal no se sustancializa porque aporta una universalidad que no es real, simplemente le permite al sociólogo comprender el significado cultural de las acciones sociales. Con ello, la totalidad social queda resguardada de la crítica. En Adorno, la totalidad no es aportada para dar sentido a los fenómenos sino evidenciándola como sinsentido que encadena la acción. La lectura dialéctica de Adorno –es decir, una lectura capaz de hacer dialécticos a pensadores que no lo son a partir del desarrollo del elemento temático u objetivo que “se les cuele” a su pesar¹⁰– de los *tipos ideales*, acerca la

¹⁰ Así define Adorno este tipo de lectura en el curso de *Filosofía y sociología* (2015): “los orígenes de un pensar dialéctico no residen en la tendencia especulativa de un pensador individual, en funciones puramente intelectuales, sino que también pensadores tan insospechados de semejantes intenciones como el viejo Comte, solo por la fuerza de aquello de lo que se ocuparon, fueron obligados a concepciones dialécticas” (58).

hermenéutica al materialismo. De la *comprensión* [Verstehen] se despliega críticamente la *interpretación* [Deutung].

Weber y Durkheim forman una constelación o figura del positivismo en los textos sociológicos de Adorno (Reichelt, 2017: 160). El enfrentamiento de la sociología comprensiva y la de los hechos sociales, de la teoría del sistema y la teoría de la acción, “tan solo articulan la conciencia de la autonomización de la sociedad, pero no representan su captación conceptual” (Reichelt, 2017: 161).

El Adorno tardío califica la interpretación en varias ocasiones como *fisonomía social* (Adorno, 2004: 293-297). La fisonomía es el saber que, por el estudio de la apariencia externa de una persona, sobre todo su cara, conoce el carácter o personalidad de ésta, o incluso adivina su futuro. La sociología debe ser capaz de afinar “el sentido para lo que se trasluce en todo fenómeno social” (Adorno, 2004: 294). Es decir, en los fragmentos, en cada fenómeno, en la cara externa, ver la sociedad, la totalidad social, aquello esencial que hay detrás. Y sigue: “este sentido habría que definirlo, de tener que hacerlo, como el órgano de la experiencia científica” (Adorno, 2004: 294). Como vemos aquí de forma clara, está vinculando la ciencia social, la sociología, con una capacidad para ir más allá de lo que se presenta, con una capacidad interpretativa que no es un mero reflexionar a partir de los resultados científicos. La sociología debe “activar este sentido idóneo” que el positivismo anularía. Adorno defiende una sociología que haga uso de la *fantasía*, concepto también presente en *Actualidad de la filosofía* (2010: 312). Ella introduce el “momento de juego” y el “interés por los momentos esenciales” en la sociología (Adorno, 2005: 655). La fantasía permite a la interpretación relacionar hechos, mientras que el positivismo solo los registraría y clasificaría (Adorno, 2004: 312):

“El hecho de que sólo cosificada, enfrentada abstractamente a la realidad, se siga tolerando la fantasía, lastra no menos a la ciencia que al arte; de forma desesperada intenta la fantasía legítima cancelar la hipoteca. La fantasía no equivale tanto a inventar libremente como a operar espiritualmente sin el equivalente de una facticidad urgentemente confirmadora” (Adorno, 2004: 313).

Pensamos que la interpretación como fisonomía, practicada por ejemplo en *Observaciones sobre el conflicto social hoy* pero tratada en muchos textos de los cincuenta y sesenta, puede leerse perfectamente como parte de la idea general de interpretación materialista. Esto nos permite prevenir una lectura de la sociología de Adorno como un mero remitir los fenómenos particulares al todo social que los determinaría. Adorno nos reafirma en nuestra lectura cuando hace afirmaciones como la siguiente:

“Entre los momentos que han de seguir siendo comunes a filosofía y sociología, caso de que ambas no vayan a hundirse –la primera en lo privado de contenido, la segunda en lo aconceptual–, se sitúa por otro lado en primer lugar el hecho de que sea inherente a ambas algo que no se puede transformar del todo en ciencia. Ni en una ni en otra se hace referencia a nada de un modo absolutamente literal, ni al *statement of fact* ni a la pura validez. Este no ser literal, según Nietzsche una especie de juego, circunscribe el concepto de interpretación que interpreta algo que es en algo que no es. Lo no del todo literal atestigua la tensa no-identidad de esencia y fenómeno. El conocimiento enfático no se pasa al irracionalismo cuando no reniega del arte de forma absoluta” (Adorno, 2004: 295-296).

La manera en la que los fenómenos aislados pueden hacer aparecer la totalidad y, además, hacerla aparecer como imposición histórica, es construyendo una figura. La agrupación heterogénea es la que permite esa “literalidad no completa” en la que se cifra la posibilidad de que la interpretación sea crítica. Es evidente que el “sentido idóneo” necesario para el proceso de figuración se activa con los instrumentos que ofrece la teoría. Pero esto no quiere decir que se deje fuera el trabajo empírico. Contrariamente a lo que suele creerse, Adorno no critica la empiria en cuanto tal, sino su hipóstasis en el positivismo.

“Del mismo modo que una teoría social vinculante tiene que haberse empapado con material, así el *factum* que se elabora ha de ser él mismo ya, en virtud del proceso de lo que capta, transparente sobre el fondo de la totalidad social. Pero si, en lugar de ello, el método lo ha dispuesto de tal forma que lo ha convertido en *factum brutum*, no se puede entonces tampoco posteriormente proyectar alguna luz sobre él” (Adorno, 2004: 192).

Refiriéndonos al trabajo del sociólogo, las constelaciones que puede construir deben reunir fenómenos aislados que sí deben ser captados empíricamente. No hace falta determinar qué es primero, si la teoría –siempre ya nutrida de detalles empíricos– que permite la elección de los elementos que componen la figura y su particular modo de encaje, o si la observación empírica –siempre ya cargada teóricamente– que puede motivar modos de ensamblaje constelativo con otros fenómenos. La unión dialéctica de teoría y empiria se evidencia en la expresión de *Actualidad de la filosofía* que es “una fantasía exacta; una fantasía que se atiende estrictamente al material que le ofrecen las ciencias” (Adorno, 2010: 312). Solo empíricamente son accesibles los fenómenos particulares que conforman la figura; esta última, a su vez, muestra el nexo de los *hechos* con la totalidad capitalista en un sentido fisonómico.

En definitiva, no se trata de un “abrid paso a la teoría, a la abstracción y dejémonos de *fact-checking*”. El recurso de Adorno a la teoría social no implica acabar con el trabajo empírico; al contrario, lo anima. El recurso a la *fantasía* sirve en los textos sociológicos para vincular dialécticamente la teoría social del capitalismo y el trabajo empírico en una defensa de la *experiencia no reglamentada* frente al positivismo: “únicamente una combinación teórica, difícil de anticipar, de fantasía y buen gusto para los hechos llega a alcanzar el ideal de la experiencia” (2004: 173). Con esto conectamos con un motivo fundamental de la obra de Adorno, que puede ser resumido en la frase “rebelión de la experiencia frente al empirismo” (2016: 74). La *experiencia viva o no reglamentada* es ya imposible en un mundo en el que los sujetos son objetos de una totalidad cuya integración se produce mediante la eliminación de las singularidades (Adorno: 2004: 69; 319-320). Pero el positivismo, que tiene en lo empírico, en la experiencia, su concepto central, dado que repite y, por tanto, justifica el mundo cosificado, contribuye a absolutizar la experiencia reglamentada producida por la *forma mercancía*: “la sociología orientada hacia lo momentáneo, que se denomina a sí misma empírica, justamente al desatender la dimensión temporal del “haber llegado a ser”, es una sociología sin experiencia” (2016: 196). Así, la interpretación sociológica, que es capaz de vincular dialécticamente, en sentido fisonómico, el trabajo empírico con la teoría de la génesis de la objetividad social, muestra lo particular que nunca llega a encajar con el todo, espacio de una posible experiencia enfática.

4 CONCLUSIÓN

El objetivo general de este artículo era justificar el interés de la sociología de Adorno. La tesis general defendida ha sido que su sociología es actual si la entendemos como un proyecto hermenéutico. El desarrollo de la argumentación nos ha llevado a defender dos tesis particulares: a) podemos prevenir una interpretación funcionalista o legalista de la sociología de Adorno, así como una absolutización del concepto de totalidad, si la entendemos en continuidad con el proyecto de hermenéutica materialista de los años treinta; b) la idea de interpretación no está reñida con la sociología empírica: se puede decir que el sociólogo construye constelaciones o modelos a partir de fenómenos particulares observables empíricamente para interpretar el mundo social.

La recepción de Adorno ha sido en ocasiones poco benevolente, también con su sociología. Recordemos las tres críticas a las que apuntábamos como explicaciones del ostracismo. Se ha considerado, por un lado, que el pensar constelativo de Adorno se apartaría del camino seguro de la ciencia abrazando la mimesis artística (Habermas, 1987). Además, Adorno ha sido ejemplificado como prototípico de un teoreticismo extremo que todo sociólogo que se precie debería evitar (Bourdieu, 1979: 491). Por último, se le ha imputado un olvido de la esfera de la acción en virtud de explicaciones funcionalistas, lo cual habría significado un *déficit sociológico* de su teoría crítica (Habermas, 1987, Honneth, 2011: 129). Pues bien, a lo largo del texto hemos ofrecido algunos ingredientes para contrarrestar estas tres objeciones.

Hay diversas razones para rechazar la crítica del abandono del camino de la ciencia. En primer lugar, subyace a la crítica de Habermas una demarcación problemática entre ciencia y arte que Adorno no está dispuesto a sostener, como se muestra en su reivindicación para la sociología de la fantasía. Ni la ciencia puede prescindir de la fantasía si no quiere ser tautológica, es decir, repetición de lo existente, ni el arte es un espacio ajeno a la verdad regido por una idea cosificada de fantasía. En otras palabras, ni el arte es la reserva de lo mimético, de lo irracional, ni la teoría social el espacio de la razón autoconsciente. La dialéctica racional-irracional lo ocupa todo. Después, Adorno deja claro en *Actualidad de la filosofía* que la interpretación debe trabajar estrechamente con los resultados de las ciencias particulares, y no solamente reflexionando sobre ellos. Por último, la apuesta que hacemos a lo largo de este artículo por una sociología que construye figuras interpretativas implica explorar las posibilidades del proceder constelativo en la propia ciencia social.

Respecto de la crítica de Adorno como un teoreticista, se ha mostrado que la defensa del desarrollo de la teoría social no está en absoluto reñida con la comprobación empírica. Los elementos –o algunos elementos– de la agrupación interpretativa deben ser captados empíricamente. De hecho, pienso que Adorno estaría de acuerdo con la afirmación de Bourdieu (1979) o de Mills (1999) de que hay que evitar ambos extremos: el del *empirismo abstracto* y el de *la gran teoría*. Ahora bien, la relación de teoría y empiría es dialéctica, no podemos apostar por su unión sin reconocer la contradicción entre lo general y lo particular. Por eso la interpretación combina teoría y empiría de forma discontinua, desde la idea de literalidad no completa; en caso contrario, no habría posibilidad de romper el hechizo de la sociedad del intercambio en la que no nos podemos reconocer. Investigaciones futuras

podrían explorar métodos cualitativos de investigación social inspirados en la interpretación adorniana.

La objeción de la dificultad para pensar la acción me parece la más fundada. Es cierto que es complejo pensar el sujeto de la acción social transformadora desde el poco espacio que Adorno deja a la praxis. Pero esto está justificado por su teoría social. Además, hay en sus escritos un esfuerzo enfático por rescatar aquello que no pertenece a la totalidad, esto es, por dar espacio a la acción considerada desde el punto de vista del agente. Este Adorno que puede redimir lo particular es el que surge si entendemos su sociología como una propuesta de interpretación. Aun así, podríamos decir que subyace al planteamiento de Adorno la idea de que construimos un artificio que nos hace ver aquello que ya está perdido. Parece complejo imaginar un sujeto al que dirigirse. Esto invita a pensar que podría ser interesante dinamizar a Adorno con otras sociologías de la acción. Este es también un camino que podrían seguir investigaciones futuras. No obstante, una aclaración: partiendo de Adorno, es requisito en primer lugar, para una sociología seria, asumir el punto hegeliano de que la acción, la libertad, siempre tiene un cauce institucional; y a la vez, es requisito, para una sociología que se pretenda crítica, denunciar el extrañamiento de la acción en las instituciones. Adorno también es actual al definirnos esta contradicción que cualquier sociología de la acción hoy debe asumir sin disolverla.

REFERENCIAS

- ADORNO, Theodor W. (2004). *Escritos sociológicos I. Obra completa 8*. Madrid: Akal.
- ADORNO, Theodor W. (2005). *Dialéctica Negativa. Jerga de la autenticidad. Obra completa 6*. Madrid: Akal.
- ADORNO, Theodor W. (2009). *Crítica de la cultura y la sociedad II. Obra Completa 10/2*. Madrid: Akal.
- ADORNO, Theodor W. (2010). *Escritos filosóficos tempranos. Obra completa 1*. Madrid: Akal.
- ADORNO, Theodor W. (2015). *Filosofía y sociología*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- ADORNO, Theodor W. (2016). *Introducción a la sociología*. Barcelona: Gedisa.
- ADORNO, Theodor W., POPPER, Karl R., DAHRENDORF, Ralf, HABERMAS, Jürgen, ALBERT, Hans, PILOT, Harald. (1972). *La disputa del positivismo en la sociología alemana*. Barcelona: Ediciones Grijalbo.
- BENJAMIN, Walter. (2012). *El origen del Trauerspiel alemán*. Madrid: Abada Editores.
- BENJAMIN, Walter. (2005). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.

- BONEFELD, Werner. (2016). Negative dialectic sans the critique of economic objectivity. *History of the Human Sciences*, SAGE Pub, 29(2), 60-76.
- BOURDIEU, Pierre. (1979). *La distinction. Critique social du jugement*. Paris: Les éditions de Minuit.
- BOURDIEU, Pierre, CHAMBOREDON, Jean-Claude y PASSERON, Jean-Claude. (1991). *The Craft of Sociology: Epistemological Preliminaries*. Berlin: De Gruyter.
- BOURDIEU, Pierre. (2008). *El sentido práctico*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- BUCK-MORSS, Susan. (2011). *Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y la Escuela de Frankfurt*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- CLAUSSEN, Detlev (2005). *Theodor Adorno: Uno de los últimos genios*, trad. de Vicente Gómez, Valencia: Publicacions de la Universitat de València.
- DURKHEIM, Emile. (1987). *Las reglas del método sociológico*. Madrid: Akal Universitaria.
- HABERMAS, Jürgen. (1987). *Teoría de la acción comunicativa vol. I*. Madrid: Taurus.
- HEITMANN, Lars. (2017). Acción comunicativa-sistema-crítica. Observaciones sobre la crítica sociológica del sistema en la teoría de la acción comunicativa de Jürgen Habermas. *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, 8/9, 46-81.
- HONNETH, Axel. (2009^a). *Crítica del poder. Fases en la reflexión de una Teoría Crítica de la sociedad*. Madrid: A. Machado Libros.
- HONNETH, Axel. (2009^b). *Patologías de la razón. Historia y actualidad de la teoría crítica*. Madrid: Katz Editores.
- HONNETH, Axel. (2011). *La sociedad del desprecio*, ed. de Francesc J. Hernández y Benno Herzog, Madrid: Trotta.
- JAMESON, Fredric. (2010). *Marxismo tardío, Adorno, o la persistencia de la dialéctica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- LUKÁCS, György. (2010). *Teoría de la novela. Un ensayo histórico-filosófico sobre las formas de la gran literatura épica*. Buenos Aires: Ediciones Godot.
- MAISO, Jordi. (2022). *Desde la vida dañada. La teoría crítica de Theodor W. Adorno*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- MARX, Karl. (1845). *Tesis sobre Feuerbach. Thesen über Feuerbach*. Extraído el 25 del 05 de 2022 desde <https://www.ehu.es/Jarriola/Docencia/EcoMarx/TESIS%20SOBRE%20FEUERBACH%20Thesen%20ueber%20Feuerbach.pdf>.
- MARX, Karl. (2010). *El capital: Antología*. Madrid: Alianza Editorial.
- MILLS, Wright. (1999). *La imaginación sociológica*. Madrid: Fondo de cultura económica.
- MÜLLER-DOOHM, Stefan. (2003). *En tierra de nadie. Theodor W. Adorno: una biografía intelectual*. Barcelona: Herder Editorial, S.L.
- REICHELTL, Helmut. (2011). *Neue Marx-Lektüre. Zur Kritik sozialwissenschaftlicher Logik*. Friburgo: ça-ira-Verlag.
- REICHELTL, Helmut. (2017). La Teoría Crítica como programa de una nueva lectura de Marx. *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, 8/9, 146-161.

- ROMERO, José Manuel. (2010). *Hacia una hermenéutica dialéctica*. Madrid: Editorial síntesis.
- SEVILLA, Sergio. (2005). La hermenéutica materialista. *Quaderns de filosofia i ciència*, 35, 79-91.
- VIDAL, Vanessa. (2019). Crítica antes de la Teoría Crítica: el proyecto filosófico de Th. W. Adorno, en ONCINA COVES, Faustino (Ed.), *Crítica de la Modernidad. Modernidad de la crítica (Una aproximación histórico-conceptual)* (pp. 85-101). Valencia: Pre-textos.
- VIDAL, Vanessa. (2021). *Esto no tiene sentido. La interpretación materialista del arte*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València.
- WEBER, Max. (2017). *La objetividad del conocimiento en la ciencia social y en la política social*. Madrid: Alianza Editorial.
- WIGGERSHAUS, Rolf. (2009). *La Escuela de Fráncfort*. Ciudad de México: Fondo de cultura económica.

INTENTO DE DESCRIBIR EL OTRO LADO DE LA SOCIEDAD

An Attempt to Describe the Other Side of Society

ELISABETH LENK*

En recuerdo de Johannes Hübner

En mi opinión, la sociología de la literatura ha fracasado hasta hoy a la hora de interpretar la modernidad porque siempre ha intentado clasificar sus fenómenos singulares en una teoría de la sociedad ya formulada de antemano, mientras que es precisamente la modernidad literaria la que demanda una nueva sociología, que en cierto sentido la prefigura. Mi propósito es esbozar algo que la modernidad ha vuelto a hacer visible: una dimensión distinta de la sociedad cuya estructura puede delinearse a través de una arqueología de la sociedad, pero que en el curso de la historia se ha visto desfigurada y distorsionada hasta volverla irreconocible. A esa dimensión le corresponde una forma, la forma del sueño (la estructura de la subjetividad humana), que ha sido sustituida por la forma de la razón, pero que sigue existiendo como la sombra de ésta.

I

Los seres humanos se distinguen de los animales porque en ellos la fuerza de la naturaleza se libera de los grilletes de la coerción natural. Lo que caracteriza a la naturaleza humana, como se dice con razón desde Reimarus, es su carácter indeterminado, determinable, mientras que la naturaleza de todo animal se encuentra determinada de antemano. La fuerza natural que se libera en el ser humano es lo que denomino, con Bataille, subjetividad. A lo largo de la historia se la ha llamado también lo demoníaco, lo orgiástico, el genio. En comparación con el orden natural, la subjetividad humana es desorden divino. Es lo ilimitado, lo siniestro, lo maravilloso. Es la fuerza para superar la legalidad de la naturaleza. Gracias a la subjetividad, el ser humano es la excepción, sabe que su subjetividad es su dimensión divina y se siente superior a la naturaleza en su conjunto. Pero al mismo tiempo es inferior a la naturaleza, pues en ella todo ser vivo tiene su lugar, vive desde el primer momento aquello que se ha dispuesto en él como su a priori, como aquello para lo que ha

* Ensayista, teórica de la literatura y socióloga alemana. Profesora emérita de la Universidad Leibniz de Hannover, fallecida en junio de 2022.

sido determinado, mientras que el ser humano no sabe a priori qué debe hacer, cómo ha de vivir. Esta ambivalencia está representada de un modo hermoso en el mito de los indios de Winnebago sobre el “pícaro divino”. La superioridad divina del pícaro se debe a su inteligencia lúdica, con la que imita a todos los seres vivos. Su inferioridad reside en la torpeza sin instinto que hace que incluso los animales se rían de él. “Toda clase de animalitos malvados comenzaron a divertirse a su costa y a atormentarlo hasta que se sentó y admitió para sí mismo que no era capaz de llevar nada a cabo” (Radin, Kerény y Jung, 1954: 32).

Los seres humanos han reaccionado al despertar de la subjetividad con gran temor y con una alegría llena de pánico. Esa debilidad y falta de instinto no es sino el reverso de una sensación de vértigo que ya experimentaron los seres humanos arcaicos, como si el mundo se les saliera de quicio.

Solo cabe decir que esta fuerza natural desatada, la subjetividad humana, es el material del que están hechas las sociedades humanas; o mejor: es el sustrato tambaleante, por así decir volcánico, sobre el que se asientan los órdenes humanos. Comprender esto implica a su vez tomar conciencia de la labilidad fundamental y constitutiva (la “capacidad de ser molestado” [Störbarkeit], diría Gehlen) de todos los órdenes humanos. Esa fuerza ilimitada de la naturaleza, representada en la figura anárquica e indeterminada del pícaro, es lo informe; sin embargo, las sociedades humanas necesitan una forma.

En la relación con lo no humano, pero también con la naturaleza humana que constituye la sociedad misma, la forma del sueño ha desempeñado un papel primordial. Pues el sueño es el lugar en el que la naturaleza misma se vuelve espíritu, o donde se permite entrar a la subjetividad. El sueño es el otro escenario, de modo que la energía vital vuela por un momento fuera de los contextos sociales hacia otro lugar, hacia un espacio imaginario. Es el lugar en el que lo que ha sido formado se desprende de su forma y regresa al no ser: al lugar de la no-acción. En las sociedades arcaicas, en las que la subjetividad no existía solo en el interior, sino en todas partes, el escenario del sueño y el escenario colectivo tendían a coincidir en el ritual. De modo que lo que hoy se denomina el interior del ser humano constituyó una vez el centro de la sociedad. Había dos mundos, pero no es que uno fuera más irreal que el otro: el mundo de lo invisible, de los espíritus, era tan próximo como el mundo visible. Resulta significativo que los etnólogos coincidan en señalar la función del sueño en estas sociedades prehistóricas, y es que tenía una función integradora. El centro que integraba la sociedad profana y visible era, se-

gún esto, una sociedad sacra e invisible en la que no solo participaban los seres humanos, sino todos los seres vivos como dobles y sombras. Roheim habla, por ejemplo, de un festival anual de sueños de los iroqueses, cuyo acto de clausura constituía en que todos se ponían máscaras y encarnaban a un espíritu que habían soñado. Esta peculiar reunión se llamaba “la sociedad de los falsos espíritus”.

Estos tiempos dichosos del materialismo risueño, como lo denomina Engels, en los que la materia aún vivía dado que la subjetividad humana no estaba separada del mundo –el ser humano insuflaba vida a todo aquello a lo que ponía nombre–, están separados de nosotros por una catástrofe. Esa catástrofe es el comienzo de la historia. Filósofos, sociólogos y literatos modernos lo han descrito una y otra vez. Beckett, en su ensayo temprano sobre Proust, lo denominaba “la catástrofe central del momento”, y Mallarmé dice en su poema en prosa *L’Action restreinte*: “A causa de la catástrofe que describiré no hay presente alguno”. Es la catástrofe del desprendimiento de las palabras de las cosas, la separación del espíritu del tiempo vivo. El filósofo Theodor Lessing, por ejemplo, se refiere a este proceso de la siguiente manera: “A través de su separación de la temporalidad, el espíritu obtiene aquello en lo que se basa todo su poder: la cosa que sigue existiendo inalienablemente en su propio concepto”.

El escenario del sueño y el escenario colectivo ya no son el mismo.

La conciencia despierta ha ocupado el centro de la sociedad. En lugar de la forma del sueño aparece la forma de la razón, de la que Hölderlin dijo que se había formado “en la calma terrible de un tiempo trágico”. Desde entonces los seres humanos han de experimentar su interior como algo extraño, excluido de la sociedad humana. Es cierto que el mundo invisible y cercano sigue existiendo. Pero ahora se llama lo imaginario, es decir, lo irreal. Solo es real lo que tiene lugar de forma visible, pero lejana en el escenario de la historia. La pluralidad de dioses cercanos a los hombres se ve reemplazada por un dios lejano, que sustituye la pluralidad de los espíritus por un solo espíritu. Lo que resta de subjetividad mágica, capaz de insuflar vida, lo que un día fuera lo divino en la religión natural, se ve ahora demonizado. Todas las religiones lo combaten con toda su fuerza en tanto que demoníaco u orgiástico¹.

¹ Aún la idea prefabricada de un encuentro en el aquelarre recuerda a algo parecido a un encuentro secreto en el otro escenario de una sociedad de ensueño. “En el aquelarre”, se dice, “los invitados se sientan ante mesas ricamente dispuestas, solo que los manjares son solo platos de exhibición (Klages, 1914: 427).

A la subjetividad, que ha encogido hasta no ser sino algo imaginario, no se la reconoce ninguna realidad, ninguna autonomía. Lo imaginario se ve acompañado por un discurso constante que, desde Platón hasta Freud, siempre desemboca en la destrucción de la estructura de la subjetividad, descomponiéndola en partes aisladas, de modo que eso que molesta, que es anárquico, rebelde, pueda ser de nuevo “integrado” en la forma de la razón. Ya en la primera frase de su *Interpretación de los sueños*, Freud se precia de que su método es el adecuado para comprender el sueño como una figura psíquica “que ha de situarse en una posición adecuada en la actividad psíquica de la vigilia”. La subjetividad se ve así acompañada por un discurso constante que la somete al mundo de la acción. A éste debe servir.

II

Sin embargo, de aquellas dimensiones de la subjetividad que se resistían a esa integración había de ocuparse de ahora en adelante el arte. El sueño y la acción llegaron a un acuerdo en el arte. Lo que se produjo aquí puede ilustrarse a partir del destino de la máscara y el coro, los dos elementos fundamentales de la religión natural pagana. El secreto del ritual pagano era el desdoblamiento, que cobraba expresión en la máscara. En la máscara resulta claro que originariamente los seres humanos veneran lo que es extraño a la sociedad, lo indomeñable, lo que amenazaba la existencia del orden dominante: la subjetividad como la violencia soberana que deroga el orden natural y al mismo tiempo establece y supera el orden de la sociedad. Al ponerse la máscara los seres humanos se transforman en aquello que temen. Aún en los desfiles de máscaras de los letones, que se celebraron hasta principios del siglo XX, había un resto arcaico que recordaba a esta verdad. Una vez al año los campesinos se convertían, no en espíritus, pero sí en vendedores ambulantes, judíos, es decir, en aquellas criaturas amenazantes de las que tenían miedo. En la máscara cobra expresión el secreto del desdoblamiento: “soy otro, y otro es yo”. A través de la máscara se suspende por un momento la identidad, y con ella se suspende también la terrible equiparación entre individuo y sociedad. Ahora los hombres pueden ir a toda velocidad, ser obscenos, bailar y revolcarse como no lo hace ningún animal. Gracias a la máscara la presión social sobre el individuo se suspende por un instante. Es otro el que siente, el que habla (siempre con la voz distorsionada), el que canta, actúa, sufre y muere en su lugar.

Y del mismo modo originariamente el coro no era la voz del mundo moral y humano, de la “sustancialidad moral”, como creía Hegel. La ecuación no cuadra. Los miembros del coro llevan máscaras. La tragedia surgió del coro de sátiros. En este coro sus miembros no cantaban como hombres socializados, sino como hombres hechizados. Fingían ser criaturas naturales. Regresaban por un momento a un estado previo a toda civilización. Nietzsche escribe al respecto: “El consuelo metafísico [...] de que en el fondo de las cosas, y pese a la transformación de las apariencias, la vida es indestructiblemente poderosa y placentera, ese consuelo aparece con corpórea evidencia como coro de sátiros, como coro de criaturas naturales que, por así decir, viven inextinguiblemente por detrás de toda civilización y que, pese al cambio de las generaciones y de la historia de los pueblos, permanecen eternamente los mismos” (Nietzsche, 1872: cap. 7).

El primer paso en el sometimiento de la subjetividad fue el de integrar el coro y la máscara en la forma de la tragedia, de modo que se suprimió el ritual en el que todos estaban implicados. En lugar de ello comenzó a escenificarse un espectáculo ante espectadores sentados. El proceso de romper las ataduras ya no tenía lugar en la realidad, sino en un espacio imaginario ante unos espectadores fascinados en sus asientos. En este volverse imaginario puede apreciarse la transición de la subjetividad desde la realidad profano-religiosa hacia el arte. El episodio de las sirenas en la *Odisea* puede interpretarse como una parábola de esta transición en términos de filosofía de la historia, y así lo leyeron ya Adorno y Horkheimer: como una parábola del surgimiento del arte (1947:51). El coro de los seres naturales era la repetición ritual del primer despertar de la subjetividad y, con ello, de la naturaleza que se libera en el ser humano, que pierde su carácter mudo y se libera de sus cadenas. Por el contrario, en el episodio de las sirenas los seres humanos ya no se desdoblean a sí mismos, ya no tienen lo extraño, lo otro, como algo interno a ellos mismos o, lo que es lo mismo, ya no se reconocen a sí mismos como el poder capaz de insuflar vida a la naturaleza externa. El racionalismo triunfa. Odiseo, como héroe trágico, no se confronta con el orden establecido por los hombres, sino que se identifica con él, hasta tal punto que, al hacer frente a la naturaleza aún animada, que aún canta, no reconoce en ella sino algo extraño y terrible. Desencantamiento quiere decir que el ser humano, el hombre, priva de alma a la misma naturaleza a la que él mismo había animado mediante la subjetividad humana. Curiosa astucia. Pues en el fondo solo se teme, se combate y se desencanta a sí mismo. Mata la materia viva en sí mismo, que a partir de ahora queda en manos del tratamiento obje-

tivo. El ser humano, que como sátiro disfrazado y a través de la magia había invitado a su propia naturaleza y a la naturaleza entera a una danza vacilante, se encuentra ahora atado al lazo de una nueva ley, una ley que ahora no le impone la naturaleza, sino la sociedad. Los otros lo atan, hostiles a la naturaleza y el arte, con los oídos tapados. Pero él ha dado su consentimiento de antemano. Es razonable. Lo que oye es tan solo arte. “Desde entonces la música ha enfermado”, se dice en *Dialéctica de la Ilustración* (1947: 78). Pero habría que añadir: solo desde entonces hay música propiamente hablando. Solo desde entonces hay arte y algo que ya no tiene un lugar social preciso: lo imaginario. En la realidad domina ya un único poder: la razón social. Los compañeros de Odiseo reman rápidamente con los oídos tapados dejando atrás el peligro. Son pura corporalidad sorda. Pero el cuerpo de Odiseo está atado. Solo la razón social puede aún tener poder sobre el cuerpo. Ella es la que mueve, la que actúa, y su acción es el trabajo.

Para la subjetividad expulsada de la naturaleza y de la acción humana se erige por tanto un mundo aparente: lo imaginario. Los espíritus naturales son ahora lo fantástico. La sensualidad encadenada se dirige a ellos anhelante. A partir de lo que el individuo encadenado ya solo puede ver, oír y leer, pero ya no vivir, construye un mundo imaginario. El sometimiento de la subjetividad al mundo de la acción llega a su término en el momento en que no se permite que accedan al escenario imaginario más que criaturas que pertenecen al mundo de la acción. De modo que también los espíritus del sueño, esas sombras móviles, se ven obligadas a adoptar figura humana.

El cristianismo ha condensado este proceso de desencantamiento del mundo en una fórmula sencilla, que también puede aplicarse al ser humano: “y dios se hizo hombre”. El ser humano, el hombre blanco, comienza su campaña de conquista y somete a la tierra.

Aquí solo puedo señalar brevemente los estadios que ha ido recorriendo el escenario imaginario a lo largo de la historia: el lugar de los espíritus lo ocuparon en primer lugar los exorcistas, es decir, los que expulsaban a los espíritus y mataban dragones, los héroes que fundaban un orden y asesinaban: Hércules, Teseo, Odiseo. Cuando éstos habían concluido su obra podía dar comienzo también en el arte la era de los reyes, los príncipes, los comandantes y la nobleza; hasta que también ellos tuvieron que retirarse –siempre con un retraso considerable respecto a la realidad histórica– y dio comienzo el drama burgués, que aún hoy resplandece ante nosotros en las pantallas de televisión; ya se nos muestre la infinitamente aburrida

vida interior de los hombres de negocios y sus arlequines, los “poetas”, o la vida mecánica de las mercancías. Por otra parte, la expulsión de los espíritus del escenario del arte nunca se ha logrado del todo. Desde Shakespeare hasta el “Teatro natural de Oklahoma” de Kafka, una y otra vez puede apreciarse cómo en la interacción de los personajes participa también el entorno, incluso el paisaje, “o los propios espíritus de los fallecidos y otras criaturas supraterráneas” (Auerbach, 1946: 307).

Pero aquí, como ya he dicho, quiero ante todo arrojar luz sobre el acontecimiento de la modernidad en el arte, que la conciencia colectiva apenas ha percibido, y que se caracteriza por una ruptura radical con el arte normado. Hasta cierto punto se trata de revocar el sometimiento de la subjetividad al mundo de la acción: de romper el pacto milenario entre sueño y acción...

Verlaine (1866) ha descrito este acontecimiento en el célebre prólogo a los *Poèmes Saturniens*:

L’Action et le Rêve ont brisé
Le pacte primitive par les siècles usé
Et plusieurs ont trouvé funeste ce divorce
De l’harmonie immense et bleu de la forcé²

Esa grieta se anunciaba ya en Hamlet, que por ello es considerado con buenos motivos como el primer héroe de la modernidad en sentido específico.

Ahora la máscara ha desaparecido, y también el coro, pero han permanecido la extrañeza, el desdoblamiento, y también el placer en la extrañeza y en el desdoblamiento. El conflicto se traslada ahora al interior del héroe. El interior es ahora el otro escenario, y no coincide con el escenario afuera. Por eso ahora el individuo lleva ahora en su interior la máscara de la divinidad animal, de modo que se asusta de sí mismo, no se reconoce, se enfrenta a sí mismo como a un extraño. “Yo es otro”, dirá más tarde Rimbaud (1871) dando nombre a esta experiencia. Y al igual que la *physis* y el *nomos* en la tragedia antigua, ahora, en la tragedia moderna que tiene lugar en el interior del individuo, la acción y el sueño se escinden. La disonancia es irreconciliable, inmediata. El que sueña y el que actúa no se conocen, aun cuando desde fuera parecen seres humanos. No es que Hamlet no sea capaz de actuar, de hecho, actúa, pero lo hace como escindido de la persona pensante y

² La traducción española de Emilio Carrere lo formula de la siguiente manera: “Hoy la Acción y el Ensueño su pacto han quebrantado, / El pacto por los viejos siglos santificado, / Y algunos se conducen del divorcio fatal / de la fuerza y la azul armonía inmortal”. [N. del t.].

soñante que él también es. Y como soñador sabe tanto, ve con tanta profundidad en el fondo de las cosas, que es indiferente si actúa o no. Con Hamlet llega a su fin la era de los héroes y los matadores de dragones. Del héroe histórico Hamlet solo preserva la forma externa. La venganza se lleva a cabo de forma casi mecánica, como por sí misma, por azar, mientras que Hamlet todavía está ahí:

Su espada parecía suspendida en el aire
Y como enajenada de su meta y su voluntad
No hizo nada

Lo que sucede en la modernidad es el renacimiento del sueño a partir del arte y con ello la liberación del sueño de ese discurso que le ha acompañado durante milenios encadenándolo al mundo de la acción. Así se liberó el arte de la obligación de tener que ser una institución moral.

III

Solo a partir de ahora puede reconocerse la forma del sueño como una alternativa a la forma de la razón. Esta estructura permite observar lo heterogéneo junto con toda la sociedad homogénea descrita por la ciencia³.

El discurso sobre lo imaginario creía tener que interpretar esto; pero en realidad no hizo sino desintegrar la estructura de la subjetividad, al igual que la civilización ha desintegrado la estructura de las sociedades prehistóricas. Lo que ahora sale a la luz con el redescubrimiento de esta estructura es que el sueño mismo es una interpretación del mundo. No es cierto, y es solo una de las muchas leyendas de la razón, que el discurso estuviera ahí primero, es decir, que el sueño se limita a condensar y desplazar un texto en prosa existente de antemano. Es exactamente al revés: la conciencia que despierta y lo vigila todo ha desgarrado algo que antes estaba unido, y eso se experimenta verdaderamente como una explosión, como un despedazamiento; y las formas de representación del sueño solo pueden aparecer como desplazamiento porque el mundo de la vigilia de la conciencia ha ocupado el centro de la sociedad, de modo que ahora en el centro –como describe Foucault (1975)– está la torre de control de la vigilancia. En esta nueva constitución la subjetividad volvería a recuperar su realidad, y lo haría desde el punto de vista de un materialismo radical, desde el cual todos los demás materialismos –el histórico, el dialéctico, el mecánico– aparecen como versiones enmascaradas del idealismo.

³ Utilizo aquí dos conceptos de Bataille que utiliza en *La estructura psicológica del fascismo* (1978).

Según estos solo es real la materia viva. Mi cuerpo no es sino el tiempo que me ha sido dado. Nada en la subjetividad tiene realidad, además de lo que se refleja en este cuerpo, lo que se percibe de él, lo que él anima. Como ya enseñaba Leibniz, solo gracias a mi cuerpo puedo orientarme. De él depende la posición del individuo en el cosmos. En este sentido Balzac ha definido la materia viva como “una diminuta partícula en el cosmos que se nos ha concedido en esta infinitud sin nombre, que es común a todas las esferas y que llamamos el tiempo, este minuto de existencia digno de compasión” (Balzac, 1831).

Y el físico Hinton dice: “La materia viva, es decir el cuerpo, ha tenido una extensión en la cuarta dimensión, en el tiempo. Lo que para la conciencia tridimensional son los minutos, son en esta cuarta dimensión los periodos” (cit. en Dunne, 1927: 99)⁴.

En la subjetividad no hay principio ni fin. Solo la transición es abrupta. La catástrofe que se espera para el futuro hace tiempo que ha tenido lugar y acontece de nuevo una y otra vez. Es la catástrofe del despertar. Los espacios temporales, que a la conciencia despierta que cuenta los minutos le parecen infinitamente largos, pueden correr de prisa y de forma lúdica en la dimensión de la subjetividad, que es la dimensión del verdadero tiempo. De ahí las extrañas anomalías temporales: que en el sueño se pueda hacer frente a un acontecimiento que hace tiempo que ya se ha experimentado; que uno se prepare para viajar a un país en el que vive desde hace años. Es como si todas las criaturas estuvieran hechas del mismo material del que está hecho el tiempo. Uno escucha las voces que antes se atribuían a las criaturas naturales, y se las puede ver balancearse de un lado a otro “entre la medida humana y una dimensión gigantesca” (Curtius, 1948: 115).

La elaboración secundaria de lo real se revoca de nuevo, ese trabajo de idealización, de completar, redondear. Por todas partes pueden verse los desgarros y grietas que la conciencia despierta había intentado remendar. Allí donde antes parecía haber una escalera se abre ahora un abismo. Conforme uno se acerca, el puente se revela completamente quebradizo. Se necesitan años para poder recorrer la vivienda.

La subjetividad tiene historia, pero por otra parte solo la tiene en la medida en que padece la historia de forma pasiva. Todo ser humano es ambas cosas: por una parte, un ser que actúa, por otra una criatura sufriente. Desde el nacimiento de Cristo, o al menos desde hace unos tres siglos, concebimos la historia como una

⁴ El libro de Hinton al que Dunne se refiere aquí se llama *Qué es la cuarta dimensión* (Hinton, 1887).

línea recta a través de la cual pensamos la sucesión irreversible de los sucesos pasados y futuros uno detrás de otro. Llamamos a cada suceso único, y consideramos el tiempo como si tuviera una dirección teleológica. Este proceso se nos presenta como una constante acumulación de tiempo pasado. El lenguaje consolida esta visión del mundo constantemente.

Se trata de la imagen del tiempo que se ha formado en la conciencia occidental, que aparece como algo coagulado, cosificado: un flujo plúmbeo de dinero que atraviesa las venas de la sociedad. Desde la perspectiva de la subjetividad este mismo proceso aparece como un proceso de despedazamiento. La historia como ciencia ha sustituido al mito. Hace tiempo que ha huido del sueño. Con la historia comenzó el discurso sobre el sueño, que no era sino el intento de hacer pedazos la estructura de la subjetividad. Este método de despedazamiento es algo que comparten Freud y los libros populares sobre el sueño.

Y sin embargo soñamos. En medio del galope sin aliento de la historia nos detenemos. De modo que la historia tiene que aceptar que el sueño la represente, que la represente cada noche. La historia aparece entonces como un sueño dentro del sueño, como una pesadilla.

“Se agita en vano en ese siglo al que se ha visto arrojado; siente que en él no está en su sitio, y sin embargo no puede salir de él. ¡Terrible prisión!” (Lautréamont, 1869).

La historia es la pesadilla de la que quisiéramos despertar. Se nos presenta como un espacio perfectamente sellado, un espacio en el que resulta que las ventanas están amuralladas. No hay ventanas, solo espejos. Estos espejos son sin embargo pantallas. Solo hay dos programas en ellas: el pasado y el futuro. El presente no existe en la historia. Ha sido proscrito. A cada instante se espera la evasión, la crisis de nervios, como Kierkegaard la ha representado en la mesa del comedor familiar. El marido se levanta de un salto, corre hacia la ventana y grita: “Es posible, ¡o me ahogo!”. Pero no hay ventanas. Aquí de nuevo ha sido el arte moderno quien ha hecho visible el sueño moderno. Las ventanas de Beckett no son ventanas. No solo es que estas ventanas no dan a nada (o que solo se aboquen a una marea que sube), están cubiertas por cortinas, y eso vale también para las otras ventanas, las ventanas del alma, como se suele decir: para los ojos. La cabeza está cubierta por un paño, y bajo el paño aparecen dos parches negros sobre los ojos. Pese a todo no hay nada que ocultar, puesto que los ojos están ciegos. Solo en el interior, muy adentro, logra Hamm ver algo de vez en cuando: el sueño le recuerda que fuera de

esta pesadilla de la historia hubo una vez otra cosa: margaritas, un río, incluso árboles en toda su majestuosa independencia.

Desde la perspectiva de esta parte del ser humano que padece la historia, su carácter continuo, en línea recta, parece algo que ha sido extirpado a la materia viva: el fantasma de la piel que ha sido cortada para poder cubrir con ella la mayor extensión posible de tierra, o incluso el mundo entero: “Miller encuentra el tema de la adquisición de tierras mediante una piel de vaca que se corta en tiras estrechas para poder cubrir con ella un terreno lo más grande posible en la leyenda clásica de Dido que utilizó Virgilio, después en tres leyendas indias, en una indonesia, una bizantina y una turca sobre la construcción de una fortaleza en las orillas del Bósforo, en una leyenda serbia, en la leyenda islandesa de Ivar, el hijo de Ragnar Lodbrok, en la historia de Dinamarca de Saxo Grammaticus del siglo XII, en la crónica de Gottfried del mismo siglo, en una leyenda transmitida por Dionysius Fabricius sobre la fundación de Riga, en una leyenda sobre la fundación del Monasterio de Cirilo junto al Lago Blanco (con desenlace trágico), en la leyenda popular de la ciudad de Pskov sobre la construcción de las murallas del monasterio de Pecerskij en la era de Iván el terrible, en un cuento ruso de la región de Cerníkov sobre Pedro el Grande, en la leyenda ziriana sobre la fundación de Moscú, en la leyenda cabardiana sobre la fundación del asentamiento de Kudnetov (aquí el héroe es un judío) y finalmente en las narraciones de las tribus indígenas de América del Norte de los colonialistas europeos, que se apropiaron de terrenos de forma fraudulenta” (Shklovski, 1966: 33).

Lo que sin embargo no resuena aún en estas viejas leyendas es el fantasma moderno: que esta piel sea la subjetividad humana, que esa segunda piel mágica que se ha retirado de las cosas con el desencanto del mundo y que ahora vive sin su contenido, que ha de vivir por sí misma, sin el cuerpo que la corresponde. Cortar esta piel da lugar a un laberinto: el hilo viviente que a veces comienza a resplandecer por la noche, como el río del inframundo en el Juicio Final de Miguel Ángel que ilumina a los condenados⁵.

⁵ También en Miguel Ángel puede encontrarse el fantasma de la piel que ha sido retirada. San Bartolomeo muestra el cuchillo con el que ha sido despellejado y la piel misma, que claramente presenta los rasgos de Miguel Ángel. Y, en su soneto sobre el gusano de seda, al artista se le ha arrancado la piel de su cuerpo vivo.

IV

Los sociólogos de la literatura tal vez se han apresurado al afirmar que la tragedia ha desaparecido de la modernidad y que en ella no queda sino el drama burgués lacrimógeno y sin fin. Esta afirmación vale sin duda para el mundo de los negocios, para las lágrimas de cocodrilo de los funerales de estado y para las caricaturas en los escenarios de los teatros estatales. Pero no puede aplicarse a ese otro escenario interno, tabuizado, en el que la criatura sufriente se representa a sí misma. En el sueño lo trágico reprimido retorna de forma innegable.

Ahora quisiera argumentarlo a partir de un ejemplo, a partir de la utilización de la forma del sueño en el fragmentario ciclo de novelas de Ingeborg Bachmann, *Todesarten*. No es casual que elija una mujer, y menos una mujer como esta. La obra de Ingeborg Bachmann, sobre todo la obra tardía, no es demasiado apreciada entre los críticos masculinos, porque la autora se permitió tomar un rumbo que nadie esperaba de ella; pero se eximen de toda responsabilidad al respecto otorgando el premio Ingeborg Bachmann. Un crítico nos explica que lo que queda de Bachmann no son sino un par de versos; otro advierte de esta prosa a todo lector que quiera estar a la última: es demasiado poco vanguardista, demasiado poco experimental, queda por detrás de Schönberg y nos devuelve al siglo XIX. Pero hay algo importante: Las mujeres fueron y son las primeras víctimas de ese despellejamiento, de ese terrible proceso de desprendimiento de la subjetividad respecto al mundo. Pero también han protestado contra ello desde el principio. Ese proceso se visualiza y se transmite en la historia del diluvio, del fin del mundo. Lo terrible en esa historia no fue el diluvio mismo, ni siquiera el fin del mundo, sino la idea sistemática y sin duda masculina del arca. Es decir: del hundimiento del mundo, de toda la naturaleza animada, se salvaron las palabras, los conceptos y con ellos la inalienable cosa que debe ser transmitida. Desde entonces las palabras ya no insuflan vida al mundo. Desde entonces el ser humano vive en su lengua como en una casa o, mejor aún, como en una prisión. Hay una variante gnóstica de esta historia del arca, recogida en el *Panarion* de Epifanio: “Los gnósticos inventaron un libro, al que llamaron Noira, y esta Noira es la mujer de Noé. Aunque Noira quiso entrar el arca junto con Noé, no se le permitió, pues dicen que el Arconte que había creado el mundo quería destruirla en el diluvio con todos los demás. Pero dicen que ella se colocó sobre el arca y la quemó, una, dos y hasta tres veces. De ahí que la construcción del arca de Noé se alargara muchos años, pues ella la prendió fuego varias

veces. Se dice que Noé obedecía al Arconte, pero Noira hizo una revelación a las potencias superiores y al Barbelo, que desciende de ellas y se enfrentaba al Arconte, como también a otras potencias, mostrándolos que era necesario volver a reunir lo que había sido robado a la Madre Suprema por el Arconte y por los otros dioses, ángeles y demonios que estaban con él” (Epiphanius, 1987). Noira, desconsolada por el hundimiento del mundo vivo, ha retrasado la construcción del arca, pero no ha podido evitarla.

Pero volvamos a Ingeborg Bachmann. En su prosa tardía hay un tiempo distinto, que denomina el tiempo de los cuentos. Es un tiempo antes de la historia, de la catástrofe, un espacio-tiempo paradisiaco, un país en el que aún no había fronteras y en el que todas las montañas carecían de nombre. Para plantear un diagnóstico de la fallida evolución de Occidente –pues el ciclo de novelas es también “ocasión para un intrépido ensayo de filosofía de la historia que se ha extraviado en la literatura”–, para poder determinar con precisión el punto en el que comenzó esa evolución fallida, hay que desprender a las figuras a partir de las cuales se articula la historia–en la obra tardía se trata sin excepción de mujeres– del momento presente y emplazarlas milenios atrás, en un momento en el que la mujer aún no estaba sometida.

Según Ingeborg Bachmann escribir no consiste en narrar el tiempo, sino en desgastarlo. “He desgastado los años porque no he logrado llegar a la desgracia”. La desgracia ya no tiene lugar en la conciencia de los seres humanos, y se la ha desterrado incluso de la literatura. Ingeborg Bachmann quiere retratar algo que de vez en cuando resplandece a través de la superficie social, de las medidas de precaución de los implicados, de las preocupaciones e hipocresías, pero que, sin embargo, precisamente a causa de las múltiples medidas de precaución, resulta muy difícil de captar: que el pensamiento institucionalizado en el discurso científico, que solo en apariencia es neutral, normal, lleva al crimen, y las heridas internas que produce llevan a la muerte. En todos sus textos, pero sobre todo en los últimos, Ingeborg Bachmann presenta de una forma insólita, subversiva, su crítica de la ciencia, que también puede caracterizarse como una crítica al sadismo coagulado en las formas llamadas “objetivas” del pensamiento occidental. La desgracia yace enterrada bajo los espesos copos de los años, una doble desgracia, porque ya ni siquiera se la permite representarse, no se la permite gritar, ni lamentarse con toda clase de sonidos, porque no se la permite narrar su propia historia oscura, que acompaña a la historia de la luz como una sombra. “No es cierto que vivamos en una época sin

dramas. No es cierto que ya no haya grandes conmociones, simplemente se guarda silencio al respecto”.

En la imagen que nuestra sociedad tiene de sí misma no está prevista la desgracia. Si pese a todo se produce un contratiempo en el camino hacia la felicidad general, existe un consenso tácito de que, al menos, debe evitarse su *dramatización* a toda costa. En *Todesarten* Ingeborg Bachmann parte de esa dramatización convertida en tabú, cuyas implicaciones sociales descifra perfectamente como el optimismo obligado de la burguesía. También ella representa la cotidianeidad cotidiana tan querida en la literatura de finales de los sesenta y principios de los setenta, solo que aquí –una pequeña desviación– la perspectiva es femenina. La cotidianeidad con sus problemas, con la coacción a tener que elegir entre Bosch y AEG, depilarse las cejas rápidamente y tener que cortar bien fina la cebolla. En *Malina* denomina “hoy” a esa cotidianeidad cotidiana. Pero de repente aparecen grietas en esa costra, que es también una costra de lenguaje, y a través de estas grietas se vuelve visible la realidad de la desgracia. La prosa no deja de ser prosa, pero abandona el “hoy”, que es como el ojo de una aguja, por el que pasaría antes un camello que el amor que se espera con tanto anhelo. En este hoy no hay sino relaciones sin corazón y abstinentes. Así la prosa abandona el hoy y se adentra en el sueño, donde descubre los efectos devastadores que no capta la conciencia diurna. En el sueño vuelve a encontrar lo trágico reprimido, la desgracia en la forma de su dramatización y su desmesura, y también encuentra –al principio de forma titubeante y en silencio, luego cada vez más fuerte, casi con júbilo– el lenguaje, todo un regimiento de voces para expresarlo. Presenta el mundo cotidiano desde la perspectiva de una persona que está al final de sus días, una persona cuya conciencia del mundo se ha ensombrecido, porque en la conciencia de todo moribundo el mundo se hunde. Representa un mundo que se tambalea. Y de repente todo apremia a tomar una decisión. Poder evitar por fin lo que ocurre cada día. Esa gente que coloca sus pies sobre un paso de cebra, que se sienta a la mesa mientras la mesa comienza a dar vueltas. Todo el restaurante da vueltas. Solo pueden reconocerse los contornos de las caras. Pero también estos rostros con ojos muy abiertos se ven atrapados en la vorágine, y en algún lugar en el interior se produce una explosión. Los recuerdos corrientes comienzan a desdibujarse, pero emergen los recuerdos silenciados. Las cosas pierden sus atributos, no hay nada más que retorne que pueda denominarse algo que siempre retorne.

El ciclo de novelas *Todesarten* contiene una acusación terrible. Esta acusación es de asesinato. El reproche no se plantea en términos psicologistas. No se dirige contra un hombre determinado, ni tampoco es “un ataque traumático a una figura paterna”, como pretende un crítico. Es cierto que la víctima es siempre una mujer concreta. Pero el sufrimiento por el que perece es universal. Es la sustancia gris de un pensamiento solo aparentemente neutral, que anida en el interior de los seres humanos y los destruye de forma imperceptible, que les arrebatada su segunda piel, su capa protectora, que necesitan para respirar. Los seres humanos acaban y perecen en el calabozo de la irrealidad cotidiana.

Resulta patente que Ingeborg Bachmann ha querido confrontar, no solo la figura femenina como *Malina*, sino también de las “heroínas” de los fragmentos inacabados del ciclo de novelas con sus propios sueños. “He llegado a mis propios sueños”, dice Franza, y: “De repente, tu sueño se recompone y hace la gran jugada, un Shakespeare le ha echado una mano, un Goya le ha pintado los decorados, de modo que se alza sobre los bajos fondos de tu banalidad y te muestra tu gran drama”. En el sueño, en medio del sueño, se abre, como si fuera una cortina, una ventana “más grande que todas las demás ventanas”. Y de pronto estas mujeres, que parecen ser puras víctimas, se dan cuenta de que estaban encerradas en el día como en un compartimento o una prisión y que, para vivir, hubieran tenido que destruir esa prisión.

Traducción del alemán: Jordi Maiso

REFERENCIAS

- AUERBACH, Erich (1946), *Mimesis*, Berna y Múnich: Francke.
 BACHMANN, Ingeborg (1971), *Malina*, Fráncfort: Suhrkamp.
 BACHMANN, Ingeborg (1995), *Todesarten-Projekt*, Múnich: Piper.
 BALZAC, Honoré de (1831), *La peau de chagrin*, París: Presses Pocket, 2020.
 BATAILLE, Georges (1978), *Die psychologische Struktur des Faschismus. Die Souveranität*, Múnich: Matthes-Seltz.
 CURTIUS, Ernst Robert (1948), *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Berna y Múnich: Francke.
 DUNNE, J. W. (1927), *An Experiment With Time*, Londres: Faber & Faber.
 EPIPHANIUS OF SALAMIS (1987), *Pannarion of Epiphanius of Salamis*, Leiden: Brill.
 FOUCAULT, Michel (1975): *Surveiller et punir*, París: Gallimard.

- HINTON, C. Howard (1887), *What is the Fourth Dimension*, Londres: George Allen & Co., 1912.
- HORKHEIMER, Max y ADORNO, Theodor W. (1947), *Dialektik der Aufklärung*, en Th. W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, vol. 3, Fráncfort: Suhrkamp, 1981.
- KLAGES, Ludwig (1914), "Vom Traumbewusstsein", *Zeitschrift für Pathopsychologie*, III. Band, Heft I.
- LAUTREAMONT (1868), *Les chats de Maldoror*, París: Flammarion, 2021.
- NIETZSCHE, Friedrich (1872), *Das Geburt der Tragödie*, Stuttgart, Kröner, 2014.
- RADIN, Paul, KERÉNY, Karl y Jung, C. G. (1954), *Der göttliche Schelm. Ein indianischer Mythen-Zyklus*, Zurich: Rhein Verlag.
- RIMBAUD, Arthur (1871), *Lettres du voyant*, París: Editions de Londres, 2011.
- SHAKESPEARE, William (1603): *Hamlet. Prince of Danemark*, Londres: Pan Books, 1972
- SHKLOVSKI, Viktor (1966): *Theorie der Prosa*, Fráncfort, Fischer.
- VERLAINE, Paul (1866): *Poèmes saturnienes*, París: Alphonse Lemerre.

LA MONETIZACIÓN DEL MASOQUISMO

The Monetization of Masochism

MARTIN SHUSTER*

Es tarde, muy tarde. Sigues mirando Facebook/YouTube/Instagram/TikTok. Te duele la espalda, tu cuello te molesta, estás agotado. Tienes la sensación de que no has conseguido nada. De hecho, ¿dónde han ido a parar los minutos, las horas? (Por supuesto, sabes dónde). Entonces algo capta tu mirada. Mueves el ratón, haces click. Mueves el ratón, haces click. Lo repites. Quieres parar, pero no lo haces. No puedes.

Se han inventado términos –*doomsurfing*, *streaming* infinito, *scrolling* sin sentido–, pero no logran captar todo lo que se muestra aquí, pues lo que se muestra aquí es de hecho toda nuestra forma de vida. En buena medida tendemos a pensar sobre el auge de las redes sociales, con todas sus cualidades adictivas, en términos moralistas. No lograr contener el uso de las redes sociales más allá de unos límites normales sería una especie de fracaso moral. Pero, ¿cuáles serían hoy sus límites normales? Nos culpamos o culpamos a las grandes corporaciones que están detrás de estas plataformas. Pero, ¿y si el fracaso en cuestión es un fracaso más profundo del orden social en su conjunto?

Está claro que hay fuerzas económicas que se despliegan para captar y mantener nuestra atención. Como señala la teórica social Shoshana Zuboff, antes que ser el producto de esta economía, somos el *objeto* del que se extrae el beneficio: nuestra participación e interacción con el contenido de las plataformas online y los datos que pueden extraerse de ellas crean riqueza para la nueva clase multimillonaria. Zuboff lo denomina “excedente de comportamiento”, donde los datos que rodean lo que miramos en internet –qué nos atrae, cuándo, con qué velocidad, en qué medida, sobre qué temas, en relación con qué historias, visto desde qué lugares, etc.– son precisamente lo que está siendo monetizado.

Pero también hay poderosas corrientes psicoanalíticas que subyacen a este modelo económico. Psicólogos de distintas corrientes han llamado la atención sobre el fenómeno del masoquismo, que glosó en primera instancia como la idea de que hay configuraciones psíquicas o patologías que pueden hacer que busquemos y obtengamos placer a partir del sufrimiento. Se trata de una especie de afirmación

* University of North Carolina at Charlotte (USA).

de “segundo orden” sobre nuestras acciones; es posible que hagamos una cosa determinada porque tenemos un compromiso más amplio o nos sentimos atraídos hacia otra cosa. De modo que el masoquismo puede estar a la base de una serie de acciones.

Me gustaría sugerir que el masoquismo es lo que mejor explica cómo y por qué usamos las redes sociales. Obsérvese que, a diferencia de las explicaciones psicológicas habituales sobre los refuerzos positivos asociados a las redes sociales o sobre los fundamentos neurofisiológicos de los mismos (como en el efecto Zeigarnik o el efecto Ovsiankina), el masoquismo es una explicación más profunda que permite contextualizar los afectos situándolos en el seno de corrientes sociales más amplias. En la medida en que nuestros placeres y desagrados son sociales e históricos, el masoquismo es un reflejo de nuestra sociedad, de nuestra forma de vida.

En la literatura académica sobre el masoquismo hay dos grandes corrientes. Por una parte, el masoquismo se interpreta como algo que se origina en algún tipo de pulsión humana básica. Así, por ejemplo, en ocasiones Sigmund Freud concibió el masoquismo como el producto de una pulsión agresiva que, por distintas vías psicoanalíticas, termina por volverse contra sí misma. Según esto, el masoquismo se originaría en una pulsión sexual básica que puede satisfacerse de diferentes maneras. Por otro lado, Alfred Adler, que al principio fue un colega y luego un crítico de Freud, sostuvo que lo que mejor explica el masoquismo es un deseo de poder debido a sentimientos de inferioridad o impotencia. El placer que se obtiene al hacerse sufrir satisface de un plumazo el sentimiento de inferioridad y el deseo de poder concomitante. Desde esta perspectiva, el masoquismo es algo enteramente racional (incluso aunque sea inconsciente), y lo es doblemente en aquellos contextos en los que un agente ha sido desempoderado.

Reflexionar sobre la racionalidad o irracionalidad del masoquismo plantea cuestiones interesantes sobre la relación entre teoría psicoanalítica y sociedad. Si el masoquismo es efectivamente una respuesta racional a ciertas configuraciones sociales, entonces una cierta patología psíquica puede estar de hecho causada por el modo en que hemos configurado el mundo que nos rodea. Esta idea suscitó mucho interés en el marco de la Escuela de Fráncfort, un conjunto de intelectuales de principios del siglo XX, en su mayoría de origen judeo-alemán, que tuvieron que huir de la ofensiva nazi e inventaron la noción de “teoría crítica”, que sigue dando tanto que hablar. Su proyecto podría entenderse como un intento de sintetizar a

Marx y Freud para generar una conciencia crítica unificada de la sociedad contemporánea.

Erich Fromm, uno de los primeros miembros del grupo, señaló que el carácter masoquista es un tipo de carácter que se produce en la sociedad moderna por las experiencias de impotencia y precariedad que genera el capitalismo. El masoquismo sería así el subproducto psicológico de una cultura que pone por delante la individualidad ruda, incluso si florece en condiciones que en último término son de impotencia. Se trata de una variación de la posición de Adler, pero con una pequeña modificación: los problemas asociados con el capitalismo –su competitividad y las formas de escasez asociadas a ella– se “resuelven” a través del sufrimiento. A través de la agonía, afirmo mi poder incluso cuando reconozco mi impotencia. Sin embargo, Fromm subrayaba que los placeres que esto ofrecía habían de ser ilusorios, efímeros: el ciclo comienza de nuevo una y otra vez, pues el incremento del ego es también su destrucción.

Theodor W. Adorno, tal vez el miembro más conocido de la Escuela de Frankfurt, detectó en esta comprensión del masoquismo por parte de Fromm un conformismo que resultaba problemático. Al concebir el masoquismo como una respuesta racional a las patologías del capitalismo avanzado, Fromm y otros supuestamente reificaban las estructuras sociales, dotándolas de una apariencia ilusoria de permanencia. Adorno consideraba que era un error considerar el masoquismo como una respuesta racional, y que eso extirpaba al psicoanálisis su potencial crítico. En su opinión, la concepción básica del masoquismo en Fromm no era incorrecta: sin duda el capitalismo produce condiciones en las que nuestra impotencia puede llevarnos a obtener placer a partir de nuestra destrucción. Esto puede llegar al extremo de que sea posible decir que busquemos una aniquilación total de nuestro yo, abriendo la lúgubre posibilidad de que para evitar esa destrucción estemos dispuestos a sustituir nuestro propio yo por uno externo –por una autoridad externa–. (No es casual que algunas de las contribuciones más agudas de Fromm a la teoría crítica fueran escritos sobre la autoridad.) Sin embargo, una teoría adecuada del capitalismo exige reconocer que el yo es una conquista histórica, y de ninguna manera una garantía.

En este punto, Adorno está siguiendo a Freud, para el que el yo era una conquista (en sus palabras: “una organización coherente de los procesos mentales). La conciencia moderna –una conciencia que se concibe a sí misma como autónoma, libre, individual, única, etc.– no ha existido siempre. Es un subproducto de un lar-

go proceso de evolución que incluye el desencantamiento del mundo, la concomitante merma de la autoridad religiosa, la consolidación de la economía de mercado, el decaimiento del feudalismo, etc. Los detalles aquí serían seguramente muy prolijos. Lo importante es que cualquier logro de estas características podría perderse o revelarse transitorio, como una estación de paso hacia otra cosa. Esta idea cautivó y preocupó a Adorno, especialmente la noción de que la sociedad contemporánea podría estar produciendo condiciones en las que las conquistas de la conciencia moderna podrían volverse imposibles. Eso llevó a Adorno a hablar del “horror del abismo del yo”, un horror central para comprender la monetización del masoquismo que implican las redes sociales contemporáneas.

Para entender este punto hay que tener en cuenta que, cuando Freud hablaba de pulsiones biológicas, eso le llevaba a menudo a ignorar las condiciones sociales e históricas, puesto que las pulsiones existen en cada uno de nosotros independientemente de dichas condiciones. Por eso a menudo se ha considerado a Freud como un autor políticamente conservador, y sus herederos liberales han intentado mostrar cómo nuestras pulsiones, de hecho, han sido producidas históricamente. Adorno y otros miembros de la Escuela de Fráncfort tomaron un camino distinto. Coincidían con Freud en que las pulsiones eran ahistóricas y, precisamente porque tenían un punto de apoyo fuera de la historia, Adorno creía que podían servir como una especie de barómetro del momento presente. Poner las pulsiones en el punto de mira podía revelar cómo el intento de satisfacerlas podía volverse patológico en determinadas condiciones sociales. (Ese es, en muchos sentidos, el gran tema del memorable libro *Minima moralia*, que muestra a cada paso cómo la sociedad contemporánea –incluso en la búsqueda de nuestras necesidades más básicas, como por ejemplo tener una casa– altera estas pulsiones básicas). Desde este punto de vista, por ejemplo, el famoso complejo de Edipo de Freud podría entenderse, no como un rasgo fundamental de la experiencia humana, sino más bien como una acusación a la familia nuclear burguesa, y Freud podría entonces emplearse para propósitos feministas (una táctica que Juliet Mitchell ha seguido en su famosa obra, *Psychoanalysis and Feminism*).

Para Adorno, precisamente porque las pulsiones biológicas básicas estaban –al menos en parte– al margen de toda historia particular, estaban en condiciones de revelar los fracasos de un periodo histórico o una configuración social. Como le gustaba decir: “el dolor dice: pasa”. En otras palabras, el impulso a la felicidad que se expresa en la idea de que algo no está bien en la actualidad –aunque no esté

totalmente formado, o aunque no sea aún capaz de expresarse, por ejemplo en movimientos sociales emergentes- siempre señala más allá de lo meramente fáctico. Esa pulsión apunta más allá del presente, hacia un futuro en el que esos males puedan no existir. Los ideales utópicos pueden anclar nuestra crítica de la sociedad presente. Pensemos en el famoso discurso de Martin Luther King, “Tengo un sueño”, o en la visión del Libro de Isaías cuando las espadas se convierten en arados. Estas demandas se apoyan en impulsos básicos.

La monetización del masoquismo puede entenderse como algo íntimamente relacionado con la constitución de esos impulsos. Cuando hago correr por la pantalla el *feed* de novedades de Facebook, mi agencia y mi mundo son únicamente ese *feed*, donde mis opciones están siempre estrechamente circunscritas (desde “me gusta” hasta “enfadado”, pasando por “comentar”, “bloquear”, etc.). Los impulsos más allá de estas opciones me están vedados por diseño. Las relaciones dentro de las redes sociales se eluden y se homogeneizan, por mucho que se las considere únicas o individuales. El *feed* de novedades está cotejado; es una especie de jaula, aunque sea una jaula supuestamente personalizada.

Aunque sea “nuestro”, el *feed* de novedades nunca está fijado por nosotros. Ninguno de los algoritmos que nos procesan en las redes sociales lo está. Su origen no es otro que el afán de beneficio. Por eso no está fuera de lugar hablar aquí de una analogía con el destino. En palabras de la teórica de los datos Colin Koopman, estoy atado a mi *feed*, al igual que tú. Y esa sujeción, en la medida en que se produce bajo el signo de la búsqueda de beneficios, tiene un imperativo: excitarte, hacer que vuelvas a por más, ya sea para hacerte reír o para hacerte llorar. Después de todo, tú eres la fuente de los beneficios, pero el único tú que existe es el *tú* que han creado esos beneficios.

Existe, por tanto, una clara economía psicoanalítica, un término que los teóricos emplean para captar la interacción entre las pulsiones: se acaricia nuestro ego (llámese rasgo narcisista: estos son *tu feed*, *tus likes*, *tus deseos*) incluso cuando se lo descarta y se convierte en un objeto. Facebook o Instagram son los que tienen el control: sigue recorriendo arriba y abajo la información del *feed* y podrás obtener más de *ti*. Pero no eres nada más que lo que el algoritmo dice que eres.

Mientras que el beneficio es la característica objetiva del algoritmo (lo que es), su rasgo subjetivo fundamental es el masoquismo (*cómo* se experimenta). Permite hinchar el ego (aquí está el contenido que eres tú), al mismo tiempo que desinfla y destruye el ego (solo eres lo que *nosotros* decimos que eres; solo eres nuestros bene-

ficios). Todo se nivela, se vuelve conmensurable, se homogeneiza, dando crédito a la mentira de que todo es conmensurable. Respondes al último anuncio de ropa interior o a un divertido video de gatos del mismo modo que respondes a la muerte de un amigo o a las protestas de los oprimidos. Llegar a ser quien eres implica reconocer que no eres sino lo que las redes sociales dicen que eres.

En un lúgubre reflejo, las cosas no están mucho mejor cuando te desconectas: el autoritarismo está en alza, la democracia en declive, y la precariedad económica es la norma. Nuestra impotencia es omnipresente, y no es casual que la estrella de las redes sociales haya surgido en un mundo así. Nuestro placer y nuestra agonía, que a veces se funden en una y la misma cosa, revelan hasta qué punto las redes sociales nos dan el poder que anhelamos, incluso cuando nos muestran nuestra impotencia. Aquí, como señalaba Adorno, apenas se puede decir que exista el yo.

Sin un giro hacia una democracia genuina, que requiere una confrontación con el capitalismo tardío, las redes sociales cumplen una función importante, como una especie de representante tanto de nuestra impotencia como de nuestro deseo de poder. Sorprendentemente, la forma de las redes sociales como un fenómeno de masas es tal que parece imitar la posibilidad de un giro genuino hacia la democracia. Pero hasta esa confrontación, hasta ese giro, todos nosotros seguiremos siendo masoquistas.

Traducción del inglés: Jordi Maiso

NADA ES YA LO CONTRARIO DE NADA: LA SOCIEDAD DEL ESPECTÁCULO DE GUY DEBORD HOY

*Nothing is Any Longer the Opposite of Anything:
Guy Debord's Society of the Spectacle Today*

ERIC-JOHN RUSSELL*

eric-john.russell@uni-potsdam.de

En una época de tantos cambios, la teoría crítica de la sociedad se enfrenta al desafío de hacer frente a un objeto en perpetuo movimiento. Esto se agrava en un presente caracterizado por una irracionalidad abrumadora y en el que la única perspectiva parece ser que las cosas siempre pueden empeorar. Cuando cada nuevo día trae consigo un nuevo desastre, el horror reside en el ritmo con el que nos aclimatamos, sin tiempo ni reflexión, a una nueva normalidad de amnesia social. En una realidad así podría resultar fuera de lugar volver la vista a *La sociedad del espectáculo* de Guy Debord. Pues, como afirman los detractores del libro, se trata de una crítica del capitalismo de posguerra, cuyos motivos centrales –la sociedad de consumo, la publicidad, la pasividad del espectador, el romanticismo precapitalista o la alienación– no tienen nada que ver con las catástrofes sociales de nuestro presente: empobrecimiento económico, espectros del fascismo, colapso ecológico. Pero, si bien esos tropos que han rodeado el discurso de Debord han quedado en segundo plano con las obras que se han publicado en los últimos años sobre él (Jappe 1998, Bunyard 2018, Russell 2021), aquí quisiéramos sondear si una teoría crítica de la sociedad capitalista que pone de manifiesto una singular forma de dominación basada en imágenes, representaciones y apariencias no puede ofrecer una cierta coherencia en tiempos por lo demás tan incoherentes.

A menudo se olvida que la sociedad del espectáculo no es tanto una teoría crítica de las apariencias como una teoría de la *organización* de las apariencias. Esta confusión cobra fuerza con la diseminación de imágenes que a menudo se lamenta con cinismo, y que puede ejemplificarse en las industrias del entretenimiento y la publicidad. Sin embargo, como atestiguan las películas y autobiografías de Debord,

* Universität Potsdam (Alemania).

éste no se dirigía contra las imágenes en cuanto tales. Por el contrario, el concepto de espectáculo se refiere más bien a un principio de organización interna de las imágenes que da cuenta de una diversidad aparentemente infinita de fenómenos sociales. El primer indicio de ello puede encontrarse ya en el propio título del libro: se trata de una *sociedad* del espectáculo, no de un conjunto de *espectáculos* particulares

Si el espectáculo es, por tanto, una *totalidad* de relaciones sociales mediadas por las apariencias dentro del modo de producción capitalista, se trata de un concepto que solo es operativo en el nivel de la sociedad en su conjunto: la justificación de uno de sus momentos es la justificación de su totalidad.

Para Debord el espectáculo designa la identidad reinante entre producción y consumo, trabajo y ocio, cultura y mercancía, Estado y economía, ideología y entorno material. El espectáculo no solo relativiza las distinciones entre producción y consumo, monopolio y competencia, valor de uso y valor de cambio, sino también las distinciones de clase, dejando atrás las personificaciones, representaciones, apariencias o imágenes de su propio movimiento. En este sentido, la décima tesis de la sociedad del espectáculo se revela fundamental: “El concepto de espectáculo reúne y explica una gran diversidad de fenómenos notables. Su diversidad y sus contrastes son las apariencias de esta apariencia socialmente organizada, que debe ser en sí misma reconocida en su verdad general. Considerado en sus propios términos, el espectáculo es la *afirmación* de la apariencia y la afirmación de toda vida humana, o sea social, como simple apariencia” (Debord, 1999: 40 [§ 10]).

De modo que la sociedad del espectáculo, como teoría crítica de la sociedad, no puede limitarse a ofrecer una letanía de “espectáculos” contingentes que pueden ejemplificarse en diferentes fenómenos sociales. Lo que Debord tiene en mente no puede consistir en poner a prueba imágenes particulares en nombre de otras imágenes más “realistas”, “representativas” o “empoderadoras”. Más bien se trata de designar lo que unifica las diferencias sociales y sus contenidos heterogéneos. En tanto que diagnóstico crítico del capitalismo del siglo XX, el concepto de espectáculo aspira a esclarecer lo que cohesiona los diferentes hechos de la vida social en su dimensión inmediata, a pesar de su aparente discontinuidad o incluso de sus antagonismos –del mismo modo que para el joven Marx el dinero tenía la capacidad mágica de transformar lo feo en hermoso y la estupidez en inteligencia–. La mayor ambición del espectáculo en sí sigue siendo “convertir a los agentes secretos en revolucionarios y a los revolucionarios en agentes secretos” (Debord, 1988:11).

Para Debord, el espectáculo como forma de unificación e integración sigue el principio de separación. Se trata de la separación social de los seres humanos, en primer lugar, entre ellos mismos, luego respecto de su propia actividad alienada y finalmente respecto a su propio sentido de experiencia histórica. Siguiendo la crítica del carácter fetichista de la mercancía de Marx, estas formas de separación adquieren fuerza positiva como apariencias que están más allá de todo control.

En la propia obra de Debord y en la Internacional Situacionista encontramos numerosos ejemplos de esta lógica de unidad en la separación: la apariencia de fracciones políticas supuestamente opuestas, imágenes de individualidad en competencia encarnadas por celebridades fruto de la publicidad, representaciones del proletariado bajo distintas formas organizativas, la aparición de un tiempo estructurado por la producción y la circulación de mercancías, la composición organizada del entorno urbano y la exhibición de disfrutes culturales. Estos son solo algunos de los aspectos de la vida cotidiana que la polivalente categoría de espectáculo intenta examinar críticamente. A través de ella, experiencias aparentemente diferenciadas son cuestionadas para poner de manifiesto cómo se condicionan mutuamente.

Las contraposiciones más pronunciadas y concretas que pueden encontrarse en la teoría del espectáculo son una serie de dicotomías que Debord elabora para poner de manifiesto cómo operan en un mismo sentido: trabajo y tiempo libre, campo y ciudad, Estado y economía y, por último, lo que Debord describe como las formas concentradas y difusas del espectáculo. Estas dos formas de espectáculo imperaban a nivel mundial a finales de la década de 1960: difusa, como la sociedad occidental basada en la abundancia de mercancías, y concentrada, como las sociedades del Este basadas en economías planificadas por el Estado y controladas burocráticamente.

Examinemos más de cerca, por ejemplo, la relación entre trabajo y ocio. Se trata de una crítica que aparece a menudo en los escritos de Debord y la Internacional Situacionista, donde el ocio -un inmenso sector industrial de servicios de diversión y entretenimiento que imponen la distensión- se corresponde estructuralmente con la restauración de la fuerza de trabajo gastada en el proceso de producción. En consonancia tanto con el concepto de vida cotidiana en Henri Lefebvre como con elementos de los escritos de Adorno sobre la industria cultural, en el espectáculo no encontramos “ninguna alternativa entre el trabajo y la distracción” (Adorno, 2005: 130).

En un momento histórico en el que Amazon está reorganizando el trabajo en los almacenes siguiendo el modelo de los videojuegos (Green, 2019) resulta difícil recordar una época en la que la distinción entre trabajo y tiempo libre estuviera tan marcada, y de forma tan nítida, como en las naciones industriales avanzadas durante el periodo de prosperidad de la posguerra, con sus elevados índices de PIB, sus altos niveles salariales, de productividad y de redes de protección social, que concedieron al proletariado un poder adquisitivo sin precedentes. Se trata de una situación que hoy resulta casi exótica: desde comienzos de la década de 1970 la realidad laboral ha estado marcada por la proliferación de mercados de trabajo flexibles, disponibilidad las veinticuatro horas del día, trabajo temporal, a tiempo parcial, estacional, en prácticas y por cuenta propia. Con todo, durante el periodo al que se refiere el diagnóstico de Debord, la distinción entre trabajo y tiempo libre parecía absoluta. Cada uno servía como justificación del otro. La unidad explícita entre trabajo y ocio ofrecía un registro ejemplar y socialmente palpable de la unidad entre producción y consumo, entre valor de cambio y valor de uso. Para Debord y la Internacional Situacionista, abolir el uno implicaba abolir el otro.

Otro ejemplo son las redes de transporte y comunicación. El capital, como Marx escribe en los *Grundrisse*, “rebaso por su propia naturaleza toda frontera espacial. Así, la creación de las condiciones físicas para el intercambio, de los medios de comunicación y transporte, [...] se convierte para él en una necesidad extraordinaria” (Marx 1986: 448). Marx se refiere a esta tendencia internacional del capital como “la aniquilación del espacio por el tiempo”, una observación que Debord integra en su diagnóstico de cómo el espectáculo unifica la ciudad y el campo. Lleva a converger la diversidad de los lugares en una unidad espectacular de equivalencia e “intercambiabilidad” (Debord, 1999: 144 [§ 168]). Se trata de un poder homogeneizador que unifica, derribando –como dice Debord parafraseando a Marx– todas las murallas chinas con su artillería pesada.

El espectáculo implica por tanto una dialéctica de la proximidad que “elimina la distancia geográfica”, pero solo para volver a establecer “internamente la distancia en forma de separación espectacular” (Debord, 1999: 144 [§ 167]). La unión que se consigue a través de la conmensurabilidad de diferentes lugares puede apreciarse en el turismo, la vivienda social y el automóvil. El urbanismo surge como un mecanismo moderno tanto de salvaguarda del poder de clase, por el que la población incurre en el aislamiento geográfico que se corresponde con su propio aislamiento

interno, como un mecanismo de “reintegración controlada” basado en las necesidades planificadas de producción y consumo.

Junto a la erosión del campo debido a la expansión de los imperativos comerciales urbanos, las realidades distantes se acercan cada vez más a través de las distintas tecnologías digitales. La ingenuidad del habitante del medio rural, que un día ignorara todo cuanto se encontrara fuera de círculo íntimo de su trabajo y su vida familiar, desaparece en el mundo interconectado. Sin embargo, la unidad de campo y ciudad cobra una nueva significación en nuestra actual “cultura en cuarentena”, que confunde por completo los polos del provincianismo y el globalismo, y no solo para el clamor de la derecha contemporánea.

Cada vez más aisladas entre las paredes de sus domicilios, las personas tienen acceso a una comunicación social sin precedentes. Aquí encontramos una síntesis polifacética entre la estrechez de horizontes de la vida rural y el cosmopolitismo de la cultura industrializada: la revalorización de la jardinería, la rigidez doméstica y el cotilleo va de la mano con el distanciamiento y la digitalización del aprendizaje, el trabajo, el consumo y la socialización. Cuanto más juntos, más separados.

A la inversa, las megaurbes de hoy se entremezclan con ecos de los antiguos contrastes de la vida rural, especialmente en los barrios marginales con infraestructuras improvisadas, poblados por fanáticos y charlatanes y regulados por economías de extorsión y la violencia de la mafia.

En síntesis, la lógica del espectáculo consiste en acentuar y embellecer las semejanzas a la vez que se niegan y se borran las diferencias. Cuando un gobierno estadounidense disuade a los inmigrantes de ir a su territorio, las diferencias entre Donald Trump y Joe Biden se evaporan dando lugar a un pensamiento espectacular que, al mismo tiempo, insiste en esas diferencias de forma muy dudosa. Se trata de una dinámica que Marx captó sumariamente en *La miseria de la filosofía*, cuando señala que “el sí se convierte en no, el no se convierte en sí, el sí se convierte tanto en sí como en no, el no se convierte tanto en no como en sí, los contrarios se equilibran, se neutralizan y se paralizan recíprocamente” (Marx, 1976: 164). El espectáculo es, como tal, un postulado de equivalencia derivado de las relaciones de intercambio, que mantiene unida una unidad de diferencias bajo un reino de apariencias.

La pobreza y la asistencia sanitaria asumen *la apariencia* de la responsabilidad individual, el Estado asume *la apariencia* de una obstrucción a los flujos de circulación del mercado libre, la mercancía asume *la apariencia* de fundamento de la

supervivencia, el proletariado saciado asume *la apariencia* de una buena calificación crediticia, la redistribución de la riqueza asume *la apariencia* de socialismo, un megalómano asume *la apariencia* de protagonista del fascismo, la cultura asume *la apariencia* de un mecanismo de empoderamiento, la lucha contra el racismo asume *la apariencia* de líderes democráticos arrodillándose vestidos con túnicas de penitencia, la economía sana asume *la apariencia* de una población sana, hasta la náusea.

Ya sea tras la victoria de Biden, plagada como estuvo de vacuos llamamientos a la unidad, o en el debate más superficial que se produjo en 2019 entre Slavoj Žižek y Jordan Peterson, cuya armonía de aparentes disparidades decía más del espectáculo que de la polarización política, donde quiera que hoy miremos podremos reconocer la vigencia del espectáculo como unidad en la diferencia.

Del mismo modo que el valor de cambio requiere del valor de uso como forma de manifestación, el espectáculo debe derribar las diferencias sin liquidar completamente la distinción cualitativa. Hoy en día no escasean los ejemplos en los que la estructura del espectáculo hace explícita la reconciliación, la cohesión y la unidad globales. Las diferencias absolutas entre el Primer y el Tercer Mundo parecen irrisorias frente a una pandemia global en la que los estados fallidos de occidente actúan como mecenas con raquílicas limosnas. La identidad subyacente entre trabajo libre y no libre, tan central en la crítica de Marx, nunca ha sido más pronunciada que hoy, cuando el primero anuncia claramente lo que siempre había sido: en la pandemia se exigía a los “trabajadores esenciales” que arriesgaran su vida. Las diferencias entre los ciudadanos y el estado se evaporan en los momentos de “responsabilidad cívica”. Velar por la obligación de llevar mascarilla y evitar las aglomeraciones sociales revela la unidad de *management* y autogestión. La crisis del coronavirus desdibujó aún más la distinción cierta entre un día y otro, dando lugar a una experiencia borrosa del tiempo que coincide con la ausencia de patrones meteorológicos claros y constantes para las estaciones.

Sin embargo, más allá de la política oficial y de estos fenómenos epocales, también somos testigos del hundimiento de las distinciones absolutas en el ámbito de la cultura. No se trata únicamente de que la separación *vintage* entre arte y entretenimiento ya no se sostenga, sino de que difícilmente puede mantenerse incluso un contraste nítido entre distracción y aburrimiento en medio de las anticipaciones no sublimadas que prometen la industria cultural y los servicios de *streaming*. Nos complace disponer de innumerables opciones, a la vez que somos conscientes

de que nunca lograremos una gratificación plena. Se trata de una nivelación de satisfacción e insatisfacción que solo puede ir acompañada por la unidad adicional de “alta” y “baja” cultura, donde la irrelevancia de la segunda desaparece a la vez que se evapora la relevancia de la primera.

En un mundo completamente estructurado por valores promedio, la alta y la baja cultura no pueden mantener su separación. En la radio suena el Mesías de Haendel e inmediatamente le sigue el tema principal de la banda sonora de Indiana Jones. Para el oyente, ambas forman parte del canon de la “música clásica”. Pero tampoco resulta sencillo delimitar dónde está el límite que separa los medios de comunicación de su comercialización. Los algoritmos basados en datos se venden al mejor postor y operan como presupuesto de toda comunicación *on-line*. Por último, resulta cada vez más difícil distinguir entre verdad y falsedad. De hecho, expresiones como “*fake news*” y “posverdad” circulan por todas partes como una especie de vernáculo popular. Se trata de una situación en la que cada fragmento de información concluyente se ve refutado aún en el mismo día, solo para verse reemplazado por certidumbres aún más efímeras. No queda ningún elemento de facticidad en el que no esté implicado, de un modo u otro, algún grupo de interés. La izquierda y la derecha se echan en cara recíprocamente la diseminación de “*fake news*” y desinformación. Pero, en palabras de Debord, ambas se expanden en “un mundo en el que no hay lugar para la verificación [...]. Tiene que haber desinformación y tiene que ser algo fluido y potencialmente ubicuo” (Debord, 1988: 48, 47). Toda apelación al periodismo “auténtico” insta una lucha dicotómica entre la facticidad inapelable y el engaño más superficial. Sin embargo, como ya mostró Marx en su crítica de la religión, la verdad de toda falsificación reside en un mundo que requiere de la mentira para reproducirse.

Aquí el concepto de Debord de la “ideología materializada” se revela instructivo. Para él la ideología no puede reducirse ni a un error subjetivo ni al partidismo de clase por el que un grupo intenta imponer sus intereses y convicciones a otro. En lugar de ello la ideología domina a la sociedad en su conjunto, no solo determinadas esferas particulares, por muchas contradicciones internas que ésta pueda presentar. Como escribe Debord, por eso “la pretensión ideológica adquiere una especie de exactitud luminosa y positivista: ya no se trata de una elección histórica, sino de una evidencia” (Debord, 1999: 171 [§ 167]).

Como en las reflexiones de Adorno, para Debord la diferencia entre ideología y realidad se ha derrumbado, la concreción del mundo se ha convertido en una

extensión sin fisuras de una espectacular exhibición de superficies. Si antes la ideología consistía en un falso reflejo del mundo real, el espectáculo tiende a un reflejo adecuado de un mundo *realmente* falso. Ya no puede abrirse ningún abismo entre las manifestaciones del espectáculo y una realidad social que las subyazca. En este proceso “la vida se ha convertido en apariencia” (Adorno, 2005: 15) y “hace tiempo que la mentira ha perdido su honesta función de engañar sobre lo real” (Adorno, 2005: 30). El espectáculo es la revelación fiel a la realidad de un mundo falso e invertido, que, por su parte, reproduce esa realidad como falsa. De este modo, los fenómenos de la vida social, iluminados de forma precisa, se convierten en su propia mistificación; no ya como un velo ilusorio, sino en tanto que vuelven transparente la realidad de la sociedad. No es posible ver el mundo tal y como realmente es.

Por supuesto, todas las unidades que se han descrito tienen sus determinaciones particulares. No pueden explicarse exhaustivamente con una única categoría, el “espectáculo”, a la que no se puede atribuir una omnipotencia causal. Con todo, el concepto de espectáculo tiene la ventaja de poner fin a las medidas que se quedan a medio camino. Mantiene viva la idea de que no se puede tener una cosa sin la otra: una comprensión sumamente valiosa, en la medida en que todo intento de emancipar a esta sociedad perfeccionándola o exorcizando algunos de sus males más manifiestos se enreda en enormes ilusiones.

La sociedad del espectáculo no se refiere a una realidad dual supuestamente escindida entre las fuerzas abstractas de las relaciones de mercado y una condición humana concreta, originaria y auténtica, sino a un único mundo social que se presenta con un rostro burlón y no necesita ocultar su intención: arrastrar a los seres humanos por un camino pavimentado de satisfacción que los lleva hacia la ruina. “@steak-umm” habla con una claridad *ajustada a la verdad*, pero también con una fidelidad patológica, cuando tuitea: “¿Por qué tantos y tantas jóvenes acuden a las marcas en las redes sociales en busca de amor, orientación y atención? Yo les diré por qué. Están aislados de toda verdadera comunidad, trabajan en empleos del sector servicios, empleos que odian y apenas les permiten llegar a fin de mes, y viven con importantes problemas personales y psíquicos”¹.

Invirtiendo una frase de Adorno: la apariencia ya no está libre de la mentira de ser real. La sociedad se convierte en una continuación sin fisuras de su superficie: las circunstancias inmediatas de la vida se celebran y describen con precisión

¹ twitter.com/steak_umm/status/1045038141978169344

extrema, y el culto de lo fáctico se aprovecha para dar voz a lo malo existente. Esa es la superficie sin profundidad que Debord observó en el desarrollo del capitalismo durante el siglo XX y que sigue fructíferamente su curso en el siglo XXI: una organización de la apariencia en el que cualquier cosa puede convertirse en su contrario y en la que al mundo, tal y como es, le basta mostrarse para justificarse. Se trata de una dinámica que ningún concepto de “recuperación” puede comprender. Para cerrar con unas palabras atribuidas a Karl Kraus: también después de la época de Debord, de la era de la prosperidad de posguerra, algunas cosas son tan falsas que ni siquiera su contrario es verdad.

Traducción del alemán: Jordi Maiso

REFERENCIAS

- ADORNO, Theodor W. (2005): *Minima Moralia. Reflections from the Damaged Life*, Londres: Verso.
- BUNYARD, Tom (2018): *Debord, Time and Spectacle: Hegelian Marxism and Situationist Theory*, Leiden: Brill.
- DEBORD, Guy (1998): *Comments on the Society of the Spectacle*, Londres: Verso.
- DEBORD, Guy (1999): *La sociedad del espectáculo*, Valencia: Pre-textos.
- GREEN, Dennis (2019): “Amazon is trying to make working in its warehouses like playing a video game”: Business Insider (22 de mayo): <https://www.businessinsider.com/amazon-makes-game-warehouse-workers-tasks-2019-5?r=DE&IR=T%3E>.
- JAPPE, Anselm (1999): *Guy Debord*, Berkeley: University of California Press.
- MARX, Karl (1976): *The Poverty of Philosophy*, en *Marx and Engels Collected Works*, vol. 6, Londres: Progress Publishers, 105-212.
- MARX, Karl (1986): *Economic Manuscripts of 1857-1868*, en *Marx and Engels Collected Works*, vol. 28, Londres: Progress Publishers.
- RUSSELL, Eric-John (2021): *Spectacular Logic in Hegel and Debord: Why Everything is as it Seems*, London: Bloomsbury.

CRÍTICA DE LA CULTURA Y NOSTALGIA DE LOS NOVENTA ESPAÑOLES. UNA LECTURA DESDE LA TEORÍA CRÍTICA

*Cultural Criticism and Nostalgia for the Spanish 1990's
from the Standpoint of Critical Theory*

EDUARDO MAURA *

emaurez@ucm.es

1 LOS NOVENTA COMO PROBLEMA

What a trash
To annihilate each decade

Sylvia Plath (1981: 245)

En esta nota me propongo plantear algunas ideas sobre la memoria y la nostalgia de la década de los noventa en España desde una perspectiva afín a la Teoría Crítica de la sociedad.

En primer lugar, no entiendo por década de los noventa los nueve años, once meses y treinta días naturales que van del uno de enero de 1990 al 31 de diciembre de 1999. Más bien, me refiero a esta época como una construcción cultural y afectiva; como algo con lo que mantenemos una relación abierta en base a un conjunto de identificaciones complejas y cambiantes con personas, acontecimientos, procesos y vivencias diferentes entre sí. Nuestra relación con el pasado no es estática ni con algo muerto, cerrado, definitivo. Las décadas permanecen a la vez que cambian con nosotros porque son construcciones humanas, campos de fuerzas en movimiento y que plantean preguntas renovadas. Pasado y presente son, pues, dos elementos que coexisten y con los que coexistimos permanentemente: “uno que es presente, y que no deja de pasar, el otro que es pasado, y que no deja de ser, por el cual pasan todos los presentes” (Deleuze, 2017: 55).¹

* Universidad Complutense de Madrid.

¹ Para esta cuestión, Bergson, 2013: 87-89; 2021: 186.

En segundo lugar, entiendo por nostalgia de los noventa no un fenómeno generacional específico de quienes conocieron aquella época, sino un aspecto de la cultura contemporánea que afecta por igual a grupos de edad, género y orígenes socioeconómicos diversos. No se trata de que los noventa estén o hayan estado “de moda” ni de que las personas que crecieron entonces estén alcanzando posiciones de visibilidad y prestigio social que, de alguna manera, revitalizan culturalmente sus referentes y recuerdos de juventud. Más bien, se trata de una subrogación del presente con la que tramitamos el bloqueo que este nos produce. En condiciones de angustia permanente (por el incremento del coste de vida, la pandemia, las guerras cercanas y no tan cercanas, la llamada “ecoansiedad”, etcétera), dejamos de mirar hacia delante, detenemos el “movimiento natural” de la flecha del tiempo y desconfiamos del sentido común según el cual “avanzar” es la manera de solucionar los problemas. El miedo al pasado es sustituido por el miedo al futuro tanto política como psíquicamente. Este es el fenómeno que creo merece la pena pensar con las herramientas de la Teoría Crítica y que, en el contexto español, ha tomado pie en una cierta nostalgia de los noventa.

Efectivamente, es fácil comprobar de que desde hace tiempo proliferan libros, artículos, series de televisión, etcétera, que remiten a los noventa como la última década con sabor especial, analógica, genuina, “en sí”, en la que era posible acceder a una vivienda; en la que nos regalábamos “cintas de varios”; en la que, para conseguir hablar con alguien, tenías que llamar a un lugar físico y atravesar varias capas de sociabilidad (padres, hermanos), a menudo a la vista, si no el oído, de toda la familia; en la que lo normal era quedar con alguien en un lugar concreto a una hora determinada y no tener más certeza de que fuera a aparecer que la que ofrecía su palabra; la última ocasión de tirar petardos sin preocuparse del ruido (y del sufrimiento de los animales) o de jugar en columpios oxidados sobre un asfalto duro como la vida misma.

Como es natural, la cantidad, calidad y conexión con los noventa de estos objetos culturales nostálgicos varía ostensiblemente. Entre otros, cabe destacar aquí la gira de conciertos *Back to the 90's*, las nuevas versiones de clásicos de Disney como *Aladdin* (Guy Ritchie, 2019) y *El rey león* (Jon Favreau, 2019), los documentales *El caso Alcàsser* (León Siminiani, 2019) y *El pionero* (Enric Bach, 2019), la reciente película *Voy a pasármelo bien* (David Serrano, 2022) y, muy singularmente, los libros de Javier Ikaz y Jorge Díaz *Yo fui a EGB*. En sus trabajos, estos publicistas bilbaínos conciben los noventa como *ethos* reconocible, como conjunto de prácticas que, si

reconoces, te hacen automáticamente participe de una cierta comunidad, de un cierto modo de ser:

“Si te aprendiste los ríos y las cordilleras mientras mordisqueabas una goma Mi-lán, si comiste empanadillas en Móstoles, si estabas entre dos tierras y no encontrabas el sitio de tu recreo, si para ti el tiempo era oro y jugabas al Precio justo, seguro que fuiste a EGB” (Ikaz y Díaz, 2013).²

Esta corriente nostálgica guarda una relación peculiar con la bibliografía y el material de archivo disponible sobre los noventa, sobre todo en prensa y televisión. Mientras realizaba las investigaciones que condujeron a un ensayo autobiográfico titulado *Los 90. Euforia y miedo en la modernidad democrática española*, percibí que la década no necesariamente aparecía como más sencilla y accesible que otras. Al contrario, pese a los momentos de jovialidad que caracterizan cualquier tiempo histórico, oficial y extraoficialmente, se cernían sobre ella una cierta seriedad y alguna clase de miedo (Maura, 2018, 2020).

Así, no es difícil encontrar documentos donde los noventa aparecen como un periodo ambiguo, sin agencia, sin especificidad, a su manera angustioso. Una muestra es esta entrevista que Alejandro Amenábar ofrece en 1995, en la que, a propósito de su película *Tesis*, recién estrenada, es preguntado por su generación (la llamada *Gen X*, posterior al *Baby Boom*, pero anterior a los *millennials*):

“Somos una generación indefinida, al margen de la política, no hemos vivido una guerra civil ni parecido, no tenemos valores claros, hay bastante libertad y esa misma libertad es la que produce tanta incertidumbre. Y de ahí que haya tanta gente incomunicada con lo cotidiano y permanentemente enganchada a la televisión y a su mundo personal. Pero yo me alegro de que me haya tocado vivir esta época” (Galán, 2003).

Lo interesante de la reflexión no es tanto si Amenábar tiene motivos para decir lo que dice, o si la incertidumbre de 1995 se parece a la de 2022, sino el tipo de afectividad que genuinamente le mueve a decir que se alegra de que le haya tocado vivir esa época, a sentirse así de cómodo en un año como 1995 en el que en enero, ciñéndonos a España, ETA asesinó a Gregorio Ordoñez; en el que en diciembre tuvo lugar otro tremendo atentado terrorista en Puente de Vallecas y en el que, en el mes de abril, también ETA estuvo a punto de asesinar a José María Aznar, entonces candidato a la presidencia del Gobierno de España. Por dotar a la reflexión de Amenábar de más contexto, muy poco antes del estreno de *Tesis* había

² Para una versión con otro énfasis, pero complementaria de esta mirada, Simón, 2021, 2022.

tenido lugar la insurrección zapatista en Chiapas, la tasa de paro en menores de 25 años había superado el 40% y estaba siendo el año con más muertos de VIH/sida de la historia de España: 5.857.³

Por otra parte, en torno a 2019 emerge una corriente cultural crítica que cabe pensar como anti-nostálgica, o al menos como no nostálgica, y que también aspiraba a repensar los noventa. Se trata de proyectos culturales, libros, series, películas, etcétera, realizados por personas que crecieron en esa época y que estaban produciendo otras miradas; personas que necesitaban rehacer sus experiencias desde otro lugar. Pueden ubicarse en este campo la serie *Veneno* (Javier Calvo y Javier Ambrossi, 2020); el largometraje documental *El año del descubrimiento* (Luis López Carrasco, 2020), donde se aborda sobre la crisis industrial en Cartagena a comienzos de los noventa; las películas más o menos autobiográficas *Estiu 1993* (Carla Simón, 2017) y *Las niñas* (Pilar Palomero, 2020); los libros *Y ahora, lo importante* (Beatriz Navas, 2018) y, de una manera algo más tangencial, pero relevante, *Listas, guapas, limpias* (Anna Pacheco, 2019). En estas obras, de maneras diferentes y con texturas diversas, se cuestionan aspectos afectivos, políticos, económicos y culturales de los noventa. La relación con esta época se establece, al contrario que en el modelo anterior, en términos de tensión y de contingencia.

Por decirlo con Judith Butler (2006: 85), lo que sugieren estos trabajos es perplejidad ante situaciones en las cuales un tiempo histórico supuestamente pasado “vuelve para estructurar el campo contemporáneo con una persistencia que demuestra la falsedad de la historia como cronología”. En *Las niñas*, valga como ejemplo, se trata de que, en pleno 1992, la educación en un colegio de monjas sigue siendo la misma que en 1962. Se enseña lo mismo y se busca producir el mismo resultado, lo cual, obviamente, solo puede generar nuevas y crecientes tensiones. O, al final de la película, cuando descubrimos que, en pleno proceso de modernización de las costumbres, el principal factor de identificación social es la figura paterna. Al final, en la España de 1992, sigue operando la fórmula patriarcal tradicional según la cual eres quien es tu padre, ni más ni menos.⁴

³ Para más información sobre los datos de VIH/sida en España puede verse: Ministerio de Sanidad, Política social e Igualdad/Ministerio de Ciencia e Innovación, 2011. La violencia relacionada con el VIH/sida es uno de los episodios más importantes y todavía poco reconocidos políticamente de la una década extremadamente mortífera en este y otros frentes. Para esa cuestión, desde un punto de vista artístico, Galaxina, 2022. Para la evolución del desempleo en España aquel año, Parra, 1996.

⁴ En la película de Palomero es importante que una de las niñas no tenga padre. En la modernidad democrática, igual que en 1962, esto seguía castigándose socialmente.

2 TEORÍA CRÍTICA DE LA NOSTALGIA

Stuff'd with the stuff that is coarse
and stuff'd with the stuff that is fine

Walt Whitman (2014: 202)

¿Nos encontramos ante una situación de este estilo, en la que el campo presente se halla bloqueado e invoca de urgencia a un tiempo anterior que vuelve para reordenar el presente? La idea de una brecha socio-temporal en la que un tiempo histórico se resiste a desaparecer como factor de estructuración social, pese a ser supuestamente parte del pasado, es uno de los temas fundamentales de la Teoría crítica que Butler (2006, 2010, 2021) ha venido introduciendo en sus últimos trabajos.

En particular, en el primer capítulo *Dar cuenta de sí mismo* (Butler, 2012) se aborda esta idea en diálogo con las lecciones de filosofía moral de 1963 de Theodor W. Adorno. Allí, este plantea que por más que se compare la atomización individualista de la experiencia capitalista actual con épocas pasadas, no es verdad que antes hubiera un *ethos* colectivo que se quebró, dando paso a una suerte de fragmentación de la vida, a una precariedad constitutiva y a una pérdida generalizada de valores. No es cierto que antes se respetaran más las normas o hubiera valores indiscutibles que hacían la vida mejor y más vivible. Lo que había era una idealización capaz de mantener el orden, a menudo con tintes nacionalistas y de superioridad de clase, matiza Adorno. Cuando ese *ethos* supuestamente compartido se vuelve problemático, entonces surgen cada vez más problemas y debates morales.

Si la moral es problemática es porque “la sustancialidad de las costumbres, es decir, la posibilidad de una vida recta según el modo de una comunidad, actual y ya dada, ha caducado de forma tan radical que ya no existe y ya no se puede confiar en ella de ninguna manera” (Adorno, 2019: 46). En este punto, el *ethos* compartido, interpretando la diversidad creciente como conflicto y amenaza para sus categorías y sus instituciones, viéndose en declive, busca mantenerse ejerciendo violencia, directa e indirecta, sobre las personas. Butler, retomando a Adorno, afirma que:

“[...] si bien el *ethos* colectivo se ha vuelto anacrónico, no se ha convertido en pasado: persiste en el presente como un anacronismo. Se niega a volverse pasado, y la violencia es su modo de imponerse al presente. A decir verdad, no solo

se le impone: también procura eclipsarlo, y ese es precisamente uno de sus efectos violentos” (Butler, 2012: 15).

O lo que es igual, es posible pensar que algo se haya vuelto anacrónico sin haber pasado. Al contrario de lo que indica el lenguaje común, que tiende a equiparar lo vigente con el presente y lo anacrónico con el pasado, se halla en el núcleo de lo anacrónico que este coexista con el presente, que forme parte activa de la estructuración sociocultural del mismo.

Si pensamos nuestro presente desde estos parámetros, cabe pensar que estamos ante una reacción a la potencia política del periodo inmediatamente anterior, que cabe denominar “larga década negra” (2006-2019). La década negra abarcaría desde la crisis financiera global de 2006-2010 hasta el momento inmediatamente anterior a la pandemia de COVID-19 en primavera de 2020, y está marcada por la crisis económica. Como respuesta a la destrucción del tejido social, dio lugar a una corriente cultural inequívocamente progresista y al predominio de debates sobre la desigualdad económica, la renta básica universal, la corrupción, la impunidad de ciertos actores financieros globales, la crisis climática, la igualdad de hombres y mujeres y los derechos de las personas trans y no normativas, entre otros.

Al contrario, la onda reaccionaria tiene la forma precisa a la que se refieren Adorno y Butler: trata de “eclipsar” las conquistas del periodo anterior presentándolas como un salto al vacío, como solidarias de la pérdida de orientación característica de nuestras vidas precarias. Se presenta como conjunto de ideas de sentido común, de ahora y de siempre, capaces de imponerse a la mezquindad y los excesos del presente diciendo las cosas “tal como son”, sin cortapisas, adoptando el punto de vista de los problemas “que realmente importan”.⁵

Sin embargo, esta “sustancialidad de las costumbres” que vuelve para poner orden en el caos del presente no había declinado por causalidad o por inercia. Había caducado en gran medida por las conquistas sociales ligadas al feminismo y al ecologismo, las dos puntas de lanza de la década progresista. Su declive no fue mero producto del paso del tiempo, sino de un desbordamiento cultural en nombre experiencias más abiertas y más respetuosas con las vidas de la mayoría, incluidas las no normativas. No es, por tanto, que el presente haya envejecido mal y que los modales del pasado aparezcan ahora como deseables, sino que la onda cultural

⁵ La idea de los “excesos cometidos”, de raigambre conservadora, está presente en la cultura occidental moderna al menos desde las *Reflexiones sobre la Revolución francesa* de Edmund Burke (1790). Para este problema, aplicado al caso español, Maura, 2018: 87-108.

reaccionaria irrumpe anacrónicamente con el afán más o menos organizado, más o menos inconsciente, de reconfigurar la que entiende ha sido una época hostil para su ordenamiento ético, político y cultural. Se trata de un conflicto explícito, no de una sucesión “normal”. Se trata de la imposibilidad de la nueva cultura reaccionaria de convivir con las conquistas del periodo inmediatamente anterior, sea cual sea la valoración que hagamos de ellas, si nos parecen suficientes, etc.

Si enlazamos esta reflexión con los productos culturales anti-nostálgicos a los que me he referido antes, se aprecia que lo más interesante que tienen, a veces contradictoriamente, es que se hacen cargo de esta tensión entre historia, anacronismo y presente. Es el caso de las expectativas de ascensor social de la protagonista de *Listas, guapas, limpias* (o las expectativas a su alrededor, más concretamente) y de las situaciones de perplejidad adonde le conducen dichas expectativas, a la vez reales y fantasmagóricas. En parte, la novela cuenta cómo en los dosmiles, al contrario que en los noventa, se va imponiendo la sensación de que hacer las cosas bien le garantiza poco o nada a la “gente común”. La novela está llena de agudas escenas universitarias de los primeros dosmiles herederas del auge y declive del milagro económico español del periodo 1996-2006: el profesor de Derecho Constitucional que el primer día de clase proclama que nadie va a encontrar trabajo estudiando Derecho; la madre que, a la vez y pese a todo, no puede dejar de contar que su hija estudia Derecho porque es “más lista que el hambre”. Porque, en otras palabras, se ha ganado la oportunidad de no ser igual que las demás, de no ser igual que sus padres, sus amigas, su novio de siempre.

Asimismo, Pacheco narra un caso notable de conflicto sociohistórico-cultural en el episodio de la fiesta en el piso de un compañero de clase de la protagonista. Allí, entre conversaciones sobre ETA, los nazis, la banda británica Pulp y la serie *The Wire* (David Simon, 2002) se asoman toda clase de diferencias de capital social, económico y cultural. Presuntamente, estas diferencias habían cedido ante los avances redistributivos en materia de renta, acceso a la educación y a la cultura del periodo 1982-2000. Sin embargo, en la narración de Pacheco, cuando a la protagonista le piden que escoja música para amenizar el encuentro, retornan como pesadilla de la desigualdad:

“Empecé a notar que el resto me miraba con compasión, como arqueando las cejas. ¿Pones algo? Ahora no sé cuánto hay de verdad y cuánto de ficción en ese recuerdo, en esas cejas torcidas que yo vi y no sé si alguien más vio. Me sentía exhausta. Las conversaciones se habían parado, ahora sí, y todo giraba en torno

al asunto de la música. Ane me había pasado algunas canciones aquellos días. Pero en ese momento era incapaz de recordar nada. Ningún título de ninguna canción que me pareciese válida y aceptable para ese momento. Las canciones que se me ocurrían no me parecían lo suficientemente sofisticadas. Hice un repaso mental de los discos que me sonaba haber visto por casa, de mis padres, míos, de mi hermana. Pereza, El Canto del Loco, Operación Triunfo canta Disney, Spice Girls, Popstars: todo por un sueño, Diana Navarro, Malú, Alejandro Sanz, Víctor Manuel, Amistades Peligrosas, un recopilatorio de jazz de El País (con el envoltorio sin abrir). Hasta se me pasó por la cabeza King Africa. King Africa. Expulsé ese pensamiento tan rápido como pude” (Pacheco, 2019: 71-72).

En otro registro, este también es el caso de los protagonistas de *El año del descubrimiento* cuando recuerdan lo importante que fue la densidad del tejido sindical para enfrentarse a decisiones empresariales que los condenaban a la pobreza o la marginalidad. O cuando rememoran unas administraciones que ya solo aspiraban a gestionar lo inevitable. Pero, a la vez, también recuerdan que para entonces el repertorio de movilización social disponible se había vuelto inviable. Que seguía vivo como tensión con un presente devastador para el tejido industrial en el que habitaban miles y miles de familias, pero no era una alternativa real ni puede ser recuperado tal cual en nuestros días. No es posible ni probablemente fuera productivo.

Si *Las niñas*, *Listas*, *guapas*, *limpias* y *El año del descubrimiento* son anti-nostálgicas no es porque sus sentimientos hacia los noventa sean negativos, porque le tengan manía al pasado o porque se relacionen con él a modo de inflexible tribunal del presente. También tienen cosas buenas que decir sobre los noventa. No son nostálgicas porque la nostalgia es una forma de relación con el tiempo que cancela la tensión, que acepta una linealidad socio-temporal según la cual hay tiempos mejores y tiempos peores con respecto a los cuales mirarse y dejarse estructurar. Que deja que un modo del pasado irrumpa para estructurar la esperanza y el miedo del presente, incluso si esto implica violencias nada desdeñables que la nostalgia está dispuesta a asumir como mal menor, si no como sano aprendizaje por los excesos cometidos.

La manera en que la producción cultural anti-nostálgica se relaciona con el tiempo histórico es otra. Lo hace cuestionando la historia como cronología. No lo hace como parte de un programa intelectual organizado, sino a través del lenguaje, del encuadre de las historias y de los usos del tiempo narrativo. Lo hace detectando

en las tendencias cotidianas de la década de los noventa, en los modales, los gestos que hacemos y que nos hacen, una brecha, una tensión, un campo de fuerzas abierto. Nos gusten más o menos, son capaces de leer su relación con los noventa como una cicatriz pendiente de interpretar, de comprender cómo ha llegado hasta ahí, aunque ya no duela como dolió la herida que, con certeza, toda cicatriz ha sido alguna vez. Dicho de otra manera, logran que el pasado no aparezca como una montaña de presentes muertos, estáticos, sino como una forma dinámica con la que es posible entablar una conversación productiva, un diálogo que no cabe dar por supuesto cognitiva, ética y políticamente.

Con sus diferencias, el programa filosófico de la Teoría crítica transitaba por los mismos caminos, aunque lo hiciera con otros lenguajes y otras interlocuciones. Adorno y Horkheimer planteaban en *Dialéctica de la Ilustración*, en plena Segunda Guerra Mundial, cómo uno de los grandes problemas de las sociedades modernas era que avanzaban en la dirección opuesta a la prevista por el programa de la modernidad. Que no saliáramos de la barbarie, sino que avanzáramos hacia nuevas formas de esta (Horkheimer y Adorno, 1998: 53). Para ellos, la solución no pasaba por señalar a unos como bárbaros y a otros como luminarias, lamentarse por los modales perdidos e implorar que se hiciera al fin la luz. La Ilustración debía reflexionar sobre su momento regresivo, comprender cómo el proceso modernizador era contradictorio, las fuerzas productivas destructivas, la libertad desigual, si quería seguir siendo ilustrada, es decir, productora de felicidad.

En otras palabras, el problema, entonces como hoy, “no es lo que hemos perdido, sino lo que no hemos sido capaces de encontrar” (Hullot-Kentor, 2015: 31). Aspirar a volver adonde no se puede sin presentir la violencia que entraña; pretender que la solución a nuestros problemas consiste en rehacer el reparto del dolor y la precariedad de manera más favorable a los de siempre, incluso si esta vez son humildes y no le desean mal a nadie; en suma, retomar formas de vida donde eran otros los que sufrían, es una falta de respeto no solo a esas personas y a sus dolores, que también. Es ante todo un menosprecio a las potencias que quizá aún podemos liberar; energías que nunca se realizarán del todo, lo sabemos, pero no por ello dejan de hacernos un poco más libres a cada combate, con cada brecha que abren en el presente.

REFERENCIAS

- ADORNO, Theodor W. (2019): *Problemas de filosofía moral*. Buenos Aires: Las Cuarenta.
- BERGSON, Henri (2013): *El pensamiento y lo moviente*. Buenos Aires: Cactus.
- BERGSON, Henri (2021): *Materia y memoria*. Salamanca: Sigueme.
- BUTLER, Judith (2006): *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Barcelona: Paidós.
- BUTLER, Judith (2010): *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Barcelona: Paidós.
- BUTLER, Judith (2012): *Dar cuenta de sí mismo. Violencia ética y responsabilidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- BUTLER, Judith (2021): *La fuerza de la no violencia. La ética en lo político*. Barcelona: Paidós.
- GALÁN, Diego (2003): "Asombro de un joven visionario". *El País*.
https://elpais.com/diario/2003/01/24/cine/1043362806_850215.html
- DELEUZE, Gilles (2017): *El bergsonismo*. Buenos Aires: Cactus.
- GALAXINA, Andrea (2022): *Nadie miraba hacia aquí. Un ensayo sobre arte y VIH/sida*. Madrid: El primer grito
- HORKHEIMER, Max y ADORNO, Theodor W. (1998): *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid: Trotta.
- HULLOT-KENTOR, Robert (2015): "Qué es la barbarie". *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, 7, 20-39. http://constelaciones-rtc.net/article/view/1071/pdf_1.
- MAURA, Eduardo (2018): *Los 90. Euforia y miedo en la modernidad democrática española*. Madrid: Akal
- MAURA, Eduardo (2020): "Alcàsser, Marbella, Ermua. Recuperación de la década de los 90 en el audiovisual y cambio de paradigma en la democracia española (1992-1998)", en M. Palacio y V. Rodríguez Ortega (coords.): *Cine, TV y cultura popular en los 90. España-Latinoamérica*. Berlín: Peter Lang, 213-228
- MINISTERIO DE SANIDAD, POLÍTICA SOCIAL E IGUALDAD/MINISTERIO DE CIENCIA E INNOVACIÓN (2011): *Mortalidad por VIH/sida en España (1981-2009)*.
https://www.sanidad.gob.es/ciudadanos/enfLesiones/enfTransmisibles/sida/vigilancia/mortalidadVIH81_09.pdf
- PACHECO, Anna (2019): *Listas, guapas, limpias*. Barcelona: Caballo de Troya
- PARRA, Carmen (1996): "El paro baja en 179.878 personas durante 1995, y la cifra total se sitúa en el 15,13%". *El País*.
https://elpais.com/diario/1996/01/12/economia/821401225_850215.html
- PLATH, Sylvia (1981): *The Collected Poems*. Nueva York: Harper & Row.
- SIMÓN, Ana Iris (2021): "Juli y Tamara". *El País*.
<https://elpais.com/opinion/2021-10-16/juli-y-tamara.html>
- SIMÓN, Ana Iris (2022): "Manolo García en el coche". *El País*.
<https://elpais.com/opinion/2022-01-29/manolo-garcia-en-el-coche.html>
- WHITMAN, Walt (2014): *Hojas de hierba*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

REPRESSIVE DEMOCRACY

Democracia represiva

WOLFGANG LEO MAAR*

wlmaar@uol.com.br

“(…) Nous massacrerons les révoltes logiques.

“Aux pays poivrés et détrempés! - au service des plus monstrueuses exploitations industrielles ou militaires.

“Au revoir ici, n’importe où. Conscrits du bon vouloir, nous aurons la philosophie féroce: ignorants pour la science, roués pour le confort; la crevaisson pour le monde qui va. C’est la vraie marche. En avant, route!”

Rimbaud¹

I.

“This democracy has become the most powerful obstacle to change – except change to the worse” (Marcuse, 2001:165), said Marcuse in *The Historical Fate of Bourgeois Democracy*, 1973.

Marcuse's concern was the election of Richard Nixon in 1972. Today Marcuse's remarks are still current and are tailored to comment on how the repressive structure of bourgeois-capitalist democracy was used in the elections of Donald Trump in the USA and Jair Bolsonaro in Brazil, for example.

Further on, Marcuse maintains:

“I have stressed the ambivalent function of civil rights in this democracy: they have to be defended with all available means, although they also serve the protofascist government which controls them over more openly. I refer to *Repressive Tolerance*: the situation has worsened since.” (Marcuse, 2001:177).

* Universidade Federal de São Carlos (UFSCAR), Brasil.

¹ Rimbaud, 1964: 177: “(…) We'll massacre logical revolts. In spicy and drenched lands! At the service of the most monstrous exploitations, industrial or military. “Farewell here, no matter where. Conscrits of good will, ours will be a ferocious philosophy; ignorant as to science, rabid for comfort; and let the rest of the world croak. This is the real advance. Marching orders, let's go!”

In the context of the revolt of students against professors engaged in warlike research for the Vietnam War at Brandeis University, Marcuse wrote in 1965 the essay *Repressive Tolerance*. Faced with the protests, the university administration argued for academic freedom and the right of teachers to contribute to the armed conflict. The administration argued with academic freedom, guaranteed as a civil right in American society, whereby faculty members chose the objectives of their research. This is a classic case of the “ambivalent function of civil rights in this democracy”, as economic freedom – from the arms industry – outside the reach of public opinion and politics. In this case, for Marcuse, there was a social change in which the liberal function of tolerance – as non-violence – in the public sphere was obstructed in favor of individual liberty in economic interests. The university management argued with “the right of teachers to contribute to the armed conflict”. Would it then be a question of individual “subjectivity”, the right to freedom of choice for each one – or the right to freedom of expression for each one, as has been repeated to this day?

Marcuse's essay answers this question but it goes further: it is an analysis of the general process of reframing the practices linked to democracy as the liberal tradition proclaimed. This freedom apprehended at the individual – and particular – level is not a subjective issue, but an objective condition, its permanence is fundamental to the development of authoritarianism and totalitarianism. In the advanced industrial society of capitalism, as a one-dimensional society, a democracy provided with a totalitarian organization was formed where “objectivity performs the function of promoting postures that tend to dissolve the difference between truth and falsehood, information and propaganda, justice and injustice.” (Marcuse, 2007: 43)

Social objectivity, that is, the social organization of production imposes a certain relationship between effective reality and subject that determines what would be the “truth” of this relationship. Not only subjects change, adapting; the very experience of the relationship with reality also changes. In other words, there is an obstruction of the “truth” in this relationship, of its justice or injustice. There is a preservation of the imposition of the economic field over the social-political and the individual levels. And, most importantly: decisions do not result from dictatorial impositions, but “through the normal mentality course of administered events and the mentality shaped in this course.” (2007: 43) These impositions are not

outside the current democratic functioning, but they are developed within this configuration of society.

The similarity with Adorno's 1959 lecture *The meaning of working through the past*, when he warned about the perpetuity of Nazi-fascist dictatorial elements in contemporary bourgeois capitalist society is remarkable.

“I do not wish to go into the question of neo-Nazi organizations. I consider the survival of National Socialism within democracy to be potentially more menacing than the survival of fascist tendencies against democracy. Infiltration indicates something objective; ambiguous figures make their comeback and occupy positions of power for the sole reason that conditions please them.

(...)

That fascism lives on, that the often invoked working through the past has to this day been unsuccessful and has degenerated into its own caricature, an empty and cold forgetting, is due to the fact that the objective conditions of society that engendered fascism continue to exist. Fascism essentially cannot be derived from subjective dispositions”. (Adorno, 2005: 90, 93)

On that occasion, Adorno explained how this condition of possibility becomes effectively realized as an authoritarian organization of power within the scope of the liberal democratic experience. For him,

“(...) the dominant ideology today dictates that the more individuals are delivered over to objective constellations, over which they have, or believe they have, no power, the more they subjectivize this powerlessness. Starting from the phrase that everything depends on the person, they attribute to people everything that in fact is due to the external conditions, so that in turn the conditions remain undisturbed. Using the language of philosophy, one indeed could say that the people's alienation from democracy reflects the self-alienation of society.” (Adorno, 2005: 93)

Although individuals present themselves as political subjects, strictly speaking, in the current democracy they are objects insofar as they are subjected to the impositions of social and economic organization. Their position will thus be that of being subjects of their own impotence, of their “objectification”, forced to adapt, with the corresponding obstruction of any social dynamism of their own; condemned to the loss of their effective political subjectivity. As stated in *Aspects of the New Right-Wing Extremism*, a lecture of 1967, a “form of resignation whereby one

essentially eliminates ‘one self’ as a political subject; it expresses a harmfully spectator-like relationship with reality.” (Adorno, 2020: 22)

Adorno is aware that

“(...) right-wing extremism is not a psychological and ideological problem but a very real and political one. Yet the factually wrong, untrue nature of its own substance forces it to operate with ideological means, which in this case take the form of propagandist means.” (Adorno, 2020: 22)

In other words: there is an inadequacy between the actual reality of life in society and the political form of its organization. Ideological construction takes the place of society itself, corresponding to its political organization, the current democracy. For Adorno “The social conditions of fascism continue to exist (...) Despite the collapse of the fascism itself, the conditions for fascist movements are still socially, if not politically, present” (2020: 4). These conditions objectively imply that individuals

“(...) must deny precisely that autonomous subjectivity to which the idea of democracy appeals; they can preserve themselves only if they renounce their self. To see through the nexus of deception, they would need to make precisely that painful intellectual effort that the organization of everyday life, and not least of all a culture industry inflated to the point of totality, prevents. The necessity of such adaptation, of identification with the given, the status quo, with power as such, creates the potential for totalitarianism. This potential is reinforced by the dissatisfaction and the rage that very constraint to adapt produces and reproduces. Because reality does not deliver the autonomy or, ultimately, the potential happiness that the concept of democracy actually promises, people remain indifferent to democracy, if they do not in fact secretly hate it.” (Adorno, 2005: 99)

In order not to question its reproduction, in order not to question its reproduction it is necessary to impose on the subjects the experience of another nexus between reality and the form of democratic political and social organization. In these terms adaptation is not only subjective, but objective. To prevent its truth from being learned as “repressive tolerance”.

“(...) just as one must adapt, so would one like the forms of collective life also to adapt, all the more so since one expects from such adaptation the streamlining of the state as a gigantic business enterprise within a certainly less than friendly competition of all against all. Those whose real powerlessness shows no sign of

ceasing cannot tolerate even the semblance of what would be better; they would prefer to get rid of the obligation of autonomy, which they suspect cannot be a model for their lives and prefer to throw themselves into the melting pot of the collective ego.” (Adorno, 2005: 98)

II.

What has gotten worse over time is that we can now replace “repressive tolerance” with “repressive democracy”. We are not faced with a situation linked to the arms industry, as it was in the 60 th’s when there was a claim for freedom in the planning of an economy that should be preserved from political interference via the State. The question about tolerance is replaced with the problem of social and political authoritarian organization.

“At the stage of monopolistic state capitalism, politics gains precedence over the economy (...) this means focusing theory and practice on such targets as the war, the military establishment, the power structure's attack on education and welfare, government by conspiracy and undercover agents, the subjection of the legislative and the judicial to the executive branch, censorship and intimidation, the rule of the Big Lie. And also the mobilization on the ideological level (...)” (Marcuse, 2001: 184)

Nowadays we came to a situation of obstruction of politics in the totality of the organization of power that permeates the democratic system that transformed itself into a police and warfare state (Marcuse, 2001: 165). Politics is reshaped as propaganda and police. The goal here is to simultaneously avoid any dynamic of transformation in society and to silence any alternative by “naturalizing” the current mode of production and reproduction of life in society. Taking advantage of the plan of defense of civil rights and especially of freedom of opinion, “you promote aggressiveness, oppression, and crime to the extent to which it publicizes the most outrageous exhortation to violence.” (2001: 177) That is what is called repressive democracy here. It is a way of using democracy as an elaborate human rights trench strictly in defense of the economic relations of bourgeois society. In such a democracy, law and order are incapable of actually lessening the suffering of the oppressed. In repressive democracy, violence is not found in repression or in reaction to it. It is found in everyday life in society. Marcuse elaborates on this ques-

tion in the *Afterword* written in 1964 for the publication of *On the Critique of Violence* by Walter Benjamin.

“The violence criticized by Benjamin is the violence of the current, which preserves in the existing itself the monopoly of legality, truth, law and in which the violent character of law has disappeared, to appear in a terrible way in the so-called “states of exception”, which in fact they are not.” (Marcuse, 1971: 100)

Benjamin criticizes the violence hidden in a world presented as devoid of violence. This world is an ideological simulacrum, in which violence underwent an ideological inversion through which “oppression is disposed as a right” (Marcuse, 1971:101). For Marcuse, the “change from the liberal state to the total-authoritarian state takes place at the level of the same social order. (...) Liberalism ‘generates’ from itself the total-authoritarian State, as its full realization in an evolved stage of development”, as explained in *The Struggle against Liberalism in the Totalitarian Conception of the State*. (Marcuse, 1968: 19). The transition from democracy to authoritarianism occurs at the level of society, where, in both cases, capitalism imposes a structure of inequalities that results in growing repression against opposition parties, critical demonstrations, resistance, mobilizations, etc. The dispute at the level of state apparatuses of power needs to give way to the apprehension of the dynamics in society.

Neoliberal society is a new continuation of this dynamic that propelled the liberal society to the totalitarian society. “Violence” is, therefore, present in the day to day of bourgeois democracy, is linked to private appropriation. For Benjamin, there is an obstruction of politics in society as a whole, breaking with the obstruction to limited political action regarding the economic sphere, which had been the norm of liberal capitalist society. Politics is replaced by violence. In the democracy that corresponds to the monopoly capitalism and neoliberal social organization, the most relevant repressive component today is not the repression or suspension of rights, but its link to the normalization of a “private”, specific, and non-public component in the economy of appropriation and accumulation. It is a repression founded on the social organization of the daily reproduction process. Here there is a general obstruction of politics, an absence of interference. Repressive democracy maintains and reinforces the polarization between rulers and ruled, between capital and labor. It is the democracy of inequality, with violence disguised in the structure of social organization, beyond the economic plan in all dimensions of society. Repressive power is structured as an organization, but there is also “domi-

nation not as simple repressive power, but as fabrication of the subject” (Brown, 2009: 69), like the one-dimensional man that consolidates the existing structured domination. It is no longer a democracy in the sense that democracy is “an uncontrolled activity of anyone who wants to engage in common activities in society.” (Rancière, 2009: 96) Today, we see its presence everywhere in the sense of consolidating the existing structure of domination and preventing any possibility of transformation. There is an emphasis on the repressive components, the elimination of criticism and any alternatives through violence, whether violence of physical repression by the police state, or violence due to the no less repressive character of the construction, through mass media, of a contingent of deteriorated and manipulated subjects.

A contemporary picture of this situation is drawn by Alain Badiou in his book *Trump*:

“Democracy massively represented the large-scale organization of colonialism, imperialism, world wars with millions of deaths. Everywhere this democracy is nourished by a generalized complicity with the development of monstrous inequalities, along with the idea that capitalism is the only possible strategic path.” (Badiou, 2020: 68)

Trump and Bolsonaro, according to Badiou, use attacks on democracy so that the existing (repressive) democracy appears as the only one possible (2020: 87). Both mention the threat of communism and socialism - “America will never be socialist; Brazil was on the verge of communism” - to deflect any criticism that would call capitalism into question (2020: 94). Repressive democracy is based on private property. Trump and Bolsonaro, just as “the fascists, never attacked the bourgeois function in the process of capitalist production.” (Marcuse, 1969: 11).

It is not a crisis of democracy. We are faced with a de-democratized democracy, which grants rights only to a part to eternalize it as natural. It is a repression of democracy on the democratic plane itself. This democracy needs to be democratized. Marcuse reminds Benjamin: for this to occur, the first step is to break this repressive “continuum”. Repressive democracy imposes itself as the only one. Democratizing democracy therefore means the possibility of thinking about another democracy, that is, admitting a dynamic in the level of democracy in which a democratization process must be developed. Bringing politics to all dimensions of collective social life: Exposing hidden violence and re-configuring politics as an organization of collective, public, and universal practices of interaction,

opposed to violence, repression, and exploitation. It is necessary to develop new forms of social objectivity other than the capitalist ones. Alternative experiences must be possible in labor and the sphere of production. New institutional forms of collective appropriation of everything that give priority to the public good. There is no democracy without emancipated, autonomous people, men and women.

According to Oskar Negt's analysis, "subjective configurations, education, awareness, people's behavior, which build representations of the common good, are decisive for an alternative development of democracy." (Negt, 1999: 18)

Negt had in mind the relationship of reciprocal interaction between objective and subjective conditions within the scope of historical dynamics. For Marcuse, this is a fundamental question. There is an interaction driving from subjective conditions to objective ones.

"The economic categories contain in themselves the imperative of liberation: it is the precondition rather than the result of the analysis. This internal coincidence of imperative and scientific truth is itself grounded in an objective constellation, namely a historical situation where human labor (intellectual and manual) has created the conditions for the abolition of servitude and oppression – goals which are blocked only by the capitalist organization of society. The transcendent content of economic categories defines the concept of exploration: the fact of exploration persists even if the material and cultural workers needs are more or less satisfied, he is no longer the impoverished proletarian of the nineteenth century." (Marcuse, 2001: 183)

Marcuse seeks to show that the contradictions represented by the concentration of capital and consequent popular exclusion are no longer configured as dynamics of possible social transformation. This is contained by the effective substance of exploitation, which is

"(...) the denial of freedom, is to work (and to live) in order to maintain and enlarge the social system the growth and wealth of which depends on the degradation of the human being. The surplus value appropriated by the capitalist is time taken away from the workers, time taken out of his life, and this alienation of living time in turn reproduces the human existence in servitude. (Marcuse, 2001: 183)

For Marcuse, with the advances in productivity, this surplus work is no longer necessary for the reproduction of human society: it constitutes a surviving remnant of the liberal economy. However, this perception transcends the immediate every

day, which is a “repressive economic policy” (2001:185) within the scope of the totalitarian organization of society contained in the “repressive democracy”, which has the support of the “subject” of the work itself, its manipulated ideological configuration. In this way, there would be objective conditions for a non-imposing relationship between the economy and social subjects, releasing their autonomy. The experience of these new objective conditions would lead Marcuse to claim a “new sensitivity”, not limited to the presupposition of the current social order and organization. This would allow the experience of freedom not strictly as an objective, but to be understood as dynamism, a process of liberation. Thus, the conditions for overcoming repressive democracy would demand a political organization not necessarily attached to the concentrating and excluding economic order.

Historian Reinhart Koselleck and his historical conceptual analysis help to clarify this picture:

“The purpose and function of concepts of movement distinguish them from older topology. The Aristotelians usage (...) rendered finite the possibilities of human organization, one form being deducible from the previous form. Concepts of movement by contrast open up a new future. Instead of analyzing a limited number of possible constitutional forms, these should promote the construction of new constitutional situations. In terms of social history, these are expressions that react to the challenge of a society that changes itself technologically and industrially. They served to reorganize under new slogans the masses (Koselleck, 2004: 273)

The biggest challenge is to support this “future” in the current situation. The liberating tendencies must be pointed within the established society (Marcuse, 1991: 254). Koselleck approaches this issue with his analysis of the nexus between experience and the horizon of expectations.

“All concepts of movement share a compensatory effect, which they produce. The lesser the experimental substance, the greater the expectations joined to it. The lesser the experience, the greater the expectation: this is a formula for the temporal structure of the modern, to the degree that it is rendered a concept by “progress.” This was plausible for as long as all previous experience was inadequate to the establishment of expectations derivable from the process of a world reforming itself technologically. If corresponding political designs were realized, then, once generated by a revolution, the old expectations worked themselves out on the basis of the new experiences.” (2004: 273)

We can understand why Marcuse had proposed a “new sensibility”, in *Essay on Liberation*. It would serve to provide a factual empirical basis, hidden to the present sensibility, for a new expectation, making it an effective possibility of realization. At the same time, the overcoming of repressive democracy and, thus, the suppression of the objective conditions for the development of extreme right-wing totalitarian movements has no real possibility of realization if the obstruction of the experience of manipulation, violence, the blurring between truth and lies, justice and injustice, is maintained.

REFERENCES

- ADORNO, Theodor. W. (2005): “The Meaning of Working through the Past”, in ADORNO, Theodor W. (2005): *Critical Models – Interventions and Catchwords*. New York: Columbia University Press, 89-104.
- ADORNO, Theodor W. (2020): *Aspects of the New Right-Wing Extremism*. Cambridge: Polity
- BADIOU, Alain (2020): *Trump*. Paris: PUF
- BROWN, Wendy (2009): “Nous sommes tous démocrates à présent”, in AGAMBEN, Giorgio et al. (2009): *Démocratie, dans quel état?*. Paris: La fabrique, 59-75.
- KOSELLECK, Reinhart (2004): *Futures Past*. New York: Columbia University Press.
- MARCUSE, Herbert (1968): “The Struggle against Liberalism in the Totalitarian View of the State”, in MARCUSE, Herbert (1968) – *Negations*. London: Penguin, 3-42
- MARCUSE, Herbert (1971): “Nachwort”, in BENJAMIN, Walter (1971): *Zur Kritik der Gewalt und andere Aufsätze*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 97-107.
- MARCUSE, Herbert (1991): *One-Dimensional Man*. Boston: Beacon Press.
- MARCUSE, Herbert (2001): “The Historical Fate of Bourgeois Democracy”, in MARCUSE, Herbert (2001): *Towards a Critical Theory of Society*. London: Routledge: 163-186.
- MARCUSE, Herbert (2007): “Repressive Tolerance”, in MARCUSE, Herbert (2007): *The essential Marcuse*. Boston: Beacon Press, 32-59.
- NEGT, Oskar (1999): “Marcuses dialektisches Verständnis von Demokratie”, in MARCUSE, Herbert (1999): *Nachgelassene Schriften – Band 1: Das Schicksal der bürgerlichen Demokratie*. Lüneburg: zu Klampen, 12-25.
- RANCIÈRE, Jacques (2009): “Les démocraties contre la démocratie”, in AGAMBEN, Giorgio et al. (2009): *Démocratie, dans quel état?* Paris: La fabrique, 95-100.
- RIMBAUD, Arthur (1964): “Démocratie”, in *Oeuvres Poétiques*. Paris: Garnier Flammarion.

MÚSICA POP, GANANCIAS SECUNDARIAS DE LA ALIENACIÓN Y UNA NUEVA FASE DE LA INDUSTRIA CULTURAL. ENTREVISTA CON DIEDRICH DIEDERICHSEN

Pop Music, Secondary Gains from Alienation and a New Stage of the Culture Industry. Interview With Diedrich Diederichsen

JORDI MAISO*

jordi.maiso@ucm.es

Diedrich Diederichsen (Hamburgo, 1957) es crítico cultural y, sin duda, uno de los principales teóricos contemporáneos del pop. Comenzó su carrera como periodista y crítico musical en el marco de la subcultura y la escena punk y new wave, en revistas como *Sounds* o *Spex*. A partir de los años noventa comienza a dar clase en distintas universidades de Alemania, Austria y Estados Unidos, y desde 2006 es profesor de arte contemporáneo en la Academia de Artes Plásticas de Viena. Su trabajo ha incidido particularmente en la intersección entre arte, política y cultura pop, sin olvidar importantes contribuciones a la estética musical, la creación sonora, el arte contemporáneo y la discusión estética de las artes que denomina “post-populares”. Aunque sus planteamientos integran influencias teóricas heterogéneas, sus textos dialogan a menudo con la teoría crítica, especialmente con Adorno y Benjamin. Si bien sus posiciones no pueden asimilarse a esta tradición de pensamiento, su interlocución crítica con ellos se ha revelado sumamente productiva. En este sentido cabría destacar, por ejemplo, su propuesta de periodizar la industria cultural, así como también importantes reflexiones sobre el sujeto del jazz y el lugar de lo “popular” en la música y en el pop.

Entre sus principales publicaciones destacan *Sexbeat* (1985), *Freiheit macht arm. Das Leben nach Rock'n'Roll* (1993), *Der lange Weg nach Mitte* (1999), *Musikzimmer. Avantgarde und Alltag* (2005), *Eigenblutdoping. Selbstverwertung, Künstlerromantik, Partizipation* (2008), un volumen sobre la serie *The Sopranos* (2012), así como dos contribuciones especialmente ambiciosas, el extenso trabajo *Über Pop-Musik* (2014),

* Universidad Complutense de Madrid.

y el texto resultante de las *Adorno-Vorlesungen* impartidas en el año 2015, *Körper-treffer. Zur Ästhetik der postpopulären Künste* (2017). En español se han publicado dos compilaciones de textos, *Personas en loop. Ensayos sobre cultura pop* (2005), *Psicodelia y ready-made* (2010) y *El pop vs. lo popular* (2018), incluida en la colección Carta(s) del Museo Reina Sofía y acompañada de trabajos de Erlea Maneros Zabala. Es inminente la publicación en inglés de *Aesthetics of Popular Music* (2023).

La entrevista tuvo lugar telemáticamente el 19 de julio de 2022 a partir de un cuestionario de preguntas enviado previamente, y más adelante fue completada por correo electrónico.

Jordi Maiso [JM] – Señor Diederichsen, en primer lugar, nos gustaría poder presentar algunos elementos de su trayectoria para los lectores iberoamericanos. ¿Cuáles fueron las experiencias determinantes en sus años de formación? ¿Cómo tuvo lugar su politización y qué papel jugaron en ella la música y los movimientos subculturales? ¿Cómo incidieron aquí revistas musicales como Sounds o Spex y qué influencia tuvieron en su actividad como crítico cultural? Retrospectivamente ha hablado en este sentido de un fracaso del pop en estos años. ¿En qué consistía exactamente ese fracaso y cómo ha influido en su trabajo?

Diedrich Diederichsen [DD] – Mis primeras publicaciones son de finales de los años setenta, y la verdad es que resulta difícil resumir una trayectoria tan larga. Si se refiere a los años de formación, un elemento determinante fue una cuestión generacional: yo era demasiado joven para la generación del 68 y demasiado mayor para la del punk. Estaba en un punto intermedio. En Hamburgo fui a un colegio relativamente conservador, pero había un grupo político marxista, de orientación más bien maoísta, del que llegué a formar parte. Pero también me interesé por la cultura hippie, San Francisco, el *summer of love*, la contracultura y demás. Luego, con la llegada del punk, me vi de repente como integrante de la generación que estaba en boca de todos, y eso significaba que uno podía pasar a tomar la palabra: entré en una situación en la que podía comenzar a hablar y a escribir por mí mismo. En el momento en el que pude participar en el discurso público me di cuenta de que las experiencias de mi generación no estaban bien representadas. Se presentaban bien desde una lectura sociológica que resultaba demasiado tosca, que partía de la vieja teoría del reflejo y no era capaz de ver en el punk rock nada más que la situación de desempleo, o bien desde una perspectiva que ignoraba com-

pletamente la dimensión política del fenómeno. Yo buscaba una posición intermedia, y como estudiante tuve la ocasión de entrar como redactor en una revista musical, *Sounds*, una de las revistas *underground* más importantes en el ámbito de lengua alemana. La emergencia del punk rock los había llevado a la conclusión de que necesitaban a gente nueva y más joven, de modo que toda la redacción de la revista dimitió y entró una nueva generación de gente menor de 25 años. Yo fui uno de ellos.

Hasta ese momento había sido estudiante y había aspirado a algún tipo de profesión intelectual. Pero a partir de ese momento me fui alejando cada vez más del mundo académico y universitario. Me sentía fascinado por lo rápido que podía intervenir, reaccionar y tomar partido en el ámbito periodístico. En el marco universitario eso resultaba impensable. De modo que fui periodista durante más de una década, dejé mis estudios y sólo a través de algunos rodeos volví al terreno académico, pero ya en los años noventa.

Y respecto a la pregunta del fracaso del pop, hay que decir que en la época del punk y después defendí una posición que se dirigía contra la noción de que el rock and roll daba expresión a una verdad auténtica, y que en eso consistía el elemento liberador en la música rock: que permitía a la gente ser auténtica. Hoy diría que en esa comprensión del rock and roll, la señal indexical de la grabación sonora, el elemento material específico del medio que registra una voz, fue transfigurado ideológicamente en una especie de verdad filosófica o de psicológica de la autenticidad. Esta ideología me parecía la gran obcecación de la música rock, y todo lo que contrapuse a eso –desde David Bowie hasta el punk y el new wave– era la afirmación de una artificialidad que se presentaba a sí misma como algo construido, no natural, y eso me parecía una posición más acertada, opuesta a la del rock. Esa es la posición que defendí durante estos años. Cuando en 1985 escribí el libro *Sexbeat*, consideraba que esa apuesta había fracasado precisamente porque era demasiado afirmativa, porque su función estratégica como deslegitimación del rock ya no era perceptible, y se convertía en simple afirmación. Ya no era la negación de la falsa conciencia del rock and roll a través de otra cosa, sino que era la afirmación de otra cosa, de algo que entre tanto era un mundo distinto. En los años 80 estaba surgiendo un nuevo escenario en el que la influencia de la cultura del 68 había decaído, y en distintos países –sobre todo en los Estados Unidos e Inglaterra, pero también Alemania– llegaban al poder nuevos gobiernos conservadores, que tenían posiciones extremadamente liberales en lo económico y dieron comienzo a la era

neoliberal en la que todavía hoy nos encontramos. Y canciones como “(We Don’t Need that) Fascist Groove Thang”, de Heaven 17, eran sintomáticas de esta derrota en la estrategia del pop. Heaven 17 era una banda de música electrónica que surgió de Human League, y sostenía una posición político-cultural similar a la que he descrito, y vieron claro que vieron que en la era de Thatcher esa posición ya no funcionaba. Ellos mismos se dieron cuenta de que el Groove que habían encarnado y afirmado era el Groove de un nuevo fascismo, de una nueva derecha. Esa era un poco la idea, y ese fue el punto de partida del que sería mi primer libro en solitario, *Sexbeat*.

JM – Sus trabajos evidencian un fuerte interés por cuestiones teóricas, que es también lo que dota de particular fuerza a sus análisis. ¿Cuáles son los autores o contenidos teóricos que han marcado su trayectoria intelectual? ¿Qué papel jugaron aquí los autores “clásicos” de la teoría crítica, sobre todo Adorno y Benjamin? Adorno no es un autor especialmente bien valorado en el ámbito de la popular music, y sin embargo parece ser una referencia importante en algunos de sus escritos.

DD – Durante mi época como estudiante, todo el discurso intelectual de la República Federal Alemana estaba marcado por la Teoría Crítica. Pero no por una versión especialmente sutil o refinada, sino que lo que marcaba el tono era más bien una especie de crítica de la ideología de andar por casa; es decir: una versión vulgar de la Teoría Crítica. De ahí que, por mi parte, en los años setenta sintiera una aversión frente a eso. Luego, durante la carrera, en un seminario de filología alemana sobre Teoría Crítica e industria cultural llegué a leer algunos textos de Adorno, especialmente pequeños ensayos de estética. Me encargué de exponer “Sobre la escena final del *Fausto*” y “¿Es jovial el arte?”. Es decir, dos textos dedicados a Goethe y Schiller. Esas lecturas de Adorno me resultaron muy estimulantes, y pensé que con el texto sobre Schiller –“¿Es jovial el arte?”– se podía hacer algo sobre Jerry Lewis y con el texto sobre Goethe –“Sobre la escena final del *Fausto*”– algo sobre John Ford, ya que por entonces yo quería ser crítico de cine. El resultado fue que, como reacción a mi exposición, el seminario se dividió en dos. Una mitad del seminario encontró mi tentativa interesante y pensaba que ese planteamiento podía funcionar, mientras que la otra mitad estaba escandalizada de que abordara productos de la industria cultural como si fueran obras de arte. Esa reacción supuso para mí un estímulo que me llevó a seguir preguntándome hasta

qué punto era posible analizar así los productos de la cultura pop y la industria cultural, si podía hacerlo realmente.

Después de eso vino una larga pausa en la que mis reflexiones siguieron unas líneas teóricas completamente al margen de la Teoría Crítica. Leí con mucha intensidad a Deleuze y Guattari, sobre todo el *Anti-Edipo*, pues *Mil mesetas* aún no estaba traducido al alemán. También leí mucho a Lyotard y a Foucault. Esas lecturas respondían a la necesidad de atender a la novedad que suponían los años ochenta, y al intento de responder con una teoría que estuviera a la altura de esa nueva situación. Pero, aunque en Alemania fueran nuevas, esas teorías tenían también diez o quince años, y en algunos de sus elementos había cosas que lo evidenciaban. El modo, por ejemplo, en que Lyotard hablaba de intensidades no se correspondía en absoluto con la experiencia de mi generación, sino que – pese a todas las proclamaciones en sentido contrario – enlazaba más bien con las experiencias de la generación anterior a la posmodernidad. Por eso no llegué a identificarme totalmente con esas teorías y seguí buscando otros planteamientos teóricos, otras salidas para dar cuenta de la nueva situación, a veces dando rodeos. Ahí Walter Benjamin jugó un papel importante. Pero a finales de los ochenta y principios de los noventa la Teoría Crítica volvió a ocupar un rol fundamental en el nuevo escenario de la Reunificación alemana y el post-socialismo. Eso volvió a poner de actualidad algunos de los planteamientos de la Teoría Crítica, en particular en relación con la situación alemana. Por otra parte, el anti-racismo, el feminismo y la teoría postcolonial se revelaron cada vez más importantes en el ámbito teórico, y no tenían mucho que ver con los planteamientos de la teoría crítica. De ahí surgió una cierta tensión. En el ámbito de habla alemana, entre 1990 y 1994 se fundaron muchas revistas y se pusieron en marcha distintas iniciativas teóricas – en algunas de las cuales llegué a participar, como *Die Beute*, *Texte zur Kunst* o *Spex* – en las que esa tensión llegaría a explicitarse.

Por otra parte, en 1995 me trasladé a Berlín, aunque no llegaría a instalarme del todo en la ciudad hasta 1999, y allí conocí a gente – más o menos por azar – que estaba muy marcada por la teoría crítica. Entre ellos gente como Albrecht Wellmer y un grupo de gente entre el que estaba mi anterior pareja, Juliane Rebentisch, así como estudiantes de Wellmer y un grupo de gente que provenía de la teoría crítica pero que también tenía una actitud receptiva hacia otras corrientes teóricas, como Derrida o la deconstrucción. En ese momento volví a leer la *Teoría estética* de Adorno con ojos nuevos. Hasta entonces no me había ocupado mucho de todo

eso. Pero a la hora de reflexionar sobre la música pop me resultó de gran ayuda. Pues, por una parte, a finales de los años noventa me había ocupado mucho de la relación entre música pop y minimalismo, y toda esta idea de una *minimal music* y un *minimal art* podía entenderse muy bien en contraste con Adorno, pues Adorno era la contrapartida de esas tentativas. Si uno lee manifiestos o declaraciones de La Monte Young, Terry Riley, Tony Conrad u otra gente de este periodo, todos conocían la tradición musical de Darmstadt. Todos habían sido compositores seriales antes de ser minimalistas, pero rara vez se habían confrontado con los textos de Adorno. No le habían leído. Pero los manifiestos de La Monte Young podían leerse hasta en sus últimos detalles como una posición antagónica a la de Adorno. Lo que me interesaba de su música, la *stasis*, negaba la idea adorniana de una música adecuada a la especificidad del medio musical, que en Adorno tenía que ver sobre todo con la temporalidad, con la referencia a lo temporal. Me resultó interesante esclarecer esta cuestión a partir de ese contraste, y así logré poner de manifiesto dimensiones estéticas de la música rock que en ese momento –corrían los años noventa– estaba viéndose desbancada por el techno, que era un nuevo tipo de música pop estrechamente emparentado con el minimalismo, y que había sido blanco de ataques por parte de una crítica cultural que lo impugnaban precisamente en virtud de eso: acusaban al techno de ser monótono, repetitivo, es decir, se ponía en cuestión su momento de *stasis*.

Eso me llevó a tomarme en serio los argumentos de Adorno para ver qué podrían significar sus planteamientos para la praxis artística. Y, por ejemplo, me interesó mucho esa idea de *Filosofía de la nueva música* que entiende la obra de arte como una especie de transcripción, como algo que registra lo que se desarrolla en un determinado momento, y tuve la impresión de que permitía pensar, por ejemplo, en formas como la improvisación libre, o reflexionar sobre Cornelius Cardew, o detenerse en la idea de que cada nueva obra de arte es al mismo tiempo el modelo y su realización, algo que responde a una idea extrema de progreso musical. Todo esto me resultó sumamente interesante y quería ver si podía desarrollar algo de esto para la música pop. Eso es algo que comencé a hacer a principios de los años dos mil, aunque el libro que escribí sobre música pop, *Über Pop-Musik*, no aparecería hasta una década más tarde, en 2014. Entre tanto, los planteamientos de Adorno no fueron tan centrales en mis escritos. Pero la idea de partir de Adorno para clarificar algo, tomándome en serio sus críticas, pero evaluando el objeto en un sentido distinto es algo que resulta central en dos momentos de *Über Pop-Musik*. En

el primero parto de que la música pop surge a partir del trabajo con materiales extremadamente desgastados, que ya no tienen ningún valor de uso. Se trata de elementos que no solo han sido producidos y consumidos en el ciclo de la industria cultural, sino que se han convertido en desechos de la industria cultural. Esa es una de las ideas en las que la confrontación con Adorno se reveló productiva.

El segundo elemento se refiere al sujeto del jazz. Desde un punto de vista estructural puede considerarse como una idea valiosa, y muy perspicaz, solo que, en los planteamientos de Adorno, hay una mala interpretación de algunos elementos del jazz, como por ejemplo la idea de huida. Esta idea es sin duda central para el jazz, pero para Adorno el que huye en el jazz es alguien que persigue a otra persona, que intenta darle caza, como en un pogromo. Cuando en realidad el que huye en el jazz está huyendo del pogromo. Y eso es algo de lo que Adorno no se percató en absoluto, aunque es algo bastante explícito y que se ha tematizado una y otra vez, incluso en títulos como *Chasin' the Bird* o *Chasin' the Trane*. Era patente que buena parte de esta música trataba de la experiencia de una población africana que se encontraba en situación de tener que escapar de una amenaza.

JM - En uno de sus textos ha escrito que, desde el principio, para usted lo importante no era criticar el entramado de ofuscación de la cultura de masas, sino más bien de actuar dentro de él y considerar incluso la alienación como una oportunidad para introducir transformaciones sociales. En sus propias palabras *Sexbeat*, su primer libro, trata “de una generación que se ha despedido del progreso, de la crítica del consumo, del habitus de la vieja izquierda, pero lo ha hecho –al menos nominalmente– en nombre de categorías de izquierda”. ¿Podría desarrollar un poco más esto? ¿Considera que esa perspectiva vale todavía hoy?

DD - Aquí hay tal vez dos líneas distintas. En primera instancia esa posición podría entenderse, de modo completamente inocente, como una tentativa de probar lo contrario. Es como si uno se encontrara rodeado de gente que se toma muy en serio que no hay que beber coca-cola, sino solo zumo de manzana ecológico que se produzca en condiciones laborales justas, y que quiere derivar de aquí la posibilidad de restaurar un mundo ideal, o alucinar con la posibilidad de un holismo que sea capaz de dar sentido a su existencia, olvidando por completo que ese zumo de manzana es tan producto de la lógica de valoración capitalista como la coca-cola.

Así se pierde de vista que el elemento especialmente capitalista, especialmente alienado de la coca-cola, tiene una peculiar cualidad que puede llevar a un vuelco dialéctico que acabe haciendo que de algún modo salten chispas y se produzca una situación completamente distinta de lo esperado. Esa sería la descripción naif del asunto: en medio de todos estos obstinados partidarios del zumo de manzana ecológico lo que quiero es una cheese burger con coca-cola.

Por otra parte, en la línea de esta posición provocadora, hay otra cuestión en la que el dramaturgo y director teatral René Pollesch ha insistido particularmente, y es que la alienación puede producir algo así como ganancias secundarias. Si Freud había hablado de ganancias secundarias de las afecciones psíquicas, de modo análogo cabría hablar de ganancias secundarias de la alienación. Éstas no pueden entenderse como experiencias de libertad en un sentido ideal, pero sí como experiencias que permiten un conocimiento a la altura de las circunstancias de alienación real, y que por tanto están por encima de creencias como la de que, por ejemplo, cada cual estaría en condiciones de vivir su amor –algo que aparece a menudo en las historias de Pollesch–. No es que uno se encuentre rodeado por una ideología, sino que en la experiencia alienada uno se experimenta a sí mismo como alienado, y eso ya es un primer paso. Puede ser un comienzo para, al menos, ganar distancia frente a esa alienación.

Por otra parte, cabe criticar esta perspectiva desde el punto de vista del debate literario que hubo en Alemania en torno al concepto de ironía. Hay una cierta actitud, muy propia de los años noventa y dos mil, que puede apreciarse en las novelas de Christian Kracht o en los ensayos de Florian Illies. En ellas se presenta a sujetos de actitud irónica que son en todo momento conscientes de su alienación, que van por ahí y tienen sus vivencias, pero que en el fondo están siempre rotos y no dejan de percibir lo falso de las relaciones sociales, aunque gracias a una distancia que se ríe internamente de todo eso han logrado desarrollar algo parecido a una identidad estable e irónica. Aquí se manifiesta una posición sumamente problemática, que a diferencia de lo que ocurre con aquellos que obtienen algún tipo de ganancia secundaria a partir de la alienación, y que al hacerlo avanzan en un cierto sentido, estos se encuentran completamente estabilizados y sometidos. Slavoj Žižek ha hablado en este sentido del vasallo cínico, y se trata exactamente de eso. Se es perfectamente consciente de la situación, pero no se experimenta ninguna aversión, ningún dolor frente a las relaciones sociales en las que uno vive. En lugar de ello, se trata de instalarse en una actitud consumista en la que sea posible vivir, y

que resulta por tanto sumamente problemática. En las ganancias secundarias de la alienación la situación que se plantea es bien distinta: hay una ganancia, sí, pero está vinculada a la alienación, al sufrimiento, no se trata de algo agradable. En esta tensión es donde se juega la cuestión de la relación con la alienación, tal y como yo lo entiendo.

JM – Estamos muy interesados en tus análisis sobre la industria cultural y su desarrollo histórico. En algunos de sus textos ha periodizado el desarrollo de la industria cultural, distinguiendo tres fases históricas diferenciadas que permiten precisar su comprensión. Pero, ¿qué implica esta periodización de cara a la relevancia de los análisis “clásicos” de la teoría crítica sobre la industria cultural? ¿Cómo describiría la fase actual de la industria cultural?

DD – En principio considero que el concepto de industria cultural es muy productivo, también por el descubrimiento de que ésta no consiste sólo en una ideología, o en determinadas narraciones, posibilidades de identificación, etc., sino que sus elementos característicos pueden transmitirse de unos géneros a otros y de unos medios a otros. Así puedo, por ejemplo, escuchar un *jingle* de la radio en un supermercado, del mismo modo que la música con la que se inicia una película puede sonar también en la radio; en cierto modo todo se funde entre sí. Aquí hay un elemento extremadamente productivo, y también una carencia importante en la teoría clásica de la industria cultural, pues Adorno y Horkheimer no llegaron a desarrollar un concepto de lo que son los medios. Para ellos lo que está en juego eran las artes, y de acuerdo con su lectura las artes habían venido a menos y se habían industrializado. Sus análisis tienen en cuenta la transición de un arte que actúa desde la conciencia de su responsabilidad, con su dimensión de producción individual y casi manufacturera, a una producción industrial. Ellos interpretan esa transformación en clave más o menos marxista, pero dejan de lado lo que eso implica para la comprensión y el empleo de los medios. Y tampoco tuvieron en cuenta qué tipo de división del trabajo surgió de ahí. Sin embargo, cuando uno descubre la dimensión modular de la industria cultural es muy importante tener en cuenta de qué medios a qué medios pasa un determinado fenómeno, y eso exige atender a la especificidad de los medios y de sus desarrollos.

El segundo punto que es importante en el tema de la industria cultural –y que en mi opinión también plantea algunos interrogantes sobre el modo como lo abordan Adorno y Horkheimer– es dónde se ubica exactamente en la historia. En

Dialéctica de la Ilustración se distinguen diferentes estadios, diferentes puntos en la historia: está el Marqués de Sade, está Odiseo y está Auschwitz, que marcan diferentes momentos. Pero la industria cultural parece estar al margen de todo eso. Está claro que la industria cultural no se puede equiparar con Auschwitz. Pero entonces, ¿qué es históricamente? ¿Cómo se la puede ubicar en la historia? ¿Acaso marca el punto final del capitalismo? En cierto sentido podría entenderse así, dado que la industria cultural sería el último momento de la productividad humana antes de que ésta se viera plenamente colonizada por la lógica de la valorización capitalista. Si se diera por bueno que la industria cultural implica un punto final de este tipo estaríamos casi ante la misma posición que cuando Althusser –que sin duda viene de coordenadas teóricas muy distintas– afirma que la ideología carece de historia. Si la industria cultural careciera también de historia, eso significaría que en la teoría de la industria cultural la historia ha sido suprimida. Y, sin embargo, la historia tiene lugar incluso en el capítulo mismo de la industria cultural, como también en los estudios sobre la radio que Adorno pudo realizar de la mano de Paul Lazarsfeld. Pues en ese periodo la radio atravesó por importantes transformaciones y desarrollos técnicos. En 1930 la radio no era en absoluto lo mismo que lo que llegaría a ser en torno a 1950.

En este sentido, en relación con la música pop, un elemento que resulta a mi juicio decisivo es que el estadio histórico de la industria cultural con el que Adorno y Horkheimer se toparon en Estados Unidos, en particular durante su exilio en Hollywood –literalmente en Hollywood, pues vivían en Pacific Palisades–, se desarrolla en los medios de la radio y el cine. Solo que para ellos no se trata de medios en sentido específico: por un lado, está la música y por el otro el teatro, y ambos han venido a menos hasta dar lugar a la radio y el cine. Pero la dimensión clave, también en sentido ideológico, es el modo en que la radio y el cine se asientan y encuentran su lugar en el espacio público. En este sentido la radio se escucha en casa, si bien retransmite lo que ocurre fuera. Y lo que retransmite no son únicamente determinados contenidos, sino que en la Alemania de los años treinta retransmite también órdenes, marca pautas temporales –señala, por ejemplo, que ahora son las ocho de la noche y los niños han de irse a la cama, o que es la hora de cenar, o de comer, o que es domingo y hay que ir a la iglesia, etc.–. En todo caso, la radio hace llegar órdenes a la población, y las hace llegar a domicilio, convirtiéndose en el centro de la vida privada. El cine, en cambio, está en el espacio público y para ir al cine uno sale de su casa hacia el espacio público, se socializa, y

sin embargo acaba entrando en un tipo de espacio que casi está dispuesto como un dormitorio: está oscuro y, si bien uno no cierra los ojos, mira en una sola dirección y se le invita a fantasear, a soñar, es decir: a hacer aquello que normalmente uno hace en su casa, en la cama. Esta peculiar reconstrucción de la privacidad burguesa en una instalación pública dividida en dos partes, de modo casi dialéctico, es a mi juicio un aspecto decisivo de esta primera fase de la industria cultural.

El segundo estadio de la industria cultural, cuyas manifestaciones características son la música pop y la televisión, absorbe eso y lo mejora. Y esa mejora se produce en dos dimensiones: por una parte, hay una crítica de la primera industria cultural, y por otra parte se mejora su dimensión ideológica, en la medida en que se perfecciona aún más la dimensión inclusiva de la primera fase de la industria cultural. En este punto estoy en deuda con algunos teóricos de los medios alemanes –pienso en Friedrich Kittler, pero también en Wolfgang Hagen, quien ha reflexionado mucho críticamente sobre las ideas de Adorno sobre la radio–, y eso a pesar de que no comparto en absoluto sus premisas teóricas –Kittler es heideggeriano–. Aunque una teoría de los medios heideggeriana no puede ser histórica, en este caso resulta útil para completar la ceguera histórica de la teoría crítica de la industria cultural tal y como la formulan Adorno y Horkheimer.

Por lo que respecta al estadio actual de la industria cultural, durante mucho tiempo he creído que seguía existiendo un modelo de la industria cultural que la dividía en dos partes. Por una parte, una dimensión interna que integra lo exterior y, por otra, un elemento exterior que, por así decir, absorbe lo interno. Es decir, que la cultura de internet, la cultura digital constituye un modelo capaz de absorber e integrar todas las actividades posibles, incluyendo el trabajo, la elaboración simbólica, la reproducción y la sexualidad, y que, por su parte, habría también una especie de afuera que era necesario para poder equilibrar todo eso, y en este último punto creo que me equivoqué. Creo que con fenómenos como el geoetiquetado y Pokémon GO tenemos los primeros indicios de que, si hay un nuevo afuera, se ha vuelto meramente marginal, y que lo que cuenta socialmente es la maquinaria de integración que obliga a no poder ya separar trabajo y tiempo libre, cultura y trabajo. Con ello esta nueva industria cultural implementa una tendencia inherente al capitalismo post-fordista, y eso supone algo problemático para la producción cultural, pues frente a esa tendencia los elementos singulares, las propuestas concretas en el terreno cultural, tienen relativamente pocas opciones de hacer saltar este angostamiento.

JM - En su libro *Über Pop-Musik* (2014) sitúa una catástrofe al comienzo de la industria cultural. Según lo que plantea aquí, en un cierto momento del desarrollo histórico se fue a pique la posibilidad de expresarse como individuo en las obras de arte. ¿Por qué ocurrió esto? Según lo plantea ahí, por un tiempo aún fue posible pensar que el arte de vanguardia podía sobrevivir a esta catástrofe. Por desgracia no fue así. Pero en sus análisis ha descubierto nuevas posibilidades en el jazz y la música negra. ¿Por qué? ¿Cuáles son los potenciales específicos de esta música?

DD - La cuestión de si hubo realmente una catástrofe histórica que pueda ubicarse de forma precisa en el tiempo, tipo “hasta determinado momento teníamos a Proust y otros artistas afines y después de eso no vino nada”, no es a lo que me refería en ese pasaje. Lo que quería señalar es que existe una posición extendida que señala que ya no son posibles ese tipo de obras de arte en las que un individuo se expresa, y encontré una cita en la que alguien formula esa idea de una forma bastante contundente. Lo que quería era jugar con la idea de qué pasaría si esto fuera realmente así, y analizar si la música pop puede entenderse como un intento de trabajar artísticamente con signos, materiales y modelos de expresión desgastados, arruinados, venidos a menos. En lengua alemana está el texto clásico de la “Carta a Lord Chandos”, de Hugo von Hoffmannsthal, en el que al protagonista las palabras se le descomponen en la boca como si fueran setas podridas. Eso podría servir como ejemplo. Y ante eso llega una nueva generación, o una parte socialmente nueva del mundo que produce arte y cultura, y comienza a producir algo con esos materiales en declive. Para mí es importante que aquellos que pueden hacer algo significativo con esos materiales han de ser grupos estructuralmente nuevos, distintos a los que habían producido arte hasta entonces. Pueden ser niños, jóvenes, tal vez inmigrantes recién llegados, o gente que hasta ahora estaba excluida y que ahora están menos excluidos. En el fondo, lo que ocurre es que no existen los materiales arbitrarios o desgastados, sino que se trata simplemente de signos que ya no funcionan dentro de un determinado contexto o de una determinada tradición. Se trata de signos que se han visto efectivamente erosionados hasta la ruina por la cultura capitalista del valor de cambio, pero desde el punto de vista de su sustancia material quizá pueden seguir teniendo elementos servibles, o al menos susceptibles de ser recombinados de forma provechosa.

Hasta aquí tendríamos la dimensión estructural. Pero, por lo que respecta a la

dimensión histórica, al modo específico en que se accede a estos signos venidos a menos en los Estados Unidos, en el caso del jazz di con un modelo entre muchos posibles, pero que era un modelo importante e influyente. El jazz revela bien lo que ocurre con ese material en declive con el que uno se encuentra, que en parte está desgastado y en parte no es tan importante, o que solo en parte puede seguir siendo significativo. Lo crucial en este sentido es que, en la nueva forma de operar con ese material se desplazan los acentos, el énfasis, y también la importancia de sus elementos singulares. De este modo emerge algo nuevo y con lo que se puede hacer algo completamente distinto. Por ejemplo, uno puede decir que el acto de medir el compás ha sido un elemento importante en la música europea. En función de la música de la que se trate, en ocasiones se subraya cómo se marca ese compás, mientras que otras veces eso se intenta ocultar, como hace Chopin. Pero en todo caso el compás está ahí, y se cuenta, aunque sea de forma discreta. Pero ahora se puede acentuar y enfatizar el compás, se puede pasar a primer plano, y se hace así algo con él: de modo que el conteo monótono puede ser algo con lo que jugar y experimentar, por ejemplo, interrumpiéndolo, o introduciendo síncopas. Así es como lo que estaba en segundo plano pasa a ser algo de plena relevancia, mientras que lo que antes estaba en primer plano –los temas musicales y sus variaciones– queda en segundo plano o adquiere otra importancia. Esto no implica que pueda eliminar por completo el desgaste objetivo de los materiales, o incluso su carácter falso e ideológico, pero sí que esos materiales se configuran de una forma novedosa. Y el hecho de que en un nuevo planteamiento musical pueda resonar una forma del pasado –por ejemplo, música de marcha, o música de salón francesa– no implica que estemos ante una parodia, o ante una cita, sino que se trata de una especie de bricolaje que trabaja de forma novedosa con estos materiales.

Creo que esto es importante, pues la cuestión no es que los materiales simplemente se pierdan y más tarde se recuperen, sino que estos procesos los protagonizan grupos sociales determinados en determinadas condiciones históricas, y en todo eso se manifiestan determinadas relaciones sociales. En general, creo que la distinción que Niklas Luhmann establece entre medio y forma es valiosa, porque cualquier cosa puede convertirse en medio para otra cosa en tanto que forma. Una nube puede ser un medio para un avión que la atraviesa, y el avión es entonces la forma. Análogamente podríamos decir que el mero hecho de que haya sonido, ruido, y de que eso sea objeto de la percepción auditiva, es el medio para la forma música. La música pop y otros formatos análogos dan la vuelta a ese proceso, y eso

es algo a lo que se le puede dar la vuelta una y otra vez: ahora la coloración y el matiz del sonido es lo que pasa a ser central, y el hecho de que haya una música basada en tritonos y formatos de 32 compases es solo un medio, y por tanto una cuestión secundaria. Y si entonces viene una crítica cultural como la de la teoría crítica y formula el reproche de que estos formatos de 32 compases son algo monótono o estandarizado, uno puede decir que sí, que es cierto, pero que esa no es realmente la forma que está en juego en esa música, sino que es solo el medio. La forma es ahora, por ejemplo, el tremendo sonido del saxofón, o el hecho de que esa voz pertenezca a una persona determinada y de que todos los oyentes sean conscientes de ello. Y eso implica ya un escenario distinto.

JM – A diferencia de lo que ocurre en las condenas más usuales a la crítica del jazz en Adorno, usted formula una crítica al modo en que Adorno entiende el jazz que resulta mucho más productiva. Señala que Adorno solo logró reconocer en el jazz un síntoma del capitalismo, pero no la dimensión de la música negra. ¿Qué se perdió con ello? ¿Cómo habría que reformular entonces la cuestión del sujeto del jazz?

DD – La música negra debe entenderse a partir de la dimensión específica de la experiencia afroamericana. Eso requiere a su vez entender cómo se plantea la relación entre subjetividad, individualidad y grupo, tanto en este marco de experiencia como desde el punto de vista de la música europea y de otros entornos. En este sentido Henry Louis Gates Jr., un importante crítico literario estadounidense, ha escrito varios libros sobre lo que denomina el *signifying*, es decir, una técnica paródica propia de la cultura afroamericana temprana. Se trata de técnicas de imitación paródicas que se centran en cómo habla una persona, en cómo se articula algo y no tanto en el contenido, puesto que hay una distancia respecto a las semánticas de las formas de expresión nítidas. Una novela que desarrolla esta cuestión de modo muy potente sería por ejemplo *Mumbo Jumbo*, de Ishmael Reed, que trata de cómo una especie de virus semántico se expande utilizando su propia forma como virus. El virus se vuelve viral –así es como funciona el *signifyin(g)*– en la medida en que despliega su propia forma sin respetar ningún contenido, ya que considera que el contenido mismo es una forma del falso sistema dominante blanco. Pero en la dimensión específicamente sonora, en la conformación musical de subjetividad e individualidad, esta perspectiva ya se había desarrollado en la cultura afroamericana antes de que hubiera formas de grabarlas y aprovecharlas musicalmente. Hay

varios textos que dan cuenta de ello, y ahí Gates es una referencia importante. Esta perspectiva del hecho musical es mucho más importante que el hecho de que haya formas de 32 compases, o de que haya determinados tipos de acordes. En realidad, también ahí hay desplazamientos de contexto. En el jazz, por ejemplo, los musicólogos se toparon con *blue notes* o con acordes disminuidos, pero eso son fenómenos de segundo o tercer orden. Lo que les subyace es una perspectiva distinta hacia el sentido musical, y tal vez incluso hacia el lenguaje musical.

Eso tiene también que ver con quiénes eran los posibles interlocutores del jazz en la modernidad musical. Por ejemplo, dentro del desarrollo del jazz, el movimiento del Harlem Renaissance tendría una relación importante con el modernismo musical en su conjunto, pero por otra parte entre el jazz y la modernidad artística también hay momentos que revelan una falta de contacto, así como malentendidos y situaciones en las que el sujeto del jazz no es adecuadamente comprendido por los partidarios blancos del modernismo. Es decir, hay puntos de convergencia, pero también diferencias. En este sentido hay una anécdota significativa, aunque se refiere a un periodo muy posterior, a los años ochenta, cuando Stuart Hall dice “ahora, en la posmodernidad, todos queréis descentrar vuestra subjetividad”. Pero ese elemento de una subjetividad descentrada era el punto de partida de la experiencia afroamericana. Esta dimensión del jazz es algo que Adorno no había entendido, si bien había captado que el elemento central en el jazz tiene que ver con un determinado tipo de subjetividad. Adorno era consciente de que el problema no era que el jazz no fuera suficientemente complejo a nivel musical; no se trataba de defender el arte elevado frente a una versión inferior o popular del arte. Lo que Adorno descubre en el sujeto del jazz es un determinado tipo de carácter, de subjetividad capitalista, que a su vez tiene que ver con una dimensión de género, con lo que denomina el carácter castrado. Con ello quiere dar cuenta de una determinada actitud del artista hacia el material, pero el problema es que la entiende mal, en la medida en que la interpreta exclusivamente desde un punto de vista de crítica del capitalismo, y eso no le permite hacerse cargo de que hay gente que viene con un trasfondo experiencial diferente, que no se limita a la experiencia de verse explotados, integrados, etc.

JM – En su libro sobre música pop, *Über Pop-Musik*, ha querido definir un campo, pero también evidenciar que el pop es un ámbito complejo, rico en presupuestos y un objeto digno de análisis teórico. Allí escribe usted que la música

pop “no es un caso especial dentro del ámbito más amplio de la música. La música pop es un objeto diferente”. ¿Por qué esto es así? ¿Qué es entonces la música pop?

DD - Tal y como yo lo entiendo, podría decirse que la música pop es a la música lo que la fotografía es a la pintura. Es decir, lo que las distingue es una diferencia en el medio, y lo que tienen en común -es decir, el hecho de que en ambos casos se producen imágenes o resultados sonoros- es algo a lo que se ha prestado demasiada atención y durante demasiado tiempo. La cuestión decisiva en teoría de la fotografía es en qué medida la imagen fotográfica, debido a su forma de producción, es algo distinto de la imagen pictórica. Está claro que en ambos casos hay una composición de la imagen, tanto el pintor como el fotógrafo tienen que contar con la representación visual en el espacio y los dos han de trasladar objetos de tres dimensiones a una representación en dos dimensiones. Pero, en todo caso, hay una diferencia fundamental, y es que la imagen fotográfica es producida por la realidad mientras que la imagen pictórica la produce el pintor. Creo que esta es una analogía bastante buena para entender la diferencia entre la música pop y la música. Y es que en la música pop la atracción fundamental viene de la grabación, no porque la música pop sea la única que trabaja con grabaciones, sino porque es la única en la que la grabación es estéticamente decisiva, porque es aquella en la que el registro de lo que suena determina la lógica de la atracción del producto y las principales tendencias que operan en la música pop son una respuesta a eso. Por supuesto, no se puede establecer una separación nítida y tajante entre la música pop y la música popular clásica, o respecto a la música clásica u otras músicas que también puedan operar con grabaciones. En este sentido existen superposiciones, pues este modo de atracción también puede aplicarse a esos otros ámbitos que no son exclusivamente el de la música pop. Pero en todo caso sí que es posible establecer una distinción que asuma la diferencia de principio que el rol específico de la grabación supone para la música pop.

La otra dimensión tiene que ver con el hecho de que la música pop surge históricamente en un momento en el que la relación entre este particular principio causal que genera la grabación, la persona real que queda registrada en ella, pasa a ser más importante que la composición o la canción misma; su divisa sería *the singer, not the song*. Esto sucede en un momento en el que circulan muchísimas más imágenes de las personas implicadas y estas imágenes son también mucho más accesibles. Si en el pasado alguien admiraba a Caruso o a Sarah Bernardt solo tenía posi-

bilidad de acceder a una o dos imágenes de ellos. Sus personas eran eso que podía verse en esa o esas dos imágenes. Pero en el momento histórico en el que surge la música pop, en seis semanas es posible ver veinte actuaciones distintas de Elvis en televisión, y a eso se añadían además sus películas. En consecuencia, cualquiera está en condiciones de conocer cada una de las partes del cuerpo de Elvis y puede imaginarse en todo momento cómo se movía cada una de esas partes cuando escucha un determinado momento de una determinada canción. Este vínculo entre imagen y sonido, que se potenciaría enormemente en los diferentes productos, culminaría en una especie de proyecto de la industria cultural con miras a fortalecer recíprocamente cada una de esas dos dimensiones.

En tercer lugar, a diferencia de lo que ocurre en el cine, que unifica diferentes medios y dispositivos –el celuloide, la iluminación, la proyección, la habitación oscura, los asientos dispuestos en una misma dirección, etc.– en un mismo lugar, la especificidad de la música pop es que ocurre socialmente en distintos momentos. Ocurre en dimensiones privadas e íntimas –el dormitorio–, pero también en conciertos, pubs, bares, cafeterías, calles. Y la unificación de todo esto no se da siquiera en un solo medio, sino que se utilizan medios distintos para escuchar música pop, y la mayoría de ellos deben de ser medios transportables, lo cual daría lugar a nuevos desarrollos en los años cincuenta y sesenta. Pero lo fundamental es que en último término son los receptores los que unifican los diferentes elementos que componen la música pop. Son ellos los que deciden lo que debe ir junto y lo que no, y lo hacen tanto individualmente como también de cara a otros, mostrándolo en un nivel social. Ese sería el tercer criterio que distingue la música pop de otras formas de música.

JM – ¿Significa eso que la música pop está mucho más presente en la vida cotidiana, que tiene una dimensión más penetrante en el día a día?

DD – Sí, aunque hay que tener en cuenta que aquellos que reciben la música pop, comportándose de formas determinadas que les llevan a ser reconocibles como miembros de un determinado grupo, eran un fenómeno mucho más masivo entre 1955 y 1990 o 1995 de lo que lo serían más tarde. Hoy ocurre más bien al revés: uno descubre un determinado grupo o una determinada subcultura, y solo más tarde llega a percatarse de que tienden a escuchar determinado tipo de música y que eso puede unirles también. Pero lo primero que llama la atención en su constitución como grupo no es eso, mientras que antes el tipo de música que escuchaban

era el elemento que les vinculaba más clara y manifiestamente, y solo en un segundo nivel se distinguían por su comportamiento.

JM – ¿Cómo se relaciona la música pop con la cultura popular? ¿Cómo incide la música pop en la distinción entre alta cultura y cultura popular? ¿Cuál es la relación de la música pop con la industria cultural y, en particular, con el estadio de la misma que analizaron Adorno y Horkheimer?

DD – Desde mis coordenadas teóricas, la música pop es la segunda fase de la industria cultural. No debe confundirse con un concepto de cultura popular que puede encontrarse en autores como Matthew Arnold, o en lengua alemana en Herder, y que remite a una cultura del pueblo y más tarde a un fenómeno de masas. La música pop surge en un momento histórico en el que la distinción entre arte elevado y arte bajo, o entre arte serio y arte popular, tiene una especie de retorno tanto dentro de la cultura popular como de la alta cultura. De modo que, dentro de la cultura popular, puede distinguirse una cultura popular elevada y otra baja. La elevada sería la música pop, en contraposición al *schlager* en Alemania, o al folclore, que serían el nivel más bajo de la cultura popular. Paralelamente, en el arte elevado ocurre algo parecido. En el seno de la alta cultura surge en este momento un arte pop, que podría entenderse como una forma popular del arte elevado. Y también pueden encontrarse fenómenos intermedios entre los extremos elevado y popular del arte culto, que precisamente difuminan esa vieja distinción entre arte serio y popular.

El segundo elemento es que la música pop no siempre ha de estar vinculada a la cultura popular. En el desarrollo de la música pop hay una gran cantidad de fenómenos que no dialogan con la cultura popular, sino con la alta cultura –si es que uno se empeña en mantener esa distinción–. Históricamente la música pop también tiene un vínculo con las escuelas de arte. En su fase temprana hay una fuerte influencia de las academias de arte, o de las escuelas superiores de bellas artes, y esta música pop tiene una relación mucho más intensa con la alta cultura –aunque sea una relación antagonista y polémica– que con la cultura popular y sus respectivas formas, por las que no tiene ningún interés. Es cierto que a veces puede utilizar la cultura popular como recurso a exhibir frente a la alta cultura, o como un modo para volverse agresiva, pero ese no es su verdadero interlocutor. No faltan ejemplos de esto: desde John Lennon casándose con Yoko Ono, que era una artista de fluxus y por tanto un exponente de la alta cultura, o Pete Townshend de

The Who que estudia con Gustav Metzger, hasta Stu Sutcliffe de los primeros Beatles que viene de Paolozzi. En todas partes se da esta conexión de la música pop con la alta cultura.

En tercer lugar, hay un problema específico de la lengua alemana. En alemán la expresión “Popkultur” puede referirse a un gran número de cosas bastante distintas entre sí. Remite tanto a la cultura popular como a todo aquello que no encaja dentro de las artes clásicas. En Alemania hay una revista académica llamada *Pop* en la que participa gente muy interesante de teoría de la cultura, pero abarcan todo, desde los nuevos videojuegos hasta la moda: todos los ámbitos de la cultura que no sean teatro, ópera y exposiciones –y aún eso lo tratan también–. En mi opinión, si se quiere hablar de cultura pop con sentido, esa expresión tendría que referirse a la producción cultural que se guía por esta particular lógica de atracción que opera en la música pop: el elemento indexical, fotográfico, el hecho de que tiene que ver con determinadas personas, y ha de tener en cuenta que eso mismo se ve absorbido hoy por otras formas de producción cultural, como los shows de casting, los *reality shows*, etc. Estos formatos usan ese elemento indexical, quieren que se pueda presentar el contacto con un cuerpo real a través de un medio determinado, pero en cambio no tienen la arquitectura propia de la música pop. Pese a todo, creo que eso es algo a lo que se podría llamar con sentido cultura pop.

JM – Como bien ha señalado, el público de la música pop busca algo más que meramente entretenerse. La música pop, como parte de la industria cultural y del mundo de las mercancías, produce también promesas. Pero, ¿qué es lo que promete? ¿Puede rechazarse la música pop como un simple engaño? ¿Qué tiene que ver con la cultura juvenil? ¿Cómo articula posibilidades de disconformidad en una sociedad basada en el conformismo? ¿Y cuál es su función para la integración en la “normalidad” social?

DD – Es cierto que hubo tiempos en los que resultaba más patente que tomarse en serio las promesas tenía consecuencias a nivel social. Podría decirse que, en último término, la música pop, aunque esté organizada de modo muy distinto que otras mercancías culturales, es una mercancía, y como tal promete algo. La conciencia de que no se puede dar crédito a las promesas de las mercancías es parte del día a día del capitalismo. Pero la gente sí conoce el valor de uso de las mercancías. Todos sabemos que el detergente no lava tan blanco como se afirma, pero que cumple su función para lavar la ropa. Por supuesto que también hay una ideología vinculada

con la mercancía, pero ésta no se ve directamente afectada por el racionalismo del valor de uso. Normalmente se parte de una cierta confianza en las mercancías, aunque no se crea en la mercancía individual; es decir, hay un pragmatismo cotidiano que impide que se llegue a poner en cuestión el supermercado como tal. Con la música pop ocurre más o menos al revés. Siempre existe un cierto escepticismo. Desde el principio siempre late una sospecha de que a uno le toman el pelo, de que todo es un negocio, un engaño, pero en el caso singular se da crédito a la mercancía y sus promesas son tomadas en serio. Sí que hay una confianza en la persona singular que se retransmite indexicalmente en la música pop. Se confía en ella, no como en un acto de compra o de intercambio, sino que se trata de otra forma de comunicación. Cuando esa persona aparece malhumorada, o incluso elusiva, ese comportamiento es algo que el público acepta como verdadero y genuino. En cambio, desconfía del funcionamiento de todo el aparato de la música pop, pues en él se muestra la realidad social de forma mucho más directa. El supermercado me invita a entrar y actúa como si el cliente fuera bienvenido, aunque en realidad tenga que pasar por caja y pagar, pero en la música pop todo son obstáculos, las vías de acceso están bloqueadas: es necesario tener entradas para ver el show, el *backstage* es un ámbito al que no tengo acceso, por todas partes hay reglamentos y seguridad, y hay locales en los que no puedo entrar si soy demasiado joven. En definitiva, la experiencia de la música pop está vinculada con que hay una serie de ámbitos de los que estoy excluido y tengo la sospecha de que el sistema que organiza todo me engaña de alguna manera, y que incluso los grupos están implicados en ello. Y a pesar de todo, estoy dispuesto a dar toda mi confianza a un determinado proyecto individual. Eso funciona de modo muy distinto a lo que ocurre con otros tipos de mercancía, como el queso de untar o los detergentes.

Por otra parte, la historia de la música pop está atravesada por una transformación del significado de la conformidad. Puede decirse que en los años cincuenta y sesenta la promesa de la música pop generó una gran necesidad de vigilancia. Llevar el pelo largo, ser un *biker* o tener una idea más o menos relajada de la sexualidad era algo arriesgado: no era algo deseable en todas partes, ni de la misma manera. De modo que la disconformidad no era algo deseado. Pero eso es algo que se transforma en el curso del tiempo. Podría decirse que la música pop es el medio que ha ayudado a que cristalizara y se popularizara un modelo de disconformidad normativa que impera en el presente. Pero lo que vehiculaba, en primera instancia, era el sentimiento de no estar integrado en un cosmos cultural extremadamente

conformista e integrador, el sentimiento de sentirse solo en él y querer formar nuevos grupos. Eso fue constitutivo de la música pop en los primeros veinte o veinticinco años, y solo entra en declive en la medida en que la actitud de disconformidad permite que surjan oportunidades profesionales, y con ellas medios de vida. Por ejemplo, a finales de los años setenta se entra en una situación en la que vestirse de forma original o diferente ya no era un signo de rebeldía, sino algo característico de gente que, de pronto, tenía mejores opciones para convertirse en modelo, o para llegar a trabajar en un determinado pub, o para llegar a ser artista. A partir de un determinado momento la no conformidad permitía que las opciones de vida se incrementaran y se optimizaran. De modo que el viejo patrón que se articulaba a partir de la sensación de “estoy solo, quiero integrarme, pero en un mundo distinto, no en el mundo realmente existente”, o “quiero un mundo distinto”, entra en declive. Pero eso genera a su vez un malestar frente a esta nueva situación de disconformidad normativa, y en las últimas dos décadas ha surgido también una sensación de que hay corrientes que se oponen a esta atmósfera en la que cada cual se encuentra en un estado de creciente aislamiento con sus propios talentos y a través de sus propios talentos, de que ese modelo de disconformidad ha permitido que se abran nuevas opciones de vida, pero genera también soledad. Frente a ello han surgido ideas sobre nuevas colectividades, grupos, poses, etc. Pero hay una gran bisagra, un punto de inflexión que articula este desarrollo histórico. Alrededor de 1990 había ya toda una serie de colectivos del arte de vanguardia y *underground*, así como entre DJs de música techno o en el hip hop, que solo operaban bajo pseudónimo, y en los años 2000 surgieron en Estados Unidos nuevos colectivos de música pop (No Neck Blues Band, Animal Collective), también gracias al movimiento *Occupy*; esa desconfianza hacia el ideal de la autorrealización tuvo sus antecesores en la preferencia por los pantalones vaqueros y las parkas en los años sesenta y setenta.

JM – Las estrellas desempeñan un papel importante en el modo como la industria cultural fusiona la cotidianeidad con un mundo imaginario. Son al mismo tiempo cercanas e inalcanzables. En este sentido las técnicas de grabación son fundamentales, pues permiten hacer omnipresente su presencia corporal. ¿Cree que los análisis de Benjamin en este sentido siguen siendo relevantes? ¿De dónde viene la necesidad del público de acercarse a las estrellas, aunque a menudo sea solo como objetos parciales?

DD - La cuestión es que la forma de comunicación de la música pop responde a algo así como una necesidad de ver y experimentar el mundo, y ahí la estrella singular no es tan importante. Lo importante es que se trata de una determinada persona que está disponible a través de estos canales. La cuestión es que, a partir de la experiencia de que he escuchado en mi casa la voz de Bob Dylan, que luego he vuelto a oír en un local, llego a descubrir que hay algo así como un mundo distinto, un mundo en el que se escucha esta música y en el que resuena esta voz tan especial por la que me siento atraído, que incluso me enamora. Más tarde uno descubre que se trata de Bob Dylan, que a su vez tiene un determinado look, un aspecto que puede resultar más o menos interesante o atractivo. Ahí surge una bifurcación. Unos asumen que basta con enamorarse de alguien que tenga el aspecto de Bob Dylan y que no tiene por qué ser él, eso da lo mismo. Se trata de poder vivir el mundo que todo eso me promete, no tengo por qué saber quién es exactamente la persona que genera eso. Otros comienzan a estudiar los textos y canciones de Bob Dylan, y descubren que ha escrito tal y tal cosa, y que con ello quería aludir a tal y tal cuestión, etc. De esta manera se vuelve a un modelo que ya no se ocupa tanto de la indexicalidad corporal de una persona, sino que remite a la especificidad de una persona de la que me puedo ocupar, como me puedo interesar por un poeta, un artista u otro representante de prácticas artísticas tradicionales. Incluso si comienzo a venerarlo con la exaltación clásica con la que se venera a ciertas estrellas -no tenemos por qué pensar únicamente en Bob Dylan, podría tratarse también de Madonna-, con esa típica adoración adolescente en la que uno tiene a su disposición muchas imágenes de esa persona, llega a saberlo todo sobre ella, incluso su signo del zodiaco, etc., esto no es lo mismo que experimentar a través de la voz y las grabaciones indexicales de una persona el contenido de realidad que me dice que hay un mundo distinto al que yo, como adolescente, o como persona solitaria, o como recién llegado, conozco, y que puedo acceder y vivir en ese mundo. Y para experimentar eso la identidad de esa persona no es importante.

Y en el caso de aquellos para los que la identidad singular de la estrella sí que es importante, podría decirse que para ellos la integración en ese mundo distinto no ha llegado a funcionar. En ese caso uno se queda en Bob Dylan, o en Madonna, pero no ha llegado a encontrar una vida distinta, no ha llegado a conocer la escena queer de la música house de Nueva York, sino que en cierto modo sigue en su dormitorio, no ha llegado a salir de su habitación de niños y escucha todo el día discos de Madonna, pero no logra salir de ahí. De modo que esta veneración por

las estrellas en sentido clásico desplaza esta posibilidad de que esa experiencia, de que esas promesas, puedan llevarte a algún otro sitio y se queda por así decir en la antesala de este deseo de conocer una vida distinta, un mundo distinto de relaciones sociales.

JM – Me gustaría seguir preguntando sobre esta cuestión. Porque a menudo la distancia entre el mundo que la música pop pone ante tus ojos y el mundo en el que en realidad vives no es tan difícil de salvar. ¿Cómo funcionan entonces sus promesas? ¿Qué función cumplen? Y, si estas promesas abren realmente un mundo distinto en el que uno puede realmente participar, ¿con ello se cumple realmente la promesa de una vida diferente?

DD – Aquí habría dos cuestiones. Por una parte, estaría el mero hecho de que una determinada persona, quien sea, se vuelve disponible a través de la música pop y las tecnologías de grabación. Esta promesa está vinculada únicamente al medio, a la técnica comunicativa; lo que está en juego en ella no son contenidos concretos, sino solo la frecuencia, la exactitud, la probabilidad de los contactos y con ello las posibilidades de apertura. Por otra parte, las promesas más concretas por lo general solo tienen la forma de una promesa, como huir, colocarse, ser *cool*, vivir muchas cosas, pero nunca dicen exactamente adónde huir, qué experimentar exactamente con qué drogas o qué sería exactamente lo mucho que habría que vivir. La música pop es por una parte es por una parte un teléfono y por otra parte un ferrocarril, pero son constelaciones históricas determinadas las que hacen que ciertos trenes lleven a la utopía y otros simplemente al Caribe. Pero para eso hay que saber cómo funciona el ferrocarril, u otros medios de transporte. Para los Sex Pistols, en la portada de Jamie Reid, los autobuses solo llevan a ninguna parte y al aburrimiento: *Nowhere and Boredom*.

JM – En sus trabajos ha señalado repetidamente cómo la técnica fotográfica y la grabación de sonido han cambiado totalmente las condiciones de producción y recepción del arte. En este sentido ha hablado de un paso de la primacía de la producción a la de la recepción. ¿Qué quiere decir con ello? ¿Qué significa eso para la producción estética? ¿Y qué consecuencias tiene en el marco de los desarrollos recientes de la industria cultural?

DD – En primer lugar, el énfasis en la recepción por parte de las artes que trabajan con medios indexicales responde a una disminución de la capacidad de controlar

aquello que atrae, interesa y entusiasma al público. En la pintura ese efecto sobre el público puede anticiparse, no tanto porque se pueda saber si la imagen que uno ha producido vaya a tener éxito o no, sino porque uno sabe lo que ha hecho para producir en el público un efecto determinado. En la música pop esto no resulta tan sencillo, puesto que el *punctum* no se puede planificar, y esa es la cuestión fundamental. Uno puede trabajar con ese supuesto, puede desarrollar estrategias. En mi trabajo, por ejemplo, he intentado desarrollar una teoría de la pose, partiendo de que la pose es un intento de mejorar las opciones para evocar el *punctum*, pero a pesar de todo la música pop no permite la misma seguridad en la planificación que otras prácticas artísticas. Eso implica que, a la hora de analizar lo que tiene lugar en la música pop, para poder sacar a la luz su historia, o también la historia de un determinado tipo de fotografía, es necesario tener en cuenta la recepción. Por supuesto, uno puede tenerla en cuenta también si se ocupa de la literatura, pero eso sería únicamente una dimensión entre otras de la historia de la literatura y sería posible optar por otras vías de acceso, por ejemplo, analizando las variaciones de la forma del soneto. Pero en el pop eso no es en absoluto posible, puesto que no hay otra cosa que grabaciones, y si no tuviéramos testimonios de cómo se han recibido esas grabaciones uno se encontraría mucho más perdido que en otras prácticas artísticas. En general uno puede elegir si adopta la perspectiva de la estética de la producción, de la estética de la obra o de la estética de la recepción, o si analiza cómo estas tres perspectivas se relacionan entre sí, pero en el caso particular de la música pop es necesario estudiar cómo se ha recibido algo en un determinado momento para poder decir algo al respecto. Cuando hoy se vuelven a publicar viejos discos de los años cincuenta o sesenta, a menudo hay gente joven que escribe sobre ello, pero en muchos casos no saben cómo se recibieron esos discos en su época. Eso a veces es interesante, pero a menudo se pierde la diferencia entre cómo esa música se escuchaba entonces y cómo se escucha hoy. Y hay suficientes ejemplos de que hay determinados productos que tienen una segunda, una tercera o una cuarta recepción que es completamente distinta del modo en que fueron originalmente recibidos. Eso tiene que ver con que esos productos pasan a percibirse de modo distinto, con que –como decíamos antes– puede pasar a primer plano algo que hasta entonces era secundario, y viceversa. Un ejemplo en este sentido sería David Axelrod, que en los años sesenta grabó una serie de discos hippies que tenían una pretensión soñadora, literaria y poética, pero que de fondo tenían también un buen *beat*. Hoy sus discos se han vuelto a descubrir, y ese *beat* es lo que ahora

parece importante, mientras que lo que supuestamente era el objeto de esta música, con sus referencias a William Blake, etc., no le interesa a nadie.

La otra parte de la pregunta tiene que ver con las consecuencias de este énfasis en la recepción para la industria cultural. Para una determinada parte de la industria cultural eso es sin duda un filón. Para la industria cultural desregulada que va desde los *reality shows* televisivos hasta los *influencers* de Instagram y los videos de TikTok es una situación de cazadores de oro, que permite que cierta gente haga mucho dinero de forma muy rápida, y en este sentido la industria cultural actual tiene muy poca estructura intermedia. Desde luego que hay proveedores, y está Facebook, Instagram o Meta, pero no hay nada que equivalga a lo que fueron en su día las compañías discográficas. Tan sólo hay éxitos más o menos azarosos a partir de ciertos fenómenos individuales que siempre operan a partir de la vivacidad, y que por lo general parten de relativamente pocas habilidades, relativamente poca pre-producción, relativamente poco tiempo de preparación, es decir, relativamente pocos elementos de aquello que clásicamente formaba parte de la producción artística. En cambio, tienen mucha espontaneidad, individualidad, vivacidad, indexicalidad. Y las grandes empresas como Meta operan dando por sentado que va a haber suficientes fenómenos de este tipo, y que por tanto no necesitan producirlos, no necesitan especificar normas, ni realizar un gran trabajo de reflexión para pensar cómo organizan todo eso, sino que son fenómenos que surgen espontáneamente. Las grandes empresas solo necesitan estar ahí, hacer valer su estructura y extraer los beneficios. Esa sería la última consecuencia que estos procesos tienen para la industria cultural, o que dan forma a estas dimensiones de la industria cultural actual.

JM – La música pop, al igual que otros productos de esta nueva era estética, tal vez ya no pueda entenderse como un entramado coherente de significado. En ellas tal vez ya no cristalice una obra de arte que pueda entenderse en sentido inmanente. El poder de disposición de los artistas sobre el material está limitado por trazas de realidad que abren nuevas posibilidades artísticas. ¿Cree usted, entonces, que las aspiraciones clásicas de una subjetividad capaz de dar forma en su trabajo sobre el material, que fueron tan decisivas en la estética de Adorno, pueden reivindicar aún alguna actualidad?

DD – Hay algo que me gusta mucho de los conceptos que Adorno utiliza, y creo que es posible seguir trabajando con ellos. En las artes plásticas, para toda la gente

que hoy opera con estéticas de la participación, fenómenos como los *reality shows* televisivos y las formas de participación propias de la *low culture* encarnan algo así como un estado del material en sentido adorniano, y eso es algo a lo que las propuestas artísticas tienen que reaccionar. Se trata de algo que es técnica y artísticamente factible, pero que solo funciona cuando se hace algo más que limitarse a integrar ese potencial de participación, o contentarse con producir algo similar. Es necesario reaccionar a lo que todo eso es e implica socialmente, y por supuesto la indexicalidad no es únicamente un hecho técnico y mediático con el que se denomina un concepto desde la teoría del signo, sino que eso tiene también una historia en la adaptación de la forma artística, en la adaptación de la industria cultural, en la adaptación a través de la historia de los medios. Y la tarea del artista actual estriba también en que ha de reaccionar a esta nueva situación histórica. Y hoy, por supuesto, no puede decirse que eso sea algo que se pueda controlar, que el o la artista que trabaja subjetivamente pueda tener bajo control todos los aspectos que eso implica como si el proceso se diera en un laboratorio, o incluso en un taller artístico. Este trabajo tiene que ver hoy con una pérdida de control.

En este sentido están, por ejemplo, los proyectos teatrales del dúo noruego Vegard/Vinge en Berlín, que duran desde seis minutos hasta ocho semanas, y durante ese tiempo tienen una sede, un teatro, una casa, pero tienen diferentes módulos con los que trabajan -tanto por lo que se refiere a la obra teatral misma como por lo que respecta a la pintura en el vestíbulo-. Pero la cristalización final del proyecto depende en buena medida de lo que pasa allí. A veces el resultado es una sesión de media hora y a veces de dieciséis horas. Pero no se trata de un procedimiento aleatorio, como en el Mauricio Kagel en los años sesenta y setenta, sino de un intento de trabajar a partir de la experiencia actual de *liveness* y *performance*. No es que estos proyectos sean un buen ejemplo para la indexicalidad, pero sí que son un ejemplo para dar cuenta de formas que operan a partir de la falta de forma que se produce en el arte actual. Y creo que estas tentativas pueden analizarse hoy con estos conceptos, pero cuando se opera con ellos hay que tener en cuenta qué es lo que estos conceptos captan de las nuevas condiciones, y este proyecto remite a algo más amplio, que no puede responderse tan rápido, pero en principio creo que es posible utilizar esos conceptos.

JM - Hace veinte años señaló el paso de un pop “disidente” que había tenido lugar entre los años 60 y los 80 a un pop “generalizado”, que ya no podía enten-

derse como algo contracultural, que no quería cambiar el mundo, sino que lo devoraba todo. Entonces escribió: “El pop como modelo específico de intensificación, dinamización, transformación y transgresión ha abdicado. Sus componentes pueden aplicarse a otras fórmulas”, pero ya no tiene fuerza trasgresora. ¿Qué ha provocado esta evolución? ¿Cómo ve este diagnóstico hoy? ¿Cómo describiría la situación actual?

DD - Esa es una pregunta a la que difícilmente puedo responder, puesto que tengo demasiado poco contacto con la música pop actual. Cuando escribí eso tenía aún mucho contacto con la música pop, y lo seguí teniendo diez o quince años más. Pero en algún momento eso vino a menos. Creo que puedo decir algo sobre cómo la música pop se distribuye hoy, sobre cómo está organizada, pero por lo demás puedo decir más bien poco. Sí que tengo la sensación de que las ideas al respecto siguen siendo más o menos las mismas. En años recientes, como 2006 o 2007, había una confianza en un vínculo de principio entre una cierta disidencia social y una determinada actitud musical, cuando surgieron toda una serie de grupos informales en Estados Unidos, que casi podrían llamarse *neohippies*, como Animal Collective o Sunburned Hand of the Man. Eran grupos que trabajaban de modo informal, con largas improvisaciones, y que sin embargo no provenían del jazz, sino que más bien operaban con materiales propios, y en parte estaban integrados por gente que venía del mundo del techno y trabajaban con la electrónica. Esa informalidad era en el fondo la mentalidad de la que surgieron movimientos como *Occupy*, una cultura anárquica que seguía estéticamente el modelo de David Graeber. Eso era algo que aún había entonces, y formalmente eran una especie de *beatniks*, pero en un momento histórico distinto. La cuestión es que desde entonces tengo la sensación de que eso, por así decir, es algo que está disponible como repertorio, es decir, que es algo que surge de determinados entornos culturales, fundamentalmente de clase media, y que por eso aparece una y otra vez, pero que hoy tiene menos relación con los desarrollos históricos de la que pudo tener en un momento anterior. Y si pienso en la Academia de Arte en la que doy clase, en la que puedo conocer a gente joven que en parte tiene posiciones muy bien definidas, debo decir que desde el punto de vista del contenido se hacen muchísimas cosas, pero que en lo fundamental las formas se han desarrollado más bien poco. Es decir, la posibilidad de describir el trabajo artístico actual con lo que mucha gente produce hoy teóricamente, discursivamente, argumentativamente, resulta muy insatisfactoria. No es que sea pesimista, porque la gente sabe mucho y está en

condiciones de decir muchas cosas nuevas y muy interesantes, pero no veo necesariamente la conexión entre ese nivel discursivo y lo que ocurre en las prácticas artísticas, tampoco en la música pop. Lo que se produce en la práctica artística resulta en comparación más convencional, o al menos no tan novedoso, como lo que se plantea en el plano argumentativo.

JM – En sus escritos, la música pop no aparece solo como un desarrollo Inmanente, sino siempre en relación con las transformaciones de la sociedad del capitalismo tardío. El rock and roll como música de las metrópolis tenía que ver con la significación específica de la juventud en el capitalismo de posguerra, y además de dar expresión a elementos críticos del capitalismo cumplía también una función social. Después vinieron otros formatos que apuntaban a otras constelaciones sociales: primero el punk, luego el hip hop, más tarde el techno y el rave. ¿Qué ha provocado estos cambios? ¿Qué pretendían estos nuevos formatos? ¿Y qué dice eso de la nueva situación social?

DD – Dicho de forma simplificada, todas las cosas que han pasado en los últimos 75 años a nivel de cultura juvenil o de música pop podrían haber pasado en otro momento. Siempre ha habido –y aún sigue habiendo– elementos que podrían haber favorecido su surgimiento. Pero la clave es si esas cosas llegan a tener una oportunidad, y esa es una cuestión que se plantea en diferentes planos. Uno de ellos es el desarrollo de la sociedad y del capitalismo a nivel macro. En este sentido no soy un partidario del determinismo histórico, y por eso no diría por ejemplo que en el paso del fordismo al posfordismo tenía que surgir ineludiblemente la música techno o algo parecido. Pero es cierto que el rock and roll de los años cincuenta era una música de jóvenes trabajadores a los que las mercancías les prometían más de lo que su realidad vital podía ofrecerles, y por ello esta música dio lugar a formas de rebeldía. Además, eso estaba vinculado con fenómenos como el movimiento de los derechos civiles o los sindicatos, y se vio a su vez reforzado por ellos.

Pero eso es solo el nivel macro en el que algo puede tener una oportunidad o no. Hay también otros niveles, como el que tiene que ver con el modo en el que están organizados los medios y la industria cultural. Por eso hay que tener en cuenta también si los fenómenos pueden tener una oportunidad de desarrollarse en este nivel. Hay planteamientos que pueden llegar a tenerla, por ejemplo, si consiguen adecuarse a los bruscos cambios en el plano mediático, y esos cambios

mediáticos no están necesariamente determinados por lógicas económicas. Por supuesto que hay una predisposición a que el capitalismo perciba los cambios mediáticos como oportunidades de negocio, pero hay muchos cambios que no se han percibido así, o procesos de transformación en los que la tecnología y la economía no han podido entenderse. Pero, a pesar de todo, para el desarrollo de la música pop ha sido importante que determinadas cosas tuvieran una oportunidad a nivel mediático y esa oportunidad no fue siempre algo social, sino que tiene que ver también con que una determinada praxis pudiera afirmarse, existir durante algo más de tiempo, que tuviera la posibilidad de desarrollarse y que pudiera seguir desarrollándose a fuego lento, por así decir.

Y el tercer nivel para que los desarrollos de la música pop puedan tener una oportunidad tiene que ver con la cultura, con los intelectuales y sus instituciones. Es decir, se trata del hecho que ya hemos mencionado de que para gente como John Lennon o Pete Townsend no había nada más que escuelas de arte, pero al fin y al cabo había escuelas de arte, y ese es también un presupuesto institucional para que algo pueda tener lugar, desarrollarse y alcanzar una forma lograda. El hecho de que el desarrollo del rock and roll al pop de los años sesenta, al beat y luego al rock progresivo tuviera lugar a través de Gustav Metzger y Eduardo Paolozzi no era algo que tuviera que darse necesariamente así, o que pudiera haberse previsto, pero de facto se dio así. Por eso es importante tener en cuenta, por ejemplo, qué interlocutores tienen los raperos cuando hablan de las condiciones de vida de los jóvenes afroamericanos. Pueden ser organizaciones sociales y políticas que se interesan por eso, o grupos dudosos como la Nación del Islam, mientras que otra generación tuvo por ejemplo como interlocutores a artistas de éxito como y eso implica también referencias muy distintas de las que podía ser por ejemplo Malcolm X o algo muy diferente. Y eso es también un plano importante en el que se decide si un nuevo desarrollo llega a tener la oportunidad de consolidarse o no, y ha habido fases en las que la cultura oficial, el mainstream por así decir, también ha contribuido a ello o ha ofrecido un suelo de resonancia relevante.

JM – Si hoy en día han desaparecido las seguridades del capitalismo de bienestar que permitían algo parecido a una normalidad, las posibilidades de disidencia también se ven afectadas por ello. En una época de flexibilidad coactiva, survival of the cutest y doping sanguíneo bajo la coerción del capital, ¿es posible encontrar aún potenciales para una cultura resistente, capaz de experimentación y

hasta cierto punto autónoma?

DD – Creo desde luego que la libertad de movimiento para experimentar con nuevas posiciones y actitudes en buena medida se ha perdido, al menos en comparación con la libertad que llegó a haber en los años sesenta. Pero lo que ha habido desde entonces –y creo que se trata de un desarrollo extremadamente ambivalente– es una creciente profesionalización de la vida, incluyendo sus posturas, actitudes, posiciones, etc. Eso que antes he denominado disconformidad normativa implica, por una parte, el fin de todo inconformismo, pues cuando algo es normativo ya no puede ser inconformista. Pero, por otra parte, no es del todo así. Pues esta sensibilidad profesionalizada, que sabe en todo momento a dónde debe acudir en busca de ayuda, que siempre tiene en mente los discursos psicológicos, o que es capaz de recurrir a saberes y conocimientos incluso en conversaciones cotidianas de Twitter, revela que la situación actual ha llevado en parte a una autodisciplina espantosa, o a una forma de individualismo que te vuelve estúpido, pero también ha llevado a un conocimiento de la subjetividad, a un *know how*. Dicho de forma marxista, ha habido un enorme desarrollo de las fuerzas productivas por el lado de la subjetividad, y un desarrollo que hasta ahora no ha sido aprovechado de forma óptima por el capitalismo, El hecho de que eso no haya sido completamente absorbido y aprovechado por el capitalismo es algo que debemos a la vieja resistencia individualista frente a su lógica. Por otra parte, hoy sabemos que ese aprovechamiento total no es en absoluto posible, porque el capitalismo está demasiado determinado por su dependencia de la energía, los recursos, etc., es decir, aún no es un capitalismo capaz de reducir todo a signos y símbolos. Pero, a pesar de todo, ha habido ciertos desarrollos, y creo que puede decirse que las personas somos hoy mejores máquinas, y eso implica por un lado que somos mucho más maquinales, y por tanto mucho menos capaces de emancipación, pero por otra parte somos también mucho mejores, y en cierto modo también mucho más capaces de superarnos a nosotros mismos. Y ese sería un modelo para pensar esta problemática.

JM – Sobre el estado actual de la música pop, ¿no sufre esta una pérdida de relevancia social en la fase digital de la industria cultural? ¿Su posición no se ha visto socialmente debilitada? Si la industria cultural no solo se ha convertido en segunda naturaleza –como Adorno señaló ya en los años sesenta–, sino que este proceso ha alcanzado unas nuevas dimensiones con los procesos de digitalización, ¿es posible aún subvertir la industria cultural desde prácticas artísticas?

¿Qué significaría eso? Hace tiempo que el carácter mendaz de la industria cultural es conocido y aceptado. Entonces, ¿qué queda para la política emancipadora en el ámbito de la producción y el consumo de cultura?

DD - La música pop nunca se ha acercado a la industria cultural desde fuera, siempre fue parte de ella, solo que a menudo logró superarla con sus propios recursos. Al mismo tiempo, la industria cultural no es simplemente falsa. Su ideología y su intención lo son, pero para eso necesita desarrollos técnicos, medios, que siempre tienen a su vez su propia lógica y a menudo son obstinados. La negación del arte podía ser falsa, pero la negación de la industria cultural no es lo verdadero. En la industria cultural y con ella, especialmente en las condiciones de la web 2.0 y más allá de ella, lo falso es la atracción de la integración, pues mientras que una única tecnología absorbe todas las actividades culturales y productivas, la dimensión social de las que éstas provenían y sus antagonismos “verdaderos” se vuelven invisibles. La negación determinada de esta falsa integración no es la desintegración, y tampoco es una forma de integración distinta, sino más bien algo así como *care-work*, atención, apoyo mutuo, es decir, una forma muy específica de política afectiva que tiene mucho en común con el arte, con el Soul. Eso es algo que solo se encuentra en las prácticas, y para lo que no hay recetas. Pero sigo pensando que el mal humor es una modalidad que siempre permite subvertir de manera efectiva la industria cultural.

Werner Bonefeld y Chris O’Kane (eds): *Adorno and Marx. Negative Dialectics and the Critique of Political Economy*. Londres: Bloomsbury, 2022, 263 págs.

Desde que Hans-Georg Backhaus encontrara un ejemplar de la primera edición de *El capital* en la biblioteca de su residencia de estudiantes en la Universidad de Frankfurt, el proyecto de estudiar la relación entre la teoría crítica y la crítica de la economía política ha ido ganando cada vez más popularidad. La hoy famosa *Neue Marx-Lektüre*, nacida a partir del grupo de lectura de dicha obra formado por el ya mentado Backhaus, junto a Helmut Reichelt y otros, surgió precisamente para profundizar la teoría social adorniana sobre la base de la crítica de la economía política (Bellofiore, R. y Riva, T. R., 2015). Posteriormente, durante la década de 1990, en un contexto radicalmente distinto al de Backhaus y Reichelt, se publicaron los tres primeros volúmenes del *Open Marxism*, una tendencia que, si bien puede ser considerada heredera de la *Neue Marx-Lektüre*, presenta al mismo tiempo serias discrepancias con esta última, especialmente en lo tocante a la cuestión del antagonismo de clase.¹

Enmarcado en esta tradición, y centrándose explícitamente en el vínculo entre la dialéctica negativa y la crítica de la economía política, nace *Adorno and Marx*. La publicación de un libro de este tipo, expresión clara de un creciente interés por la crítica de la economía política como teoría crítica, debe ser bienvenida. Dicho esto, lo ambicioso del tema —Adorno y Marx, nada menos—, la ausencia de un hilo conductor claro y, por qué no decirlo, una evidente desigualdad en la calidad de los textos que la componen, convierten a *Adorno and Marx* en una obra que dificulta la tarea de decir algo valioso sobre ella. Esos mismos elementos son, sin embargo, los que hacen necesario intentarlo.

Adorno and Marx se compone de una introducción, tres partes principales y un apéndice a modo de epílogo. La primera parte está dedicada a presentar la relación entre Adorno y las Nuevas Lecturas de Marx, entendidas en sentido amplio.² De aquí, son especialmente destacables el artículo de Bonefeld y el de O’Kane y Munro. En el primero, Bonefeld señala las diferencias entre la teoría tradicional y la teoría crítica, así como la necesidad de la última para pensar las contradicciones del modo de producción capitalista. El carácter crítico de la teoría crítica, dice

¹ Un estudio sobre la relación entre la *Neue Marx-Lektüre* y el *Open Marxism* puede encontrarse en Pitts (2020).

² En este caso, el rótulo de las Nuevas Lecturas no se limita a la *Neue Marx-Lektüre*, sino que incluye el *Open Marxism* y las aportaciones de Moishe Postone.

Bonefeld, radica en que esta disuelve la apariencia de autosuficiencia de una sociedad que mistifica su proceso de constitución y se presenta a sí misma como una cosa natural.

Ahondando en esta línea, el texto de O’Kane y Munro nos invita a pensar la crítica de la economía política como una crítica de la totalidad social. Se sirven, para ello, de la obra de Postone y de su concepción del trabajo como una mediación social total, aunque expandiendo sus aportes a los ámbitos del Estado y el hogar. Al mismo tiempo, esto les permite criticar las Teorías de la Reproducción Social que, en última instancia, constituyen una denuncia de los excesos de la distribución capitalista, dejando intactas las relaciones sociales de producción. El modo en que O’Kane y Munro extienden la crítica de la economía política a otros ámbitos de la vida social es sugerente, y señala la dirección correcta hacia la que deben orientarse los esfuerzos de la teoría crítica. No deja de ser curioso, sin embargo, que su principal punto de apoyo sea Postone, cuya conceptualización del capitalismo es, cuando menos, problemática.³ No está de más preguntarse, por tanto, si esto es indicativo de una limitación más profunda de la concepción de la crítica de la economía política presente en el libro. Más adelante volveré sobre este punto.

Haciendo honor al subtítulo del libro, la segunda sección gira en torno a la presentación de la crítica de la economía política como una dialéctica negativa de la sociedad, siendo el texto de Bonefeld el que más explícitamente aborda el tema. Siguiendo la línea de su anterior aportación, Bonefeld expone la dialéctica negativa como crítica de una sociedad cuyas relaciones se han autonomizado bajo la forma de categorías económicas independientes. Desde esta perspectiva, el materialismo histórico dejaría de ser una metafísica de la historia para convertirse en una “crítica de las relaciones existentes de la naturaleza económica, una que disuelve el dogma de las fuerzas económicas naturales sobre una base social. [...] el materialismo histórico es una crítica de la sociedad bajo la forma de un objeto económico” (105). Para Bonefeld, dicha crítica se lleva a cabo poniendo de manifiesto las relaciones sociales que se encuentran en la base de la sociedad capitalista y cuyo ocultamiento

³ Considero que Søren Mau ha atajado de manera lúcida esta cuestión. El problema con la conceptualización del capitalismo llevada a cabo por Postone consiste en que esta es “demasiado amplia y, al mismo tiempo, demasiado estrecha como para tener algún valor analítico: demasiado amplia porque separa el capitalismo del mercado y de la propiedad privada; demasiado estrecha porque acaba identificando el capitalismo con la producción industrial a gran escala, que no es más que una de las formas que puede tomar la producción bajo el capitalismo” (Mau, 2019: 174).

es un momento esencial de la constitución de esta en cuanto objetividad autonomizada de los sujetos que la conforman. La dialéctica negativa busca la apertura de lo no-conceptual que persiste en el concepto, y eso no-conceptual son precisamente los individuos, que en la relación social capitalista desaparecen “solo para aparecer como personificaciones de la razón económica” (104). Aquella situación falsa de la que la dialéctica es su ontología (Adorno, 2005) resulta ser, de esta manera, el modo de producción capitalista.

Los textos de Arzuaga, Prusik y O’Kane son igualmente destacables y cada uno de ellos arroja luz sobre un aspecto distinto de la crítica de la economía política concebida como teoría crítica. En primer lugar, Arzuaga, a partir del concepto marxiano de “tiempo de trabajo socialmente necesario” y de ciertas consideraciones de Adorno sobre el capitalismo industrial, reflexiona sobre cómo el proceso de acumulación capitalista, que reduce a los sujetos a ejemplares fungibles y superfluos de la misma especie, puede llegar a liquidar a todas aquellas personas que no logren vender su fuerza de trabajo y realizarse como capital variable. Prusik, por su parte, sirviéndose de la crítica de Adorno al intercambio como mediación social total, indaga en los fundamentos epistemológicos de la teoría adorniana —la relación entre el principio de intercambio y el principio de identidad— y expone la crítica al positivismo y a la ciencia económica para, finalmente, acabar arremetiendo contra la ilusión del libre mercado. Por último, O’Kane se enfrenta a las críticas que desde el marxismo tradicional y la teoría habermasiana se han realizado del capitalismo, centrándose para ello en la teoría de Nancy Fraser del neoliberalismo como un orden social institucionalizado opuesto al keynesianismo de post-guerra. Frente a esto, O’Kane propone una lectura del neoliberalismo que, basada en la concepción adorniana del capitalismo como una totalidad negativa que se reproduce bajo la forma de la catástrofe permanente, entienda el keynesianismo y el neoliberalismo no como dos órdenes sociales radicalmente antitéticos, sino como dos respuestas distintas pero inmanentes ambas al modo de producción capitalista que surgen ante la necesidad de este de dar respuesta a la crisis del proceso de acumulación capitalista.

El problema central de la obra de Adorno, aquel que recorre todo su pensamiento, es el problema de la praxis, y sobre ese problema busca arrojar luz la tercera parte. Para Bonefeld, y como ya hemos señalado antes, aquello no conceptual que permanece dentro del concepto son los individuos, y aquí reside el nervio no solo de la crítica teórica, sino también de la crítica práctica: “el capital variable no

va a la huelga, son las personas la que lo hacen, y lo hacen al mismo tiempo que existen como personificaciones del capital variable” (198). El hecho de que lo particular no sea un mero ejemplar de lo universal, de que lo no-conceptual persista en lo conceptual, es precisamente lo que, para Bonefeld, hace de la utopía algo todavía posible. Si son las personas las que están detrás del dominio autónomo de las categorías económicas abstractas y son estas mismas personas las que luchan, siempre cabe la posibilidad de que esa lucha resulte en algo más que en el retorno de lo siempre idéntico: “Estas luchas pueden llevar a nuevas formas de represión en una sociedad reificada o pueden resistir la lógica de la reificación, rompiendo su fachada para dejar entrever aquello que podría ser” (200).

En el segundo y último texto de la tercera parte, Stoetzler ofrece una glosa a las *Notas marginales sobre teoría y praxis*, que concentran lo fundamental de la postura adorniana sobre la relación teoría-práctica. En ellas, se tratan cuestiones que abarcan desde la crítica al sujeto soberano moderno y su relación dictatorial con las cosas hasta la superación racional de la autoconservación, pasando por la abolición del trabajo material, el activismo estudiantil o la cuestión de la violencia y la barbarie.

El libro acaba, finalmente, con un apéndice que incluye el famoso seminario de Adorno sobre Marx de 1962 y, además, una introducción a ese mismo seminario redactada por O’Kane. En ella se explica no solo el contenido del seminario sino también su contexto y su importancia para entender la vinculación de Adorno y Marx. Frente a aquellas recepciones de la teoría adorniana que han tendido a oscurecer esta relación, el seminario es la prueba fehaciente de lo contrario: no es únicamente que la crítica de la economía política fue una preocupación central para Adorno, es que ella es indispensable para entender su teoría crítica.

Hasta aquí se ha expuesto, de manera más o menos sucinta, el contenido de *Adorno and Marx*. A continuación, procuraré señalar ciertas limitaciones presentes a lo largo del libro que acaban por comprometer sus logros y dificultan la consecución de sus objetivos. Antes de continuar, sin embargo, cabe preguntarse por dichos objetivos. Si bien, como ya he comentado, no hay ningún hilo conductor claro a lo largo de la obra, esto no significa que no tenga un objetivo. En realidad, las intenciones del libro son explicitadas por los propios Bonefeld y O’Kane en la introducción: la motivación del libro no es otra que la de reunir una serie de aportes para profundizar en el estudio de la crítica de la economía política como teoría social crítica. Ahora bien, ¿logra el libro esto? ¿Qué entienden Bonefeld y O’Kane

por teoría crítica? Antes he señalado que, para Bonefeld, la teoría crítica disuelve la apariencia dogmática de la sociedad capitalista trayendo a primer plano las relaciones sociales que la conforman. Pero ¿hay algo más? Todo parece indicar que sí. Para Bonefeld, hay una pregunta que toda teoría que merezca el apellido de crítica debe hacerse: “¿Por qué este contenido, la reproducción social humana, toma la forma de fuerzas económicas aparentemente autónomas y cuál es, por tanto, el contenido de estas fuerzas económicas?” (99). No basta, para Bonefeld, con desmitificar las categorías económicas como formas invertidas de la actividad social humana, sino que hay que preguntarse por qué está actividad toma la forma de dichas categorías, en otras palabras, hay que preguntarse por la necesidad Inmanente de las mismas. Lo curioso, y este es el problema central de la obra, es que apenas se dan pasos en esta dirección.

La separación entre trabajo y propiedad no puede explicar por sí sola el hecho de que la actividad humana tome la forma de trabajo creador de valor y que los productores se relacionen entre sí comparando sus mercancías como simples cuantos determinados de la misma unidad abstracta del tiempo de trabajo socialmente necesario. Es, de hecho, la separación de las unidades productivas la que obliga a los individuos a ejecutar esta operación:

“Un hecho que solo tiene vigencia para esa forma particular de producción, para la producción de mercancías –a saber, que el carácter específicamente social de los trabajos privados independientes consiste en su igualdad en cuanto trabajo humano y asume la forma del carácter de valor de los productos del trabajo– ... (Marx, 2017: 125)

Toda forma de producción es, por definición, necesariamente social, en tanto en cuanto siempre implica un determinado grado de cooperación entre los individuos. La mediación siempre existe. Aquello por lo que debemos preguntarnos, entonces, es por el tipo de mediación que organiza dicha producción.⁴ No basta con señalar, como hace O’Kane, que el intercambio capitalista tiene su origen en “una forma contradictoria de dependencia atomizada” (232) entre los individuos, sino que hay que preguntarse, en primer lugar, por qué la cooperación histórico-universal propiciada por el modo de producción capitalista aparece al mismo tiempo bajo la forma de dependencia omnímoda en la que los individuos son some-

⁴ “El trabajo, sobre la base de los valores de cambio, supone precisamente que ni el trabajo del individuo ni su producto sean *inmediatamente* universales, y que este último obtenga su forma universal solo a través de una *mediación objetiva*, a través de un *dinero* distinto de él” (Marx, 1971: 101)

tidos a un poder social extraño. Las relaciones sociales están mediadas por cosas y, en consecuencia, aquellas relaciones aparecen como una cualidad natural de estas cosas, pero esto al mismo tiempo hunde sus raíces en la forma privada de organización de la producción.

La cuestión de la *forma* de la producción es, como vemos, central. El propio Bonefeld parece reconocerlo también. Pese a ello, esta cuestión es prácticamente soslayada a lo largo de casi todo el libro. Únicamente Prusik parece darle la importancia adecuada. El problema no es baladí: la ausencia de la pregunta por las determinaciones fundamentales del modo de producción capitalista imposibilita desde el vamos la profundización en sus determinaciones ulteriores, y esto se revela de la manera más sangrante cuando llegamos a la cuestión de la subjetividad revolucionaria. Tan problemático es este punto que a Bobka y Braunstein, sin ir más lejos, les parece que el apartado de *El capital* en el que Marx expone las tendencias Inmanentes que apuntan a la autodisolución del modo de producción capitalista⁵ no es más que “un argumento histórico-filosófico sin base en la crítica de la economía política” (41).⁶

Ahora bien, si las bases para la constitución del proletariado en sujeto revolucionario no son inmanentes a la propia dinámica capitalista, ¿dónde podemos hallar esas bases? Bonefeld cree poder dar una respuesta convincente a partir de la ya explicada dialéctica de lo conceptual y lo no-conceptual. Una respuesta que evite fatalismos, por un lado, y exterioridades ajenas al modo de producción capitalista, por el otro, recordándonos muy acertadamente que no hay ningún afuera de la reificación, sino que la realidad “está dividida en sí misma. La resolución del contexto dialéctico de inmanencia es ese contexto mismo” (198). El problema, empero, es que el propio argumento de Bonefeld tiene que recurrir a una exterioridad, a un resto de humanidad que excede su reducción a mero agente del valor. No se trata, como dice Bonefeld, de que los individuos vayan a la huelga *al mismo tiempo* que existen como personificaciones del capital variable, sino que van a la huelga *necesariamente como* personificaciones de este. Que vayan a la huelga al mismo tiempo

⁵ Me refiero al apartado titulado *La tendencia histórica de la acumulación capitalista*. Recordemos, por cierto, que, para Marx, la propia posibilidad del comunismo, lo que hacía de este algo más que un simple salto de fe, residía precisamente en estas tendencias inmanentes: “si la sociedad tal cual es no contuviera, ocultas, las condiciones materiales de producción y de circulación para una sociedad sin clases, todas las tentativas para hacerla estallar serían otras tantas quijotadas” (Marx, 1971: 87)

⁶ Una versión más desarrollada de esta tesis de la separación entre exposición sistemática e historia, tan habitual en ciertos círculos académicos, puede ser encontrada en Ruiz Sanjuán (2019). Para una crítica a esta misma versión, ver Fernández Barcina (2021)

que son sus personificaciones implicaría que van a ella como algo más que como meras máscaras de categorías económicas. Pero ¿qué es el individuo sino el conjunto de relaciones sociales que en esta sociedad específica lo reducen a una mercancía? A pesar de sus intenciones, la respuesta que da Bonefeld al problema de la praxis es, en última instancia, idealista, porque acaba separando lo no-conceptual del concepto para volverlo contra este. Sin embargo, “la comprensión del carácter constitutivo de lo no-conceptual en el concepto” (Adorno, 2005: 23) es, en sí misma, un momento conceptual, el momento de la autorreflexión del concepto.⁷ De la misma forma que no puede filtrarse lo no-conceptual del concepto como un resto captable sin la mediación del concepto, tampoco cabe hablar de un individuo que, en su praxis social, no actúe como personificación de las relaciones que lo conforman.⁸ En otras palabras, si una vez dinamitada la apariencia de autosuficiencia de la razón económica nos encontramos con el hombre, este hombre no constituye una subjetividad *sana* situada al margen o por encima de las relaciones fetichistas que lo sojuzgan, sino que es un hombre igualmente fetichista. Este es el principal desafío al que hay que atender cuando nos ocupamos de la cuestión de la praxis.

Como resultado de lo anterior, podemos decir que, en su respuesta al problema de la praxis, *Adorno and Marx* parecería caer por detrás tanto de Adorno como de Marx, y es aquí donde se revela más claramente el que constituye, en mi opinión, el principal inconveniente de la obra: una comprensión limitada de la crítica de la economía política que, en consecuencia, acaba lastrando no solo su concepción de la teoría crítica sino, también, el proyecto de establecer un diálogo conjunto entre ambas. En su tratamiento de la crítica de la economía política como un descubrimiento del contenido oculto tras las formas pervertidas de las categorías económicas, pero ignorando el porqué de dichas formas,⁹ los autores acaban tomando el fetichismo de la mercancía como el principal logro de la crítica marxiana cuando, en realidad, aquel es el presupuesto y el motor de la exposición ulterior¹⁰. Al mis-

⁷ Curiosamente, el propio Bonefeld señala esto mismo cuando recuerda que la apertura de lo no-identico debe realizarse por medio del concepto (105), pero no parece considerar las consecuencias últimas de tal aseveración.

⁸ Una crítica mucho más desarrollada a los argumentos de Bonefeld puede encontrarse en (Starosta, 2017).

⁹ A este respecto, ver la ya mentada crítica de Starosta.

¹⁰ No es superfluo que la sección dedicada al fetichismo se encuentre al comienzo y no al final del primer libro de *El capital*. La desnaturalización de las categorías económicas es un primer paso ineludible para su crítica, pero es eso: el primero.

mo tiempo, esto deja en un lugar complicado a la teoría crítica, que ya no encuentra un terreno firme sobre el que desplegar el que debería ser su principal aporte a la cuestión: el estudio de las formas novedosas adoptadas por el valor al manifestarse a sí mismo en las relaciones que entablan los sujetos en el proceso de reproducción social, en un contexto marcado por la incorporación de cada vez más ámbitos de la vida cotidiana a la lógica ciega del sujeto automático. No es casual que, en ciertas ocasiones, uno tenga la sensación de estar leyendo algo que se asemeja más a un señalamiento de los puntos comunes entre Marx y Adorno antes que a un diálogo entre ambos autores.

Recapitulando, *Adorno and Marx* presenta una tesis sugerente —el vínculo entre dialéctica negativa y crítica de la economía política—, pero su exposición de esta llega a resultar problemática: al mismo tiempo que en determinados momentos apunta a una dirección prometedora, en otros, sin embargo, se topa con un callejón sin salida. Si al comienzo he dicho que la publicación del libro debe ser bienvenida, esta bienvenida no puede ser acrítica. El proyecto de Bonefeld y O’Kane dista mucho de ser banal y debe ser tomado radicalmente en serio, lo que implica también discutir abiertamente aquellos elementos del mismo que pueden acabar convirtiéndose en un impedimento para la renovación de la crítica de la economía política *qua* teoría crítica. En este sentido, invito a toda persona interesada en el pensamiento revolucionario a leer *seriamente* este libro.

REFERENCIAS

- ADORNO, Theodor W (2005): *Dialéctica negativa. La jerga de la autenticidad*. Madrid: Akal.
- BELLOFIORE, Ricardo & RIVA, Tommaso Redolfi (2015): The *Neue Marx-Lektüre*. Putting the critique of political economy back into the critique of society. *Radical Philosophy*, 189, 24-36. Recuperado a partir de <https://www.radicalphilosophy.com/article/the-neue-marx-lecture>
- FERNÁNDEZ BARCINA, Alejandro (2021): Historia y sistema en Marx. ¿Hacia una teoría crítica del capitalismo? En Gonzalo Gallardo y Jorge V. (eds.), *Un marxismo para el siglo XXI*. Madrid: ContraCultura.
- MARX, Karl (1971): *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política (Grundrisse) 1857-1858. Tomo 1*. Madrid: Siglo XXI.
- MARX, Karl (2017): *El capital. Crítica de la economía política. Tomo 1*. Madrid: Siglo XXI
- MAU, Søren (2019): *Mute compulsión. A theory of the economic power of capital*. Dinamarca: SDU.

PITTS, Frederick Harry. (2020): Value-Form Theory, Open Marxism and the New Reading of Marx, en en Ana Cecilia Dinerstein, Alfonso García Vela, Edith González & John Holloway (Eds.), *Open Marxism 4. Against a Closing World* (pp. 63-75), London, Pluto Press.

RUIZ SANJUÁN, César (2019): *Historia y sistema en Marx. Hacia una teoría crítica del capitalismo*. Madrid: Siglo XXI.

STAROSTA, Guido (2017): Fetichismo y revolución en la teoría marxista contemporánea; una evaluación crítica de la *Neue Marx-Lektüre* y el *Marxismo Abierto* en clave metodológica. *Izquierdas*, 37, 162-190. Recuperado a partir de <https://cicpint.org/es/starosta-g-2017a-fetichismo-y-revolucion-en-la-teoria-marxista-contemporanea-una-evaluacion-critica-de-la-neue-marx-lecture-y-el-marxismo-abierto-en-clave-metodologica-izquierdas-23-162-190/>

Pablo Fuster González

pabloefu@ucm.es

Jaime Cuenca: *Proveer o Transformar: en torno a “El autor como productor” de Walter Benjamin*, Dykinson, Madrid 2021, 195 págs.

El talante concienciado y cauteloso de Walter Benjamin (1892-1940) sirvió para preservar la mayor parte de sus escritos (incluyendo los manuscritos de sus obras, artículos en prensa y cartas). La conferencia “El autor como productor” (1934) – conservada en el Archivo Walter Benjamin de la Akademie der Künste de Berlín y publicada por primera vez en español en 1972– es uno de sus textos menos considerados y valorados, una mala fortuna que Jaime Cuenca viene a denunciar a través de su reciente publicación, donde da a conocer múltiples entresijos ocultos que, hasta el momento, habían sido ignorados.

La principal característica del presente ensayo respecto a traducciones anteriores es su extenso aparato crítico, que permite al lector contextualizar este trabajo tanto en el conjunto del pensamiento de Benjamin como en la relevante circunstancia vital que padeció durante la primera mitad del s. XX, aspecto que adquiere especial valor al descubrir el copioso número de citas que el autor toma de trabajos suyos ya publicados (Cuenca lo detalla en sendas tablas). Esto se debe a la imposibilidad de acceso a su biblioteca personal durante la redacción de la conferencia en el exilio y a disponer como único recurso de una parte de su archivo de publicaciones. De este modo, la labor de traducción se clarificó en buena medida al conocer el contexto y sentido de las menciones en los textos originales, una firmeza imposible de alcanzar en caso de obviar el estudio aludido. A su vez, se agradece la fidelidad con la que Cuenca conserva el tono oral de la conferencia (una pretensión que Benjamin reclamó para este texto en una de sus cartas y que no siempre se mantuvo).

Esta nueva edición en torno al estudio de la conferencia “El autor como productor” hace especial énfasis en nociones como la experiencia y la ociosidad, ampliando las posibilidades de un texto que se creía –por tradición– ahogado en la temática del compromiso político del escritor. Desde esta perspectiva, el texto (ideado como parte de un ciclo de conferencias sobre vanguardia alemana) no se reduce a una simple lección o testimonio, sino que se define como uno reivindicativo para la reflexión y la acción. Más en concreto, una cavilación crítica que Benjamin realiza acerca de su oficio como colaborador independiente de medios de comunicación (prensa escrita y radio) en el voraz sistema capitalista.

Benjamin tuvo que afrontar los vetos y boicots propios de un hostil periodo de entreguerras, viendo sus actividades e ingresos disminuidos debido al rechazo de toda publicación y colaboración. En una de sus cartas de 1934 se intuye un punto

de inflexión en el tono anímico del filósofo, manifestando su ilusión por impartir un ciclo de conferencias sobre lo ya señalado, en el que describiría a los autores y artistas de la sociedad burguesa como proveedores de vivencias, aquellos que mercantilizan su labor para la ociosidad del público.

Cabe destacar la distinción entre ocio y ociosidad presentada por Cuenca y que sirve como preludio a la conferencia de Benjamin. La sublevación burguesa en la Revolución Francesa tuvo como consecuencia –con el fin de los privilegios de los dos primeros estamentos (nobleza y clero)– la división del trabajo, quedando derrocado el modelo de ocio hasta entonces conocido. En el Antiguo Régimen el ocio se entendía como un modelo de vida o actividad de excelencia dirigida al cultivo de uno (la *praxis* de la Grecia Antigua). Empero, la sociedad burguesa construyó su argumento político y fundamentó la participación en la nación a partir de la universalización del trabajo. Es decir, el ocio se interpretó como un modo de vida indeseable y el trabajo dejó de considerarse una actividad deficiente. Desde entonces surge un nuevo modelo de experiencia, la del trabajador con tiempo libre, cuya ociosidad consistirá en demostrar su inactividad ante el resto de trabajadores.

Mientras el trabajo artesanal es transmitido generación a generación mediante la narración oral y produce objetos particulares con marca personal, el trabajo industrial es aprendido en cursos momentáneos y fabrica productos en serie ajenos al obrero. El capitalismo y las actualizadas condiciones modernas de producción han promovido la pérdida de la comunicación narrativa en aras de una informativa, devaluando la experiencia al favorecer lo efímero sobre lo duradero. Es la definición de la moda, un eterno retorno de lo nuevo, un constante “mismo” a lo que Benjamin describe como “lo infernal”. Si bien la experiencia puede emancipar, ésta resulta del todo narcótica, produciendo una insatisfacción en los trabajadores que debe ser compensada –desde la ociosidad– con nuevas vivencias y sensaciones. De este modo, a través del consumo, la sociedad se ve sumida en una falsa impresión de libertad (o fantasmagoría) que le permitirá afrontar los miedos y las realidades propias de la modernidad. Se aprecia cómo las costumbres protegen las experiencias y las vivencias las perjudican.

Sin duda, el lenguaje tiene virtud transformadora, la capacidad de construir nuevas realidades, bien por medio de narraciones (experiencias) o de informaciones (vivencias). El escritor moderno es un engranaje más del sistema: entronca en el modelo como proveedor de vivencias, ofreciendo a los lectores de sus folletines diferentes alternativas para su ociosidad. La escritura se vuelve así un instrumento

más del capitalismo, una herramienta que transmite información y no experiencia. Queda en manos del autor proveer y atender a los intereses de producción o combatirlos para su transformación. La disposición de unos y de otros en ningún caso dependerá –advierte Benjamin– del contenido de sus publicaciones (los mensajes revolucionarios son comunes y siempre terminan por neutralizarse), sino de la consciencia que guarde de su posición en la cadena de producción.

En caso de entender el papel que desempeña dentro del sistema, el autor tendrá la capacidad no sólo de trabajar en los productos sino también en los medios de producción, transformándolos, alejando su intención de fantasmagorías que ayuden a extender el letargo social. No sirve con una tendencia política revolucionaria. Para transformar el aparato de producción se requerirá además de una tendencia literaria acorde a estos mismos intereses. Cuando ambas coincidan, cuando la tendencia política y literaria concuerden, se alcanzará la calidad necesaria para el cambio. Este ejercicio de sintonía –que dependerá de la actividad y de la elección del escritor a lo largo de su jornada de producción– será el que defina la técnica literaria como una forma de progreso o de retroceso.

La conferencia “El autor como productor” tuvo como objetivo señalar y discernir estas dificultades. Benjamin se muestra crítico ante el activismo y la nueva objetividad, dos prácticas vigentes que consideró inútiles para con los fines pretendidos. Ambas buscaron ser fórmulas revolucionarias y ninguna logró despertar la consciencia social. El primero por limitarse a una mentalidad o ideología, el segundo por popularizar desde la fotografía una estética de la crudeza y de la miseria (transformando el sufrimiento en moda, convirtiendo el objeto revolucionario en objeto de entretenimiento). Las objeciones lanzadas a modelos extendidos expresan la condición proveedora de los autores que desean ser revolucionarios; es decir, reclaman la necesidad de asimilar una condición lúcida como productores y de idear nuevas fórmulas de acción que permitan percibir el cambio deseado en la producción literaria. Será necesaria una refundición de las formas literarias (incluyendo la escritura, la fotografía y la música) para reconducir su técnica hacia el progreso, una refuncionalización que promueva la transformación del aparato de producción a medida que se trabaja en él. Se logrará haciendo explotar la burbuja de ilusión, combatiendo la inmersión narcótica a través de interrupciones (Benjamin utiliza como ejemplo el teatro del dramaturgo alemán Bertolt Brecht), enfatizando en la narración, desocultando la técnica, ofreciendo pausas, distancia, consciencia.

El título de la conferencia “El autor como productor” adquiere así una nueva interpretación. No se limitará a concebir al autor como aquel que produce, sino que cuestionará su compromiso en tanto que productor. Por esta razón, Cuenca considera que conocer el texto como “El autor en cuanto productor” facilitaría la recepción de las intenciones de Benjamin desde el comienzo, aunque desconsidera su empleo debido al uso extendido de la traducción primera.

A su vez, cabe resaltar la polémica surgida a raíz del subtítulo del escrito de Benjamin: “Conferencia en el Instituto para el Estudio del Fascismo en París el 27 de abril de 1934”; a la que Cuenca facilita una explicación lógica. El conflicto surge al revisar la correspondencia personal de Benjamin en esas fechas. Las cartas enviadas el 28 de abril de 1934 a Theodor W. Adorno y a Klaus Mann muestran una clara contradicción. Mientras que Benjamin asegura a su amigo que pronto impartirá la conferencia en cuestión, al segundo le comunica que ya había tenido lugar (adjuntando el texto con el subtítulo señalado). Cuenca lo justifica (en oposición a los editores de las *Obras Completas* que resuelven la confusión sugiriendo un error de fechas) aludiendo a una estrategia de Benjamin para incluir su texto en la revista que dirigía Mann: *Die Sammlung*. Creyó que haberla presentado en el Instituto para el Estudio del Fascismo (INFA) –fundado en París por alemanes exiliados con ánimo de prevenir el despliegue del fascismo por Europa– facilitaría su publicación. Sin embargo, no parece probable que la conferencia tuviera lugar. En cartas posteriores, Benjamin empieza a denominar la “conferencia” como “trabajo”, transmitiendo que la intención primera de exponer la comunicación oral en sociedad pudo verse truncada.

Es difícil entender de qué manera podía haber interesado la conferencia al Instituto para el Estudio del Fascismo. No debe olvidarse la crítica oculta señalada por Cuenca y que apunta directamente a buena parte de los intelectuales de izquierdas, incluyendo los alemanes exiliados habituales tanto en el INFA como en *Die Sammlung*. Según Benjamin –apoyado en argumentos del filósofo francés René Mau-blanc y en oposición a la Liga de Escritores Proletarios Revolucionarios (BPRS)– los pensadores burgueses de izquierdas erran al creer poder proletarizarse a través de sus escritos. El escritor burgués no puede ser un escritor proletario, pero sí puede ser un aliado de los proletarios: tomando consciencia de su posición en el aparato de producción y transformándolo, ofreciendo a los lectores estados de consciencia alejados de la fantasmagoría capitalista.

Conocida la proliferación de nuevos mecanismos de comunicación informativa y de sistemas de control, la conferencia “El autor como productor” de Walter Benjamin a través de la investigación y de la perspectiva de Jaime Cuenca toma especial relevancia y sirve de motor no sólo para descubrir el verdadero motivo del texto sino para pensar nuevos modos de ruptura y de concienciación social en la actualidad.

Juan Alberto Vich Álvarez

j.vich@opendeusto.es

Raymond Geuss: *Not Thinking Like a Liberal*. Cambridge: Harvard University Press, 2022, 197 págs.

La edad suele acentuar el gusto por contar historias, y en esto Raymond Geuss no es una excepción. Con la ventaja, claro está, de ser un académico de renombre mundial, autor de al menos media docena de libros notables, y poder gozar así de un público que trasciende con mucho a sus hijos y nietos. A lo que hay que sumarle que se trata de un narrador lúcido y vivaz, capaz de ilustrar una idea de Wittgenstein con una anécdota de sus juegos infantiles y de conectar sus vivencias como adolescente con cuestiones políticas y filosóficas de primera índole.

Por otro lado, la edad también puede llevar a agudizar las propias fobias. En el caso de Geuss, su pertinaz hostilidad al liberalismo. *Not Thinking Like a Liberal* puede leerse como el punto de encuentro entre ambas tendencias.

La peculiar fuerza de las obras de Geuss se deriva en buena parte de su convicción de que la visión del mundo segregada por la ideología dominante y reproducida infatigablemente por académicos, periodistas y opinadores de toda clase es tan políticamente nefasta como profundamente errónea. A sus ojos, los dogmas del liberalismo no son solamente cómplices de la desigualdad y la explotación, sino también pueriles, fantasías que no se sostienen no ya ante la crítica filosófica, sino incluso ante el más somero contraste con la experiencia. Esta afirmación difícilmente dejará a nadie boquiabierto en, pongamos, una reunión de una célula maoísta. Pero en los seminarios de Cambridge puede provocar alguna que otra apoplejía.

Geuss es consciente de que la hegemonía del liberalismo no puede explicarse en términos de la “confusión” de millones de individuos, ni su hostilidad a este en términos de sus mayores capacidades intelectuales. Si la respuesta a ambas cuestiones es mayormente histórica, la última bien podría abordarse a través de la autobiografía. Esta es la premisa subyacente a *Not Thinking Like a Liberal*.

El libro no es no es una autobiografía en sentido estricto, sino un recorrido por aquellas experiencias formativas que darían cuenta de su temprano desdén por el liberalismo. *Not Thinking like a Liberal* se divide en 12 capítulos, que cubren, *grosso modo*, tres etapas diferentes de la vida de Geuss. La primera introduce a un personaje ya familiar a sus lectores: Béla Krigler, sacerdote, exiliado húngaro y profesor de religión en el colegio católico al que sus padres enviaran al joven Geuss. Quien espere de sus recuerdos escolares un recuento tenebroso de profesores coléricos, sordidez y dogmatismo, aquellas “sotanas negras” de Blas de Otero, se llevará una

agradable sorpresa: la experiencia de Geuss fue, en comparación con otras semejantes, extraordinariamente positiva. Nada de palizas y sacristías heladas: lo que encontramos en sus recuerdos escolares es a profesores que invitan a reflexionar sobre los límites de la traducción, a leer poemas en griego o a cuestionar algunos de los dogmas imperantes en la sociedad americana de mediados de siglo.

Debe señalarse que el colegio de Geuss era una *rara avis* dentro del universo de colegios católicos por motivos que trascienden al buen trato a los alumnos. Entre otras rarezas, su orientación era abiertamente anti-tomista. Las disquisiciones sobre el hilomorfismo, los diferentes tipos de almas y la ley natural no perturbaron la infancia de Geuss. La línea ideológica de la escuela consistía más bien una suerte de “existencialismo católico” donde la “Naturaleza”, fuera la humana o la naturaleza *sans phrase*, era tratada como un concepto escurridizo y mutable del que desde luego no podían extraerse conclusiones normativas atemporales ni guías infalibles para la acción.

Las enseñanzas de Krigler, un sacerdote de singular erudición y personalidad, fueron la primera y más duradera de las muchas vacunas contra el liberalismo que Geuss ha recibido a lo largo de su vida. Clase tras clase –o así parece recordarlo Geuss– Krigler se afanaba en desmontar pilares del pensamiento liberal, subrayando, por ejemplo, cómo ningún individuo es soberano e independiente, por más que los liberales insistan en encumbrar este mito. Somos, argumentaba Krigler, seres vulnerables y dependientes; socialmente, con respecto a nuestras familias y sociedad, y metafísicamente con respecto a Dios. Somos, además, amasijos de pulsiones, deseos y razones que a menudo nos mueven sin resultar transparentes a nuestra conciencia, y difícilmente podría decirse que seamos en todo momento los mejores jueces sobre qué nos conviene y qué no. Además, proseguía, cuestiones como el Bien nunca podrán reducirse a las apetencias y juicios de un individuo aislado. Dirimir lo que es bueno es una cuestión esencialmente colectiva, arraigada en una serie de prácticas históricamente desarrolladas en el seno de comunidades concretas. El Bien solo se presenta en el interior de estas prácticas y experiencias colectivas, y se le escaparía por principio a todo “individuo soberano”. Ahora bien, estas prácticas y experiencias trascienden con mucho a la discusión, que es solo un acto social entre otros y está lejos de ser una vía infalible para solucionar todo problema. Además, ningún individuo es realmente neutral, y la hipótesis de la neutralidad, que supuestamente podría garantizar que toda discusión llevara a buen puerto, es poco más que una falacia destinada a ocultar que no toda opinión es reduci-

ble a cuestiones de gusto o apetencia: hay cuestiones transcendentales –como aquellas que atañen a la religión– en la que la neutralidad simplemente carece de sentido.

Quien conozca la obra de Geuss no tendrá dificultades para ver hasta qué punto las enseñanzas de Krigler, una vez despojadas de su coraza religiosa, han sido una constante en su pensamiento. Su defensa de la noción de ideología, su hostilidad hacia la discusión como supuesta cura de todos los males, su énfasis en el carácter histórico y social de toda experiencia y su defensa del tomar partido como parte inalienable del trabajo intelectual parecen encontrar sus raíces en las lecciones de su viejo maestro.

La segunda etapa cubierta por *Not Thinking Like a Liberal* es el contacto de Geuss, un muchacho de clase obrera de Pennsylvania, con la imponente universidad de Columbia. Más allá de algunas anécdotas generales, su narración se concentra en este punto en la figura de tres de sus profesores: Robert Paul Wolff, Sydney Morgenbesser y Robert Denoon Cumming.

Wolff puso a Geuss sobre la pista de una de sus bestias negras: John Rawls. En un notable ejercicio de clarividencia intelectual, Wolff había conseguido elaborar una crítica *avant la lettre* de las tesis expuestas en *A Theory of Justice*, concentrándose en los materiales más bien dispersos producidos por Rawls antes de la publicación de su obra cumbre. La tesis de Wolff, que desde entonces Geuss ha replicado en todos sus ensayos sobre el filósofo de Harvard, es la siguiente: el principio rawlsiano de diferencia, que aspira a delimitar qué desigualdades sociales pueden ser justas, es solo una versión estilizada del principio liberal según el cual *a pesar de las apariencias* las desigualdades de la sociedad burguesa favorecen a los más desfavorecidos.

El modo en que Geuss enmarca su crítica, sin embargo, es diferente al de Wolff, y estas diferencias ya estaban presentes en su primer contacto con la obra de su mentor. En rigor, la principal objeción de Geuss a la concepción rawlsiana de la filosofía política es *metodológica*, y puede ser encapsulada en el chiste del irlandés que al ser preguntado por cómo llegar a determinado destino responde “Yo no empezaría por aquí”.

A ojos de Geuss, la política es esencialmente una cuestión de *poder*, una práctica social de lucha y conflicto que se desenvuelve en sociedades atravesadas por contradicciones y antagonismos –en términos marxistas y hegelianos, de los que el “realismo” de Geuss se declara heredero, en el seno de *totalidades concretas*. Por ello, el

tipo de teorización abstracta promulgada por Rawls –la “teoría ideal” – es inútil en el mejor de los casos e ideológica –una sanción intelectual de las relaciones de poder existentes– en el peor. Confrontar la vida política a través de modelos ideales y preguntas abstractas sobre el Bien o la Justicia es simplemente encerrarse en una torre de marfil, cegándose a las relaciones de poder que estructuran la sociedad –y, por lo tanto, a las determinaciones sociales que subyacen a la misma pregunta sobre “El Bien”. La vía de la abstracción así entendida es un camino sin viaje de vuelta: el teórico se eleva sobre la realidad social... para hacerse un hogar en las nubes. El fracaso a la hora de explicitar correctamente el contexto *práctico*, social, en que se desenvuelve el trabajo teórico es una vía para preservar ese mismo contexto, por más que el autor en cuestión albergue deseos contrarios. En definitiva, la inoperancia política de la obra de Rawls (que parecía sorprender al propio Rawls) se sigue necesariamente de su *método*.

A pesar de su precoz crítica de Rawls, Wolff no parecía estar del todo libre de la influencia del liberalismo. En su obra más célebre, *In Defense of Anarchism*, Wolff – que se consideraba a sí mismo un kantiano, otra de las bestias negras de Geuss– había defendido que no es posible encontrar ningún deber moral del individuo con respecto al Estado, y que por lo tanto ningún Estado es legítimo. Geuss no rechaza esta conclusión en el plano formal, sino que se limita a señalar la implausibilidad de sus presupuestos. ¿Qué sentido o interés práctico podría tener abordar cuestiones relativas a la organización política de la sociedad desde la perspectiva de la conciencia moral de individuos aislados? La conclusión de Wolff bien puede ser lógicamente coherente, pero depende de que aceptemos la existencia de un *deber* moral en el sentido kantiano. Pero si negamos –como hace Geuss– la existencia de tal cosa (más que como puro constructo ideal sin realidad efectiva), no es de extrañar que no exista un deber moral en relación con el Estado y sus leyes, y el edificio de Wolff se desmorona por completo.

Otra de las tesis de Wolff que habían inspirado a Geuss es cómo la insistencia en la igualdad formal en contexto de desigualdad substantiva acaba siendo poco más que una máscara para la dominación. Esto dinamita uno de los pilares de un liberalismo con el que Wolff, por motivos como los arriba mencionados, nunca llegó a romper.

El problema central residía en su anarquismo, concebido como el intento de reconciliar la autonomía individual con la autoridad del grupo. Su conclusión, ya esbozada, era que ninguna forma de autoridad política era compatible con la auto-

nomía del individuo, lo que testificaba en favor de su ilegitimidad. Pero el antiguo alumno de Krigler no tuvo dificultad es descubrir que lo que se ocultaba bajo la “autonomía individual” wolffiana era el buen y viejo individuo soberano del liberalismo, lo que convertía la argumentación de Wolff en una suerte de petición de principio. Si el punto de partida es la soberanía absoluta del Ego, proclamar la ilegitimidad de toda autoridad es casi una tautología. Geuss evoca aquí la crítica hegeliana a la “cosa en sí”: no debería sorprendernos que no sepamos nada de ella, cuando ha sido explícitamente construida como *aquello de lo que no podemos saber nada*, del mismo modo que la soberanía absoluta del ego ha sido postulada como *aquello sobre lo que ninguna autoridad* –por democrática que sea– puede imponerse. En definitiva, el anarquismo de Wolff acababa revelándose como una variante descarriada del liberalismo, por más que su aproximación a cuestiones económicas fuera vagamente socialista.

El segundo de los mentores de Geuss en su etapa universitaria es Sydney Morgenbesser. En rigor, es difícil dirimir cuál de sus enseñanzas reveló a Geuss alguna debilidad del pensamiento liberal, más allá de su mordaz escepticismo con respecto a todo dogma. Parecería, más bien, que lo que interesa a Geuss en este punto es simplemente trazar un retrato-homenaje de ese individuo excéntrico, brillante y singular que fue Morgenbesser –con quien, dicho sea de paso, Geuss dejó de hablarse como resultado de una discusión– quien convirtiera el filosofar en una suerte de “surrealismo práctico”.

Quizá lo más parecido a una lección que podamos encontrar en estas páginas sea la genial respuesta de Morgenbesser al tribunal encargado de juzgar las agresiones policiales que habían sufrido junto con otros profesores y alumnos durante el intento de desalojo de una facultad ocupada. Ante la pregunta de si consideraba que la actuación policial había sido justa, Morgenbesser vaciló un segundo para después contestar que creía que sí, porque le habían golpeado más o menos lo mismo que a los demás. Esto sirve a Geuss para ilustrar la futilidad de abordar cuestiones políticas y sociales desde la espuria perspectiva de la “justicia”.

El tercero de sus maestros carecía de la proyección pública de Wolff y el genio vivaz de Morgenbesser. Robert Denoon Cumming era un erudito reservado y solitario, con tendencia a evitar decir en tres palabras lo que podría decirse en dos. Al menos, claro está, en el ámbito de las relaciones personales. En el campo de la escritura, sin embargo, Cumming era un trabajador prolífico y tenaz, autor de un

colosal volumen titulado *Human Nature and History*, donde se afanara en exponer lo que consideraba la aporía central del liberalismo.

La aporía es la siguiente: el pensamiento liberal oscila constantemente entre el universalismo y el particularismo sin poder *por principio* llegar a una síntesis conciliadora. Por un lado, el liberalismo se presenta como una fórmula universal, arraigada en la naturaleza humana y cuya validez podría extenderse a todo tiempo y lugar (por implausible que fuera que sus principios fueran aplicados en ciertos contextos). Por otro, el liberalismo se concibe como una respuesta históricamente específica a un contexto social singular. Cumming exploraba esta tensión con una erudición abrumadora y una querencia por los detalles que inducía fácilmente al tedio.

A pesar de la profundidad de sus análisis, que Geuss considera en cierto sentido definitivos en lo que respecta a ciertas contradicciones del liberalismo, Cumming era lo contrario a un pensador militante, y de su pensamiento difícilmente parecía seguirse un llamado a la acción. En este sentido, las simpatías de Geuss estaban más próximas a figuras como Wolff o el entonces tan popular Marcuse antes que hacia su introvertido maestro.

La tercera y última parte del libro narra experiencias posteriores a sus primeros estudios universitarios, incluyendo su estancia en Friburgo entre 1967 y 1968, donde pudo impregnarse de los desarrollos recientes del pensamiento alemán. Allí, su interés inicial en Heidegger –quien, junto con otros existencialistas, formaba parte de la atmósfera intelectual en la que Geuss había crecido– se redirigió rápidamente en la dirección opuesta. Hacia su gran antagonista Theodor Adorno, para ser exactos.

De la obra del frankfurtiano Geuss extrajo al menos tres lecciones fundamentales: la legitimidad de la crítica estrictamente negativa frente a la compulsión de complementar cada crítica con una receta “positiva”, lo que no es sino un intento de minar la radicalidad de la primera, aspirando a hacerla asimilable al *statu quo* (1); el carácter falaz de la idea de la “comunicabilidad universal” de todo pensamiento, que conquista la transparencia al precio de convertir toda idea en homologable con la ideología dominante (2). A pesar de sus resonancias democráticas y antielitistas, la conversión de la claridad en un fin en sí mismo se revela fácilmente como una máscara para la *complicidad*, un medio para cegarse ante el modo en que

la totalidad social media el lenguaje cotidiano¹. La tercera lección es que la filosofía no es “resumible”. La obra de un filósofo no puede reducirse a una serie de tesis y proposiciones aisladas, porque toda obra está mediada por su contexto histórico, y el intento de abstraerlo de este es una vía directa hacia la falsedad. De nuevo, estas tres enseñanzas de cuño adorniano son una presencia constante en la obra de Geuss.

Not Thinking Like a Liberal es una lectura agradable, salpicada de observaciones lúcidas y anécdotas llamativas. Cabe preguntarse, sin embargo, qué añade exactamente el libro al proyecto teórico de Geuss. La respuesta, me temo, es que no demasiado, a lo sumo algo de auto-clarificación, aunque de naturaleza más biográfica que conceptual. Aunque parece evidente que tampoco lo pretende, y esto es quizás lo más revelador.

Geuss consigue demostrar que su hostilidad al liberalismo no proviene de sus idiosincrasias personales, sino de un cúmulo de experiencias desplegadas en un contexto histórico concreto, desigualmente cristalizadas en la obra y enseñanzas de sus varios mentores. Un contexto que pronto daría lugar a una revuelta global contra el orden capitalista de la que Geuss, inveterado *soixante-huitard* en su abierto rechazo de toda santificación de las instituciones burguesas, es fiel heredero. Aquí reside el principal interés de *Not Thinking Like a Liberal*.

Libro tras libro, Geuss no se cansa de fustigar la autocomplacencia del liberalismo, y en este punto su tesón es admirable. Pero cabría preguntarse si la autocomplacencia de este no acaba revelando algo sobre la autocomplacencia del propio Geuss, que parece algo enquistado en su rol de *maverick*. También el *ir a la contra* puede rutinizarse y aburguesarse, volverse predecible y desafilado, y la firmeza del No perder sus tintes heroicos para revelarse como un conformismo coloreado de rebeldía.

La verdad de la crítica negativa se cifra en su rigor e impiedad, que le permite prefigurar, en su análisis inmanente de *lo que no debe ser*, la posibilidad de lo que podría ser diferente. No consiste en separar antidualécticamente negación y afirmación, crítica y propuesta, sino en comprender que la segunda solo puede pasar por la primera. Desligada de este impulso de ir hasta el final, las fronteras entre la crítica y la mera protesta acaban desdibujándose.

¹ No deja de resultar paradójico que la crítica de la claridad –una de las constantes del pensamiento de Geuss– venga de parte de un autor cuya obra es siempre prodigiosamente clara.

Geuss, en otras palabras, parece cómodo atizando a los Rawls, Habermas, etc., desde la convicción de que nuestro mundo social es perverso y sus defensores poco más que sicofantes. Esto es la crítica concebida como desenmascaramiento, y es sin duda un momento fundamental. Pero es solo un momento, a ser complementado con la crítica *concebida como el medio para conocer cómo cambiar este mundo*. Y en esto Geuss poco podrá ayudarnos.

Por crítico que sea, es difícil que un catedrático de Cambridge pueda abandonar el Gran Hotel Abismo. Sin embargo, lo único que puede conferir cierta legitimidad a este habitar es seguir, con Adorno, asomándose diariamente a este. Y uno diría que Geuss se concentra cada vez más en contar anécdotas sobre cómo llegó al hotel y sus peripecias en el mismo.

Mario Aguiriano Benéitez

mariomariales@gmail.com

Robert Kurz: *La sustancia del capital*, Madrid, Enclave de Libros, 2021, 332 págs.

En un presente en el que la descomposición del tejido social es cada vez más acentuada, dando lugar a un malestar generalizado de la población y con sectores de la misma insertos más hondamente en la miseria, una obra crítica y reflexiva como la de Robert Kurz ha de ser tomada en cuenta porque asienta este devenir histórico en las propias condiciones sociales que lo generan; por eso, el autor no proporciona aquí un libro abstraído del contexto social en el que se integra, brindando un posible estudio erudito y concluyente de los textos clásicos de Karl Marx, sino que busca ante todo responder críticamente, mediante una reflexión de los conceptos constituyentes de la sociedad capitalista, a la obsolescencia del sustento mismo que posibilita la reproducción social.

Esta fuerza crítica se puede ver desde el mismo inicio del libro, buscando perfilar el autor un concepto de crítica verdaderamente radical que atienda a la significación socio-histórica de los conceptos manejados. Se desarrolla aquí una concepción del conocimiento que se asienta en el condicionamiento social e histórico, perfilando una idea de relatividad que no sucumba a la ideología inmanente al propio sistema productor de mercancías. Así, para que el conocimiento en su relatividad no sea ideología se ha de referir negativamente a la formación social histórica en la que se contextualiza, pues, para que la crítica adquiera su especificidad, haciendo valer su condicionalidad de forma reflexiva, ha de negar absolutamente las formas sociales fundamentales que determinan la vida material de los individuos socializados. De lo contrario, la crítica pierde su negatividad y la relatividad epistémica la vuelve indeterminada, dejándola incapaz de diferenciar la propia relatividad histórica del sistema capitalista respecto de otras configuraciones sociales y la especificidad relativa a ese sistema, que no es meramente contingente sino que presenta la determinación de diferentes formas constituyentes que no pueden ser saltadas por encima como meramente pasajeras, perdiendo de vista su ejercicio real en la vida cotidiana. Por tanto, junto con la defensa de la relatividad del conocimiento y de los conceptos en su condicionamiento socio-histórico, el autor también defiende, para salvaguardar la negatividad inmanente de la crítica, una *sustancialidad del concepto*.

Es verdaderamente importante este punto para comprender la obra que nos presenta el autor, porque lo que se está jugando en ella es una crítica radical que niega vehementemente el sistema capitalista en la especificidad de su esencia socio-histórica; por lo que, si no se capta conceptualmente dicha esencia y se disuelve la

cognición de la sociedad en determinadas relaciones de poder, se dejan de lado las condiciones sociales que dan lugar a esas relaciones de poder, impidiendo, por tanto, una crítica que se sustente en su negatividad. Asimismo, sin este posicionamiento crítico que atiende al principio sustancial del sistema capitalista, se imposibilita elaborar una teoría de la crisis adecuada, siendo lo verdaderamente problemático no ya los callejones sin salida en los que deja el capitalismo a los individuos, sino el no entender el límite interno objetivo del propio sistema que poco a poco destruye el tejido social al que ha dado lugar, impidiendo comprender todo el malestar y sufrimiento actuales que tienen su origen en una pérdida progresiva de la sustancia del capital, es decir, en una obsolescencia del trabajo abstracto como motor de la valorización en base a su puro gasto. Es esta reflexión crítica encauzada a una práctica transformadora lo que justifica la existencia de esta obra, recuperando de Marx el concepto de trabajo abstracto como sustancia del capital para con ello comprender la lógica interna de la formación social capitalista. De este modo, el autor entra en un diálogo simultáneo con el marxismo tradicional y con las derivas teóricas “postmodernas”, precisamente para señalar su punto de coincidencia, que es la ausencia de una teoría que capte la especificidad propia del sistema capitalista en lo que inmanentemente tiene de sustancial. Así, el autor sigue una vía de pensamiento que busca evitar ante todo una ontologización conceptual.

Esto le permite realizar expresiones conceptuales que académicamente hubiesen sido problemáticas. Es de destacar la conceptualización de la relación social que vértebra las sociedades modernas, el trabajo como mediación necesaria entre los individuos, como una *metafísica real* de la reproducción social. Queriendo significar con ello, no sólo un posible ejercicio teórico aparejado al contexto mercantil ni tampoco las teorías filosóficas que tienen su posibilidad lógica en ese contexto mercantil, sino la realidad metafísica que tiene lugar en base a la abstracción generada por esa relación social que es el trabajo. Cuando la reproducción de la sociedad tiene su principio en una determinada relación que abstrae lo relacionado para generar una sustancia que resulta de un gasto indiferenciado, entonces, la propia práctica social de los individuos ha dado lugar a un principio universal inmanente, por tanto, real. Esta realidad que va por delante del pensamiento es el resultado de la práctica de los individuos, del trabajo abstracto, y de tal modo las distintas corrientes filosóficas no sólo encuentran allí su posibilidad lógica, sino que responden directamente a ella como conceptualización de la realidad; por eso es tan importante una observancia y atención continua a la crítica como negatividad que no

reproduce positivamente en el pensamiento su propio tiempo. Así, el objeto de reflexión es el mismo, pero al asentarlos socio-históricamente en su fundamento universal, se revela una metafísica de la reproducción social (de ahí la expresión de Marx de *objetividad espectral*, es decir, la posibilidad real de que las distintas actividades humanas en sus respectivas particularidades se signifiquen como trabajo y todas ellas se abstraigan en el mero gasto de la fuerza de trabajo, dando lugar a un producto que en su objetividad empírica no puede revelar el propio valor que posee).

Con este proceder conceptual, el autor delimita la metafísica propia del trabajo como una inversión de lo abstracto y lo concreto o, en otras palabras, un dominio de lo abstracto sobre lo concreto, que existe como la mera expresión de su propia abstracción. Se puede entender, con ello, su sospecha y recelo respecto de cualquier posible ontología del trabajo, pues supondría extrapolar la especificidad del sistema capitalista al resto de formaciones sociales, lo cual le lleva a confrontar al propio Marx en su conceptualización del trabajo para recuperar exclusivamente su noción negativa del trabajo abstracto y criticar su concepción trascendental del trabajo concreto. Efectivamente, para el autor el trabajo es un concepto que únicamente adquiere sentido dentro del contexto capitalista, ya que la universalidad social de la relación trabajo, que permite hablar de una actividad humana en general en base a su gasto, implica que el trabajo en sí mismo es una abstracción y que hablar de trabajo respecto a otras sociedades, en su vertiente concreta, es cometer un anacronismo, porque lo que se puede encontrar en formaciones sociales pasadas en referencia al concepto de trabajo es como máximo una delimitación de la actividad propia de los esclavos, vasallos y subordinados. No hay, por tanto, una tal concreción del trabajo, apelando a un metabolismo con la naturaleza o a una actividad trascendental a toda sociedad posible, sino una abstracción que adquiere expresión de su universalidad social en la concreción del producto particular del trabajo; de tal modo que lo particular sólo tiene lugar, y sólo puede tenerlo de forma necesaria, en base a lo universal como su manifestación. Este es un punto esencial para comprender la obra del autor, debido a que lo que late de fondo es una crítica a la ontología del trabajo, precisamente para que una práctica social circunscrita a su contexto no se deslice bajo aparentes formas concretas y útiles al entendimiento de otras sociedades, de cara a una teoría conceptualmente consistente que haga frente al sistema capitalista y a una práctica transformadora que no lleve a sus espaldas concepciones naturalizadas. El trabajo no es una actividad determi-

nada, sino la determinación, que sólo es prácticamente posible en el capitalismo, de la actividad humana en su generalidad. Por eso, perfila adecuadamente la noción de gasto fisiológico que conlleva el trabajo abstracto, ya que, si tal gasto fisiológico implicase una suerte de actividad trascendental, el gasto energético estaría vinculado a la forma concreta en la que se lleva a cabo, sin embargo, sólo puede tener lugar un tal gasto, indiferente a la forma concreta de su ejercicio, en cuanto hay una práctica social que se lleva a cabo abstractamente como trabajo. Y esta es precisamente la sustancia social del capital, siendo lo relevante en la argumentación la reflexión respecto a que el gasto o combustión energética que todo ser humano se ve obligado a realizar en toda sociedad en base a su corporalidad, no es lo mismo que un gasto mediado socialmente y que sirve como sustancia común al grueso de actividades llevadas a cabo en sociedad, de tal modo que ese gasto humano sólo puede ser la medida común de la práctica social cuando el trabajo abstracto es el modo en el que se lleva a cabo ese gasto (de ahí el concepto de trabajo concreto, que es concreto en cuanto conlleva de suyo como trabajo la fáctica abstracción de la actividad concreta llevada a cabo, el cual no puede extrapolarse al resto de sociedades porque al ser el trabajo la forma social en la que cobra existencia esa actividad, está determinada de antemano como abstracción, por lo que su concreción implica ya una abstracción, algo que no ocurre en ninguna otra sociedad). Hay, por tanto, una sustancia inmanente al propio capital, por lo que se puede derivar lógicamente, como así ocurre en realidad, una pérdida de esta sustancia, pues, si tal sustancia no es resultado de una actividad humana estructural a toda sociedad y el gasto realizado está socialmente determinado como gasto indiferenciado respecto a la actividad llevada a cabo, cuando la actividad humana universalizada como trabajo colapse y se vuelva obsoleta, esa sustancia también caerá. Así, puede emerger el concepto de crisis como límite interno objetivo al sistema, debido a que la reproducción social asentada en el trabajo como principio social implica la progresiva y continua disminución del trabajo abstracto, es decir, del gasto llevado a cabo por producto o la paulatina disminución del valor por mercancía al elevar los estándares productivos. Con esto, podemos observar la importancia del concepto de crítica que ejercita el autor en su obra, ya que es esta negatividad conceptual la que permite captar la crisis inherente al sistema capitalista como contradicción inmanente a su devenir histórico. Recuperando el concepto crítico de Marx de trabajo abstracto, el autor puede sacar a relucir una teoría de la crisis que no cae en un vulgar determinismo, reconociendo la agencia de los individuos, al

igual que tampoco exagera la voluntad individual y su capacidad de acción, pues el límite es objetivo. El pensamiento abre la comprensión conceptual de la crisis del sistema, pero las posibilidades prácticas, apenas visibles, no comportan ningún destino. El desarrollo conceptual realizado hasta aquí representa el hilo teórico que atraviesa y vertebrata el texto, el cual no realiza concesiones y establece una alta exigencia a sus lectores.

Esta es la base teórica sobre la que rota en todo momento el autor para confrontar a otros pensadores y corrientes. Respecto al marxismo tradicional, como marco amplio, pero con un denominador común, critica la reducción de la relación históricamente específica del capital a la esfera de la circulación, por lo que el trabajo no es tomado conceptualmente de forma negativa y se ejercita de fondo una ontología del mismo. Algo parecido ocurre con otros autores que no entrarían en sentido estricto dentro de este marco pero que conservan un concepto positivo del trabajo abstracto, como es el caso de Isaak Illich Rubin o György Lukács. De forma más técnica encontramos esto mismo en Alfred Sohn-Rethel, el cual brinda el concepto de *abstracción real*, pero circunscribe la abstracción socialmente objetiva del trabajo al intercambio de la esfera de la circulación, de modo que a nivel productivo el trabajo es solamente trabajo concreto y es en la relación equivalente del intercambio entre mercancías cuando tiene lugar la abstracción; por lo que el trabajo es abstracto únicamente de forma retrospectiva en base al intercambio, el cual lleva a la existencia la abstracción del trabajo a través de los productos del mismo al adquirir la forma mercancía, lo que implica conservar el trabajo como actividad que en sí misma no es abstracta, pudiendo, entonces, conservar la producción del capitalismo como algo no propiamente capitalista, ya que lo propio del mismo es la abstracción del intercambio. Otra cosa es la crítica que realiza a Moishe Postone, un autor muy estimado por Kurz, pero que a sus ojos cae inadvertidamente en la ontología del trabajo que tanto critica, pues, considera el trabajo concreto, al margen de sus determinaciones, como un sustento necesario de la vida humana, recurriendo a una distinción entre necesidades sociales históricamente determinadas y necesidades sociales no históricas o trascendentales, de modo que el trabajo se erige como una mediación necesaria en las interacciones humanas, algo que es contradictorio en sí mismo porque el trabajo no puede ser exclusivamente concreto al margen de su abstracción, por lo que la crítica del trabajo realizada por Postone no es estrictamente consecuente. Ahora bien, sin duda Michael Heinrich es el autor al que Kurz dedica más páginas y argumentos en todo el libro, precisamente

porque considera estrictamente problemático entender el trabajo abstracto no como una *relación de producción*, sino como una *relación de validación* solamente existente en el cambio. Esto se debe a que Kurz entiende que, siendo consecuente con su planteamiento del trabajo abstracto como sustancia del capital, en la reproducción social capitalista el trabajo abstracto funciona como un *a priori*, es decir, como un principio constituyente que permite configurar una totalidad social, pues, no es lo mismo entender que el valor de las mercancías sea producido por el trabajo o que sea el intercambio el que realice o lleve a la existencia el valor. Si el trabajo no da lugar a productos que en sí mismos, por su modo de ser producidos, son ya mercancías, por tanto, resultados de una abstracción, el valor es una relación social puramente circulatoria, de modo que la abstracción es sólo una forma de referirse al trabajo contenido en el producto cuando entra en el proceso de intercambio y se convierte en mercancía. Sólo *a posteriori* el trabajo es considerado abstracto, ejercitando de fondo no sólo una ontología del trabajo, sino principalmente, que es a donde apunta Kurz, la clausura de una teoría de la crisis como límite a la valorización del capital, de modo que *ad infinitum* el capital pervive en su circulación. En este punto, el principal argumento que esgrime Kurz frente a Heinrich, es que este último establece una identidad entre valor y valor de cambio, confundiendo la *determinación esencial* del valor con la *forma fenoménica* del valor de cambio. Concluyendo que el concepto de sustancia implica un ser ya de los productos como objetivación de valor, ya que, si verdaderamente es un denominador común a los productos que entran en una relación de intercambio como mercancías, quiere decir que existe previamente a esa relación para que la misma pueda tener lugar. Por eso, Kurz puede permitirse decir que Heinrich elude lo fantasmagórico y espectral de la objetividad del valor, debido a que identifica la forma esencial del valor en la esfera de la producción con la forma fenoménica del valor de cambio en la esfera de la circulación.

Finalmente, la crítica radical del trabajo abstracto permite formular una teoría de la crisis consecuente. Ciertamente, Kurz no desarrolla pormenorizadamente esta teoría en el libro, pues el sentido de la obra es otro, tratándose antes de ver una adecuada conceptualización de la crisis frente a una errada teorización asentada en una ontología del trabajo. Esto le lleva a recorrer el devenir histórico del concepto de crisis dentro del marxismo y de los autores que han formulado una teoría del colapso, permitiendo comprender la poca o nula relevancia que tenía la noción de crisis hasta principios del siglo XX, cuando las primeras cristalizaciones sólidas

tuvieron lugar con Rosa Luxemburg y Henryk Grossman, autores que posteriormente cayeron en el olvido llevándose el debate sobre el colapso, el cual emerge de nuevo en las últimas décadas. Sin embargo, lo fundamental en el texto de Kurz respecto a este tema, siendo esta la intención de su libro, es la recuperación de las categorías de Marx tras haber realizado una crítica de la ontología del trabajo, destacando el concepto de trabajo abstracto, lo cual posibilita reabrir el debate sobre la crisis y el colapso de un modo diferente al cual se ha planteado históricamente.

Christian Ribeiro Pires

chrisrib@ucm.es

Jordi Maiso: *Desde la vida dañada. La teoría crítica de Theodor W. Adorno*. Madrid: Siglo XXI, 350 págs.

Nada resulta menos evidente que la manera adecuada de abordar un pensador y un pensamiento marcados por el índice temporal del pasado. No suele ser infrecuente que quien asume la tarea de interpretarlos y ofrecer a sus contemporáneos una lectura que resulte significativa hoy adopte una actitud de respeto reverencial que termina convirtiéndolos en una especie de bien intelectual integrable en el patrimonio cultural de un presente que hereda gustoso todo lo que previamente ha sido neutralizado mediante la operación de convertirlo en “clásico”. Pero tampoco es infrecuente una actitud opuesta que somete su objeto al veredicto sumario que lo califica de “superado” simplemente porque lo pensado o reflexionado ya no pertenece al presente, creyendo ingenuamente que todo pensamiento posterior ha de ser más acertado por el mero hecho de ser posterior. Quizás ambas actitudes interpretativas no sean sino dos caras de una misma moneda: la de enfrentarse al pasado desde una presunta posición de privilegio y superioridad de quien se sienta en el tribunal que juzga la historia a posteriori, ya sea para consagrar o para desautorizar lo juzgado. En realidad, la cuestión a la que se enfrenta toda interpretación lograda tiene que ver más bien con el vínculo entre el núcleo temporal de una teoría y su contenido de verdad. Y, como veremos a continuación, dicho vínculo solo puede esclarecerse sacando a la luz el núcleo de experiencia al que intenta responder esa teoría, por mucho que su objeto sea la universalidad social abstracta que en gran medida la determina.

¿Qué se precisa para desentrañar ese núcleo de experiencia? Diría que, en primer lugar, es necesaria una conciencia agudizada de las cesuras históricas, tanto de las que afectaron a la teoría que debe ser analizada e interpretada como de aquellas que separan dicha teoría y su objeto del presente en el que está anclada la interpretación. Pero, en segundo lugar y paradójicamente, también se necesita conocer las conexiones de los elementos más destacados de la teoría y su objeto con dicho presente, no tanto en el sentido más o menos obvio de considerar a este último un “efecto” de aquello que lo ha precedido, sino en un sentido más sutil de lo que en la encrucijada actual permite que su contenido de verdad, al revelarnos su núcleo temporal, se vuelva significativo para quienes habitamos el presente. El valor de este libro de Jordi Maiso deriva en buena medida de haber conseguido adentrarse de manera destacada y singular en el núcleo de experiencia que late en la teoría crítica de la sociedad de Th. W. Adorno y de haberlo hecho sin ocultar la distancia que

nos separa de él, a la vez que sin malinterpretar dicha distancia en el sentido de que nuestro presente se hubiese liberado del carácter catastrófico que poseyó el de Adorno o de que haya disminuido la amenaza de obnubilación tendencialmente total frente a la negatividad persistente a la que él intentó oponer resistencia desesperadamente.

Ahora que han perdido su brillo las promesas del capitalismo neoliberal, marcadas ya desde principio por un optimismo que escasamente lograba ocultar su carácter de pura propaganda, y que cada vez es más visible la implacable lógica depredadora y destructiva de un capitalismo de expectativas decrecientes, no resulta difícil en absoluto identificar aquellos hechos contundentes del presente que, según W. Benjamin, permitirían acceder de manera adecuada al pasado: La amenaza de colapso sistémico y ecosocial, el creciente autoritarismo y el aumento imparable de seres humanos que son tratados como sobrantes y entregados a múltiples formas de violencia aniquiladora, en realidad el rostro más extremo de una aniquilación cada vez más universal de cualquier individualidad que va adoptando formas diferentes y cambiantes. Sin entrar a analizar estas realidades, porque no es el objeto del libro, cualquier lector atento percibe sin dificultad que Jordi Maiso las tiene permanentemente presentes y que constituyen la puerta de acceso al núcleo temporal y al contenido de verdad de la teoría social de Adorno, sirviendo de nexo fundamental para desentrañar su pensamiento. Para Maiso, las determinaciones fundamentales del presente siguen siendo esencialmente aquellas que imponen la forma mercancía y la lógica de acumulación del capital en cuanto forma y lógica que malogran cualquier socialidad y subjetivación no digamos ya plenas, sino mínimamente a la altura de las posibilidades disponibles hoy en las formaciones sociales desarrolladas. Este posicionamiento intelectual ante el presente, que es a la vez una forma de enfrentarse a él ética y políticamente, concuerda esencialmente con el que Adorno mantuvo frente al suyo: Permanentemente atento a la forma más reciente de iniquidad como clave para desentrañar las formas del pasado con las que comulga y tozudamente intransigente con cualquier modo de constitución de lo social basado en el sacrificio de los individuos singulares determinados por él, independientemente de lo brutal y despiadado o de lo sutil y velado que pueda ser ese sacrificio.

Teniendo en cuenta estas claves interpretativas sobre el nexo entre el presente y la teoría social de Adorno que presiden la monografía objeto de esta reseña, creo que resulta necesario señalar que no estamos ante un libro más sobre un pensador fundamental del siglo XX. Este libro establece un nivel de reflexión e inter-

pretación del pensamiento de Adorno y, a través de Adorno, de las cuestiones que este aborda, que ya no puede ser pasado por alto, a partir del cual hay que seguir pensando, pero por debajo del cual ya no se puede seguir escribiendo sobre estas cuestiones. Por eso no es en absoluto arriesgado afirmar que estamos ante una obra llamada a convertirse en un referente fundamental en la recepción del pensamiento de Adorno y de la Teoría Crítica, al mismo tiempo que revela a su autor como una de las personas con un conocimiento más profundo y riguroso de Adorno, no solo en el contexto español. De este modo se ve confirmada una larga trayectoria de investigación y publicaciones de quien hoy dirige *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica* y coordina la Sociedad de Estudios de Teoría Crítica, dos espacios que han servido durante casi dos décadas a un intercambio productivo y a la cristalización de un intento de actualización de la Teoría Crítica que marca distancia con las simplificaciones impuestas internacionalmente por la historiografía de la así llamada Escuela de Frankfurt. Si los demoledores efectos de la hegemonía intelectual de Habermas, que se prolongó más de dos décadas, dificultaron sobremanera una confrontación rigurosa con el pensamiento de Adorno, en el libro de Jordi Maiso encuentra consolidación decisiva el giro en la recepción de la teoría crítica en España en el que se inscribe un buen número de trabajos y del que *Constelaciones* es quizás el exponente colectivo más relevante. Como veremos más adelante, sin necesidad de entrar en el detalle de cómo y por quién se han construido los falsos tópicos que han circulado durante años y que han tejido un velo de Maya en torno a los textos de Adorno, Maiso utiliza dichos tópicos como trasfondo para sacar a la luz el núcleo de experiencia y las coordenadas de teoría crítica adorniana que permitan hacer justicia a su pensamiento.

Si consideramos el tipo de escritura del que hace gala el libro, resulta difícil encontrar un texto como el que tenemos entre manos que aúne las cualidades que concurren en él. La ya proverbial dificultad de los textos de Adorno podría hacer temer que cualquier ensayo o libro que se ocupe de ellos pueda estar contagiado de esa misma dificultad, lo que se convertiría en un obstáculo insalvable en un mundo que exalta por encima de todo la accesibilidad. Ciertamente, Adorno nunca sacrificó el compromiso con la cosa a la comunicabilidad y rechazó la condescendencia paternalista que se solidariza con la “forma cosificada del lenguaje” que no es sino “la huella de lo que los seres humanos padecen, de la denigración” (*Minima Moralia*, § 51). Pero tampoco desdeñó la belleza del lenguaje, negándose a “aceptar la distinción entre expresión bella y expresión exacta”. En este sentido, el libro de Maiso

no rebaja la exigencia, no incurre en un ensayismo ligero que escamotea la necesidad de “atravesar el desierto de hielo de la abstracción para llegar de forma concisa al filosofar concreto”, frase que Adorno atribuyó a W. Benjamin y con la que intentaba advertir a los lectores y al mismo tiempo captar su benevolencia en la introducción a la *Dialéctica negativa*. La escritura de Maiso en este libro es una escritura apasionada por su objeto, por la teoría crítica de Adorno y por la realidad que esta analiza, es una escritura comprometida con lo que expone, rigurosa pero alejada del academicismo acartonado, que no sucumbe a la exagerada proliferación de referencias bibliográficas convertidas en exhibición bancaria de saberes acumulados. Su lenguaje es certero y preciso, con una densidad que, sin embargo, atrapa al lector. Diría que consigue atraer a fuerza de entrega al objeto y exactitud argumental gracias a una completa inmersión en los materiales que trabaja. Es una escritura, en fin, volcada en intentar que esos materiales hablen al lector, pero sin convertirse en un mero eco o en una repetición carente de análisis, y esto lo consigue haciendo elocuente en ellos el “núcleo de experiencia” del que son expresión y sin el que resulta imposible acceder al “contenido de verdad” de la teoría crítica de Adorno.

En la primera parte del libro, Maiso se enfrenta a los tres clichés más destacados sobre Adorno y su pensamiento que se han convertido en opinión común en la academia, pero que ni le hacen justicia ni permiten una confrontación rigurosa con sus posibles limitaciones. El primero es el que lo define como un pensador resignado. Su supuesta resignación suele explicarse por la incapacidad para sobreponerse a las catástrofes que inundaron de oscuridad el momento histórico que le tocó vivir y por su falta de conexión con los sujetos y los movimientos comprometidos con la emancipación. Unido a este cliché se encuentra el que lo presenta como un intelectual refugiado en la torre de marfil de una teoría desconectada de la praxis, atrapado en la melancolía por el hundimiento de un mundo cultural y una esfera del espíritu que se desvanecía con la descomposición de la clase social que le había dado soporte, la burguesía cultural alemana; un intelectual, en fin, atrincherado en la esfera del arte autónomo convertida en reducto de resistencia frente a la destrucción cultural. Y, por último, el cliché de su alejamiento de Marx y de la Crítica de la Economía Política como marco de la teoría de la sociedad, que habrían sido sustituidos por una filosofía negativa de historia y una crítica de la dominación convertida en constante histórica. Esto habría conducido a un derrotismo histórico que solo dejaba espacio para mensajes en botellas arrojadas al mar sin demasiada esperanza de que encontrarán un destinatario.

Desde luego, Maiso no es el primero que ha rebatido estos clichés. Pero lo interesante es su forma de abordarlos. Guiado por la certera indicación de D. Claussen de leer el trabajo intelectual de Adorno “como un esfuerzo continuado por convertir la experiencia del sujeto en fuente de conocimiento” (22), Maiso nos muestra que lo que da valor a la reflexión de Adorno es la manera como ésta queda empapada de una experiencia histórica concreta. El núcleo temporal de la verdad tiene que ver con la vulnerabilidad de la teoría para las quiebras históricas, dicho de otro modo, con su incapacidad para pasar por encima del estado del mundo y de la sociedad, de sus contradicciones y sus bloqueos. Este planteamiento permite descubrir lo que en realidad se esconde detrás de los mencionados clichés: una negativa a hacerse cargo de ese núcleo de experiencia que, en el libro de Maiso, va saliendo a la luz paso a paso a lo largo de los tres primeros capítulos. No se trata de una mera ‘contextualización’, ni siquiera de una ubicación social de la teoría al estilo de la sociología del conocimiento. Este tipo de derivaciones reductoras no permite en absoluto dar cuenta de aquello que no es derivable del contexto, que supone una quiebra teórica con las dinámicas dominantes y las interrumpe en el intento de hacer hueco a lo nuevo. Se trata de otra cosa. Los impulsos extrateóricos y las conmociones que afectan de manera radical a la teoría constituyen el núcleo temporal de su verdad y solo a partir de ellos es posible reconstruirlo. Esto no debe confundirse de ningún modo con una especie de subjetivismo y menos aún con una explicación idiosincrásica de la teoría. La mediación objetiva de dichas conmociones las convierte en un sismógrafo de las dinámicas objetivas de la totalidad social y de sus bloqueos y por tanto en una fuente de conocimiento de la universalidad social abstracta.

Frente a la acusación de supuesta resignación, Maiso hace valer la manera en que la reflexión de Adorno se enfrenta a tres hechos contundentes que constituyen sendas cesuras históricas que el pensamiento ni puede pasar por alto ni puede resañar especulativamente apoyado en una supuesta fuerza superior de la razón: la catástrofe de Auschwitz, la integración del proletariado y la integración o marginalización de la teoría y el intelectual críticos. En su lección inaugural sobre “La actualidad de la filosofía” Adorno habla de la ‘irrupción de la realidad irreductible’ que interrumpe el movimiento aparentemente libre del pensamiento hacia los fundamentos últimos y esa es la razón de que la productividad de un pensamiento solo se pueda probar dialécticamente en relación con la concreción histórica. Maiso hace valer esta premisa del propio Adorno en la interpretación de su pensamiento

y logra aportar esta prueba dialéctica, que lejos de ratificar el triunfo del pensamiento sobre la realidad, permite hacerse cargo de su debilidad y leer en ella, gracias a la reflexión teórica, el verdadero carácter de la objetividad social que se le impone. Más que abocar a la resignación, la conciencia no recortada del poder al que se enfrenta la crítica convierte a la debilidad reconocida sin ambages en un bastión de resistencia frente a ese poder. Como señala Maiso, “ese horizonte histórico fuerza al pensamiento emancipador a intentar movilizar lo posible para que esa nueva barbarie pueda encontrar, al menos, algún género de resistencia” (33).

El primer apartado de este capítulo muestra la centralidad que poseen el genocidio y su negatividad absoluta en el pensamiento de Adorno. Se trata de un acontecimiento que marca un antes y un después, una realidad “extrema” sin precedentes y ni parangón, pero que Adorno no deja por ello de poner en relación con la “normalidad” en que se incubó. Dicha normalidad ya no puede ser analizada sin la mortal luz que arroja sobre ella la explosión de violencia fría y administrada que se hizo realidad en los campos de exterminio. Es esta luz la que impide minimizar o pasar por alto la “persistencia de la violencia y el miedo en las condiciones de socialización del capitalismo avanzado” (43). No se puede olvidar que son dichas condiciones las que hacen germinar una y otra vez la barbarie. De este modo, la quiebra que representa Auschwitz se convierte en el dato fundamental que determina la forma de concebir el proceso histórico y las dinámicas sociales. El hecho incontrovertible de que la praxis que se requería para evitar o poner fin a la barbarie se encontrara bloqueada no podía quedar sin efecto sobre la consideración del ‘sujeto histórico’ llamado a protagonizarla. El espinoso tema de lo que falsamente se formula como la cuestión del ‘destinatario’ de la teoría, formulación que implícitamente atribuye a la teoría un papel más que cuestionable de tutela de la praxis y guía de los sujetos históricos, ese tema es abordado de manera precisa y yo diría que brillante por Maiso en las páginas dedicadas al papel del proletariado. Por un lado, está la atención a la realidad histórica por parte de Adorno, que se niega a cualquier forma de proyección desiderativa que libere a la teoría de confrontarse con unos hechos irritantes pero incontestables. Por otro lado, la necesidad de replantear aquellos aspectos de la teoría que, en la confrontación con esos hechos, se han vuelto insostenibles. Solo así es posible hacerse cargo en ella del verdadero carácter de la constitución social de los sujetos, también del proletariado, en el capitalismo avanzado, aunque esto suponga una corrección de la noción marxista de historia. Como señala Maiso, no se trata de negarla *in toto*, sino de “despojarla del

sesgo triunfal que la lleva a aferrarse a las radiantes promesas de una supuesta ‘victoria final’, que resplandece siempre en un futuro distante, en lugar de atender a la devastación que generan las debacles del presente” (54). Este planteamiento evidencia una forma específica de mirar la realidad que Maiso aborda en el tercer apartado apoyándose en el último aforismo de *Minima Moralia*. La representación de la negatividad irredenta, la cuestión del sufrimiento socialmente producido y la exigencia de su inaplazable cancelación, la situación de desesperación objetiva, la indisponibilidad de un estado de reconciliación desde el que trascender lo existente, el carácter irrenunciable de las esperanzas emancipadoras, ... todos estos elementos se constelan en la exposición de Maiso para evidenciar que Adorno nunca abdicó del “propósito de la emancipación”, pero que tampoco pudo “volver la espalda a los rasgos más atroces de la realidad que no desistió de cambiar”, porque esta mirada implacable sobre la negatividad era, paradójicamente, la forma de resistir a la barbarie y de evitar “caer en manos del derrotismo” (46).

El estatus de la teoría (crítica) es inseparable de la cuestión del lugar del intelectual crítico que Maiso aborda en el segundo capítulo. Para la tradición hegeliano-marxista las ideas no caen del cielo, ni nacen por generación espontánea en la cabeza del teórico, sino que están imbricadas con los procesos históricos, con los sujetos sociales y con los intereses que definen su acción en la historia. Pero dicho esto, el problema de en qué consiste esta imbricación admite múltiples planteamientos y no todos son igualmente válidos. Es más, esta se configura históricamente y no es independiente de las constelaciones concretas en las que la relación teoría-praxis y el papel del intelectual se determinan. Se trata de un movimiento de mutua constitución en el que la teoría de la sociedad y la producción social de la teoría y del intelectual se relacionan dialécticamente. Mucho se ha escrito sobre esta problemática en relación con la teoría crítica y los pensadores que la representan, por lo que es difícil aportar algo nuevo. El acierto de Maiso consiste en haber realizado una reconstrucción del perfil intelectual de Adorno al hilo de las experiencias concretas que determinaron su periplo vital, desde su contacto con la Nueva Música de la Segunda Escuela de Viena en sus años juveniles hasta el retorno a Alemania después de la guerra y las tensas relaciones con ‘sus’ estudiantes, pasando por el trabajo intelectual en la etapa de exilio en Estados Unidos. Lo que nos muestra este capítulo es la extraordinaria sensibilidad de Adorno para registrar los cambios que se estaban produciendo y que afectaban tanto al estatus de la teoría como del teórico, su capacidad para identificar las coacciones sistémicas a las que ambos

están sometidos como signo revelador de la propia evolución de la sociedad hacia una creciente debilidad frente al aparato social que incide decisivamente sobre la constitución de las subjetividades, incluida la de los intelectuales críticos, y hacia el sometimiento cada vez más completo de la esfera del espíritu a los imperativos sociales derivados del dominio de la forma mercancía, en definitiva, hacia el triunfo del principio de adaptación que amenazaba la autonomía del trabajo intelectual y la posibilidad misma de la crítica. El proceso de totalización de la sociedad productora de mercancías convierte todo intento de escapar a la cosificación que también sufre el espíritu con la fuerza de ese mismo espíritu en un intento paradójico. Por usar la expresión del propio Maiso, la indocilidad de espíritu está afectada de una fragilidad que debe ser incorporada reflexivamente a la tarea de la crítica. Para Adorno, un ámbito en el que esta “frágil indocilidad” se pone especialmente a prueba es el ámbito del arte. Contra la opinión más extendida, Maiso muestra que el arte no es el ámbito en que se resuelven las paradojas, sino un “campo de batalla” en el que estas se despliegan con máxima intensidad. Las páginas dedicadas a la relación con Hans Eisler merecen aquí especial mención, porque resultan sumamente esclarecedoras respecto a la cuestión que nos ocupa y permiten ver hasta qué punto el nivel reflexivo y la praxis histórica, también en Adorno, están completamente imbricadas. Ni la autonomía del arte ni su vinculación con el compromiso político constituyen opciones alternativas que puedan afirmarse la una contra la otra. En realidad, la misma alternativa revela “la herida social que atraviesa el arte” (96). Que Adorno siguiera defendiendo el papel de la teoría y de cierto arte a pesar de su extraordinaria precariedad y debilidad no debe ser confundido con una actitud afirmativa y autosatisfecha del teórico que se atrinchera en su posición de privilegio, más bien revela el intento de contribuir desde la (auto-)crítica más implacable a hacer posible una praxis que acabe realmente con todo privilegio, que deshaga la imbricación de la praxis con el dominio de la naturaleza y la lucha por la autoconservación (106).

La primera parte del libro cierra con un capítulo dedicado a los vínculos entre Adorno y Marx. Es de sobra conocido que hasta no hace mucho la tesis que imperaba en la recepción del pensamiento de Adorno era que con *Dialéctica de la Ilustración* la Teoría Crítica y especialmente él se habían despedido de Marx y cerrado un período dedicado a la puesta al día de la crítica de la economía política. Hoy disponemos ya de aportaciones suficientemente relevantes que someten esta tesis a una profunda revisión. A partir del libro de Maiso será difícil mantener ciertas simplificaciones guiadas a veces por intereses espurios. Ni se produce un abandono de

Marx ni las transformaciones epocales permitían determinadas lecturas de Marx incapaces de enfrentarse adecuadamente a ellas. Frente a la nueva realidad social y política ya no bastaba la crítica de la economía política en la que Marx identificó la ‘anatomía de la sociedad burguesa’. Se trataba de actualizar la crítica a la sociedad capitalista en la era posliberal de los fascismos y del nacionalsocialismo, una era en la que la violencia directa y la barbarie constituían las nuevas coordenadas de las formaciones sociales capitalistas. La clave que Maiso ofrece para comprender de qué manera se mantiene la matriz marxiana y al mismo tiempo se replantean ciertos supuestos teóricos para dar cuenta de la nueva situación es la manera como Adorno reelabora el concepto marxiano de ‘prehistoria’, que permite pensar la relación entre el pasado remoto y el estadio más avanzado de civilización en unos términos no teleológicos y desprenderse así de una falsa expectativa de emancipación asociada al desencadenamiento de las capacidades de dominio de la naturaleza desarrolladas por el capitalismo. En un apartado dedicado a la relación entre capitalismo y fascismo, Maiso repasa el análisis de las tendencias autoritarias del capitalismo posliberal y de las nuevas dinámicas de concentración del poder social y económico realizado por los miembros del Instituto de Investigación Social; reconstruye los debates en torno a las tesis de Pollock sobre el capitalismo de Estado y al dudoso vuelco nunca del todo consumado del primado de la economía en un primado de la política; se hace eco de ciertos apuntes teórico que no encontraron forma acabada como la teoría de los *rackets*; etc. De este modo se llega al meollo de la cuestión: “la imbricación entre coacción económica y extraeconómica” (127). Lo que esta imbricación revela es que la ‘coacción muda’ de las relaciones sociales bajo la forma capital se alimentaba de toda la violencia mítica de la prehistoria de la que la sociedad moderna no había escapado y a la que ofrecía un máximo de medios técnicos que ahora desplegaban todo su poder destructivo en el fascismo y en Auschwitz.

Un cambio categorial fundamental con el que Adorno contribuye a repensar la historia a partir de la irrupción de la violencia mítica en medio de la civilización capitalista es la categoría de ‘protohistoria’ (*Urgeschichte*). Sin aclarar su significado difícilmente se puede entender un libro tan fundamental como la *Dialéctica de la Ilustración*. Maiso reconstruye su génesis y vínculos con Marx y con Benjamin y muestra que ese concepto trata de ofrecer la claves para realizar una genealogía del presente que no quede atrapada en sus propias obnubilaciones. Y lo hace sacando a la luz “lo que ha permanecido soterrado en las diferentes formas de dominación que se han sucedido en el curso de la historia” (132). No se trata pues de reinstaurar el

viejo esquema teleológico y convertir el presente en resultado de una evolución que consume lo incoado en el origen. La protohistoria del presente aspira más bien “a volver legibles las aporías que han marcado el proceso que ha desembocado en un presente catastrófico” por medio de un conjunto de imágenes alegóricas (137). La forma como quedan constelados presente y pasado bajo el concepto de protohistoria, inspirada sin duda en las aportaciones verdaderamente singulares de Benjamin, buscan impactar y trastocar la mirada sobre la historia y la sociedad troquelada por la idea de progreso y cuestionar la relación afirmativa que los individuos mantienen con la configuración de una sociedad que se ve a sí misma como culminación de ese progreso. El presente histórico no podía entenderse desde una ingenua contraposición de civilización y barbarie. Precisamente la identificación de la sociedad burguesa con la primera es la que obliga a desenmascarar la imbricación de la lógica civilizatoria con el principio de dominación que mantiene atrapada a la humanidad a un fondo de opresión y violencia, cuya eliminación permitiría verdaderamente hablar de civilización y progreso. Maiso concluye este capítulo reconstruyendo el vuelco dialéctico de civilización y barbarie en torno al principio de autoconservación que preside la subjetivación burguesa y que conduce al autosacrificio y al sacrificio de los otros. Sin duda este capítulo ofrece unas claves inestimables para leer de manera adecuada y significativa para el presente una de las obras fundamentales de la teoría crítica y en general del pensamiento del siglo XX: la *Dialéctica de la Ilustración*.

La segunda parte del libro consta de cuatro capítulos en los que se analiza a fondo la teoría crítica del capitalismo de Th. W. Adorno. Maiso ha pretendido y logrado colocar la teoría de la sociedad en el centro de su interpretación del pensamiento de Adorno. No cabe duda de que existen otros aspectos del mismo como los estéticos o filosóficos que también son importantes y que Maiso ha abordado en otras publicaciones, pero tampoco se puede negar que en el contexto actual resulta de máxima urgencia y relevancia rescatar las aportaciones de Adorno sobre la lógica de socialización capitalista, la integración a través de la industria cultural, la transformación antropológica del capitalismo avanzado y la nueva figura de la ideología. El tipo de capitalismo al que se enfrentó Adorno poseía características específicas que lo diferencian del actual, pero como señala Maiso “Adorno elabora una crítica de la sociedad que pone el dedo en la llaga de transformaciones y aporías que siguen estando a la base de la contemporaneidad” (155). De nuevo el núcleo de experiencia resulta fundamental para mostrar de qué manera se entrelazan los aná-

lisis de Adorno con las transformaciones de las formaciones sociales capitalistas en los tres tercios del siglo XX de los fue testigo. Esto tiene una triple vertiente. Da soporte a la reformulación teórica de la crítica del capitalismo iniciada por Marx. Saca a la luz la capacidad de Adorno para identificar procesos que han sido determinantes para desarrollos posteriores. No oculta los límites de algunas de esas reformulaciones para dar cuenta del momento que vivimos hoy.

Me parece importante resaltar cómo el libro consigue mostrar lo que ciertamente se puede considerar la mayor fortaleza de la teoría social de Adorno. Sin desdeñar el conflicto de clases o la dominación de unos grupos sociales sobre otros, tan centrales en la mayoría de teorías sociales críticas y en la propia tradición marxista, lo que Adorno muestra es que esa dominación no se agota en el dominio de una clase (o sus variantes), sino que es la dominación de un modo de constitución de lo social que se ha impuesto de forma universal y que abarca al conjunto de la sociedad: la forma mercancía y el principio de intercambio han devenido la mediación universal que genera un entramado de ofuscación general y está presidida por una *tendencia* a la socialización total. Como muestra Maiso, nadie ha desplegado lo que esta tendencia significa para los individuos, para la sociedad y para la naturaleza en términos de destrucción y negatividad como lo ha hecho Adorno, pero tampoco nadie como él ha luchado, al menos en la teoría, por no concederle la última palabra.

Si la catástrofe de Auschwitz constituye la determinación fundamental de la vida como 'vida dañada', la otra determinación inseparable de la primera es la tendencia hacia a la 'socialización total' inscrita en la lógica desplegada por el capital. Así pues, el análisis de la universalidad social abstracta no puede realizarse desde una supuesta objetividad científica pretendidamente neutral, sino que tiene su punto de partida en la vida dañada. Y esto, ciertamente, por mor de una objetividad que realmente merezca ese nombre. Pues la sociedad no es meramente 'objeto' de conocimiento científico, sino al mismo tiempo sujeto de conocimiento y, si se me permite la licencia, de sufrimiento. Sin tener en cuenta esta dimensión subjetiva de los procesos sociales en los que están involucrados los individuos sociales como agentes y sufrientes resulta imposible su comprensión cabal. Maiso consigue a lo largo de las páginas de la segunda parte del libro que no se olvide nunca esta perspectiva, que la teoría de la sociedad de Adorno es una teoría elaborada 'desde' la vida dañada.

El primer capítulo está dedicado al análisis de la lógica de socialización capitalista. Si hay un concepto en Adorno que identifique dicha lógica es el del ‘principio de intercambio’ cuya expresión en el orden de pensamiento es el ‘principio de identidad’. Mucho se ha especulado sobre si con este concepto Adorno relega a segundo plano el núcleo de la crítica marxista de la economía, esto es, la teoría del valor. Maiso consigue mostrar que no es así, que esta sigue siendo la clave fundamental: “el capital como una relación social autonomizada, que se reproduce a través de las acciones de los individuos, pero de espaldas a su conciencia” (163). Sin embargo, el alcance y la dimensión de esta lógica de socialización total abarca dimensiones que la crítica de la economía política marxiana no llegó o no pudo llegar a señalar y que en el capitalismo avanzado alcanzan una relevancia que no debe ser ignorada. En primer lugar, dar cuenta de esta expansión cuantitativa y cualitativa de la lógica de socialización capitalista exige considerar la sociedad como totalidad, es decir, como “un sistema omniabarcante, el predominio de lo general sobre lo particular y la mediación de todo lo singular” (166). Este predominio de lo universal sobre lo particular posee un carácter coactivo, es expresión del dominio de la abstracción sobre lo singular, que se ve dañado por ese predominio. Por eso el “todo es lo no verdadero”. La totalización de la lógica del capital no produce reconciliación, no es una medicación que genere libertad y autonomía, como propagaba la ideología liberal, sino contradicción, antagonismo y sometimiento de los individuos a una universalidad abstracta autonomizada frente a ellos. Ni el valor de uso ni el trabajo concreto ni el individuo singular pueden desplegarse desde sí mismos, sino solo como encarnaciones de funciones económicas (171). Naturalmente estas afirmaciones tomadas al pie de la letra parecen postular la anulación de toda capacidad de agencia de los individuos y llevadas al extremo cancelarían cualquier sentido de la crítica. Maiso muestra que el concepto de mediación en Adorno, que es la otra cara del concepto de totalidad, es bastante más sutil. La lógica del capital depende para su reproducción del concurso de los individuos que funcionaliza, por eso la autonomización de esa relación social del capital es real, pero al mismo tiempo falsa, como la totalidad que produce. Nunca queda anulada la posibilidad de reconocer la coacción y su carácter pseudonatural y, por tanto, de enfrentarse a ella. La clave está en la inevitable distancia que instaura el carácter coactivo de la mediación que desmiente la identificación lograda ente la universalidad social abstracta y los individuos. Como señala Maiso, por mucho que esta “consiga movilizar la acción y los deseos de los individuos socializados, en último término implica una

forma de dominación que inflige sufrimiento y se revela sacrificial para los sujetos vivos” (174). El concepto de ‘historia natural’ ocupa un lugar central en la crítica adorniana de la autonomización de la universalidad social abstracta y del carácter pseudonatural (*Naturwüchsigkeit*) de las relaciones sociales. Siguiendo a Marx, pero distanciándose críticamente de Lukács, Adorno trata de denunciar mediante este concepto la apariencia de necesidad natural de las prácticas y relaciones sociales, pero desconfía de que la mera toma de conciencia baste para deshacer el hechizo. La violencia natural que se prolonga en el sometimiento de la naturaleza interna y externa en el capitalismo solo puede superarse mediante una acción que se emancipe de la lógica socializadora del capital. Y la necesidad es dicha acción es tan evidente como la ausencia de un sujeto que pueda encarnarla y ponga fin a la prehistoria. Pero la teoría no puede ir más allá de señalar tanto la necesidad como esa ausencia. Ella no es autosuficiente. Tampoco constituye ningún ‘afuera’ del entramado de socialización total, cuestión que aborda el último apartado de este capítulo. Ciertamente llegamos a un punto en el que la agudeza de Adorno para señalar las tendencias totalizadoras y la extrema debilidad de todo lo que pueda oponerles resistencia se une a la afirmación del carácter antagónico y contradictorio del entramado social, así como de la coacción que ejerce sobre los individuos, lo que impide un cierre verdaderamente total y genera permanentemente las grietas por las que pueden abrirse paso la crítica y las resistencias. Con todo, no es difícil reconocer un desequilibrio en la crítica adorniana que está mucho más volcada en mostrar el poder de la ‘socialización total’ que en explorar sus grietas e identificar los movimientos de resistencia y crítica, por muy contradictorios, limitados e insuficientes que sean. La afirmación de Adorno de que “mientras perdure la constitución general antagónica ... la historia no se apaciguará” corre el peligro de convertirse en una afirmación abstracta. La necesidad formulada por Maiso al final de capítulo “de rastrear bajo la superficie aparentemente pétreo de la vida social” las “tensiones, fisuras y grietas, las huellas de una vitalidad incandescente y no satisfecha”, ¿encuentra realmente satisfacción en Adorno? Unos de los problemas cruciales de la teoría crítica de Adorno es que quizás no haya puesto suficiente empeño en pensar dónde y cómo se producen las brechas y las grietas que desmienten la pretensión totalizadora del capital y por las que se pueden ‘colar’ las resistencias. No cabe duda de que sobre esta cuestión merece la pena seguir reflexionando.

El siguiente capítulo está dedicado a la crítica de Adorno a la industria cultural. Jordi Maiso ya había abordado esta crítica con anterioridad a este libro en algunos

trabajos y publicaciones. Pero, colocada en el “laberinto de la constitución social”, esa crítica despliega todo su potencial. Frente a quienes han pretendido instaurar un dualismo ente sistema y mundo de la vida, el concepto de industria cultural subraya el carácter universal de la mediación sistémica. No trata solo de analizar la cultura en el capitalismo avanzado, sino de explicar el entramado de socialización capitalista. Muchas de las críticas a Adorno ignoran este dato y Maiso lo resalta con razón frente a ellas. Sin atender a las dinámicas sociales analizadas en el capítulo anterior no es posible una comprensión cabal de lo que está en juego en la industria cultural: “el problema central de las formas de producción y consumo en las condiciones de socialización del capitalismo avanzado” (199). En la industria cultural es posible reconocer el estadio más evolucionado de integración social hasta ese momento. Ciertamente, la cultura siempre ha jugado un papel fundamental en la integración social en todas las formaciones sociales, pero, así como la tendencia a la socialización total de la lógica del capital reduce considerablemente los márgenes de autonomía de todo lo mediado por ella, también la industria cultural tiende a la “subsunción total de la cultura a la forma mercancía” (202). Maiso despliega en detalle lo que esto representa en la configuración de mundo de la vida y en los procesos de subjetivación. No se trata desde luego de defender la “alta cultura” frente a la “cultura popular”, como machaconamente se repite, pues tanto la una como la otra se ven aquejadas por la misma pérdida de autonomía. Tampoco de un desprecio de la diversión, sino de la denuncia de su socavamiento bajo el imperativo omnímodo de entretenimiento domesticado. Incluso la defensa adorniana de ciertos reductos de un arte que se resiste a esta lógica de integración nunca oculta su debilidad extrema. Con todo, la tendencia totalizadora, la tendencia a la integración total, no supone ni puede suponer un cierre total. Su objetivo de generar una “disposición subjetiva que se amolde a las exigencias del sistema social” (220) encuentra un límite en la imposibilidad de dar satisfacción cumplida a los anhelos, necesidades, deseos y demandas que la misma industria cultural tiene que movilizar para someter a los sujetos a los imperativos sistémicos. “En la lógica misma del engaño de la industria cultural se revela aquello que podría subvertirlo” (226). En este sentido, el apartado final del capítulo sobre la industria cultural es especialmente relevante para entender la complejidad de los análisis adornianos y su carácter dialéctico: no solo mostrar el alcance de una captura casi total de los individuos socializados, sino también los límites de esta captura. Especial mención merece la aportación de Maiso a la significación de la relación dialéctica entre la

necesidad y su satisfacción, que, sin postular un sustrato no mediado en los sujetos vivos que sirva de contraste y resistencia, algo así como las ‘necesidades auténticas’ marcusianas, identifica una capacidad de generar anhelos y articular deseos que desbordan y exceden la capacidad de captura de la industria cultural. De ahí que la relación de fuerzas entre los sujetos vivos y la totalidad social constituya la materia del siguiente capítulo.

No cabe duda que una de las mayores aportaciones Adorno a la teoría de la sociedad en la estela de Marx es la atención prestada a los procesos de subjetivación. El concepto de “máscaras de carácter” (*Charaktermasken*) acuñado por Marx ponía nombre a la producción social de la individualidad y la reducción de los individuos a portadores de funciones sociales y respondía a la inversión de sujeto y objeto nombrada mediante la noción de fetichismo de la mercancía. Pero la naturaleza concreta de los procesos que ayudaba a denominar ese concepto estaba lejos de haber sido aclarada, sobre todo atendiendo a las transformaciones que venía sufriendo en el desarrollo de la socialización capitalista. En todo caso, ni la esfera de las ideas, ni el plano de la conciencia bastaban para descifrar la constitución de los sujetos. Era preciso atender a la economía psíquico-libidinal de los individuos y eso quería decir atender al inconsciente, así como ampliar el concepto de experiencia para dar cuenta de las múltiples formas de interacción con la realidad. Tampoco las formas de subjetivación burguesa o proletaria se mantenían inalteradas en la fase postliberal del capitalismo. Por esta razón, Adorno siempre entendió como una tarea prioritaria de la teoría social repensar el vínculo entre los cambios de las formas de socialización del capitalismo y las transformaciones antropológicas.

A esta apasionante problemática dedica Maiso el capítulo VI de su libro. El primer apartado está dedicado a la tesis del declive histórico del individuo. Partiendo de la crítica marxiana a la ilusión específicamente burguesa de una subjetividad constitutiva, cuya autonomía, sin embargo, es creada por las relaciones sociales cosificadas bajo la forma del capital y, al mismo tiempo, y subordinada a ellas, Adorno constata como ese tipo de individualidad históricamente producida se encuentra en proceso de disolución y declive en el capitalismo avanzado, en gran medida porque ha perdido su funcionalidad en la reproducción del sistema con el despliegue histórico del capitalismo. Ya no es la idea de autonomía y de participación consciente en la vida social lo que define a los individuos socializados, sino más bien “una disposición a adaptarse a las estructuras de dominación que les permita verse amparados por un poder social crecientemente concentrado” (241). El imperativo

de conformidad que venía impuesto por la socialización en el capitalismo avanzado constituye a los ojos de Adorno una de las condiciones de posibilidad más relevantes del triunfo de los fascismos y del nacionalsocialismo. Estos se nutrieron de la debilidad socialmente producida de los individuos. El triunfo de unas relaciones meramente instrumentales y frías bajo el imperativo de autoconservación es el correlato de esa debilidad. Lo cual no significa que se haya agotado la producción de (la ilusión de) individualidad, sobre todo en la industria cultural, aunque totalmente vaciada de sustancia. Maiso subraya con razón la determinación histórica de este diagnóstico de Adorno, pero también defiende que en él se identifican elementos que han hallado despliegue en el capitalismo contemporáneo. No resulta difícil encontrar una conexión entre la tesis de la conversión de lo vivo en equipamiento y los procesos actuales de empresarización del yo o de construcción de identidades en las llamadas redes sociales. Lo que no cabe duda es que la ‘composición orgánica’ de los individuos incorpora cada vez más dimensiones de lo vivo. No solo ideas o valores, sino también formas percepción, anhelos, deseos, sensaciones, afectos y esquemas corporales tienden a ser funcionalizados bajo la lógica de socialización capitalista.

Los rasgos que Adorno atribuye al ‘nuevo tipo humano’ en la etapa posliberal del capitalismo son analizados por Maiso en un apartado en el que continuamente se nos advierte de la determinación histórica del diagnóstico y de que ciertas afirmaciones rotundas de Adorno señalan tendencias nunca completamente consumadas. Y en todo caso no pueden aplicarse sin más al presente. Estas advertencias son muy pertinentes, pues esos rasgos nos presentan a un yo aplastado por la prepotencia de las demandas sociales y “la desproporción entre aparato socio-técnico y la frágil constitución del sujeto humano” (253); su conducta se ve reducida a respuestas adaptativas bajo el imperativo de asimilación a lo anorgánico; se siente desamparado y angustiado por la pérdida de mediaciones; presenta una imaginación y una fantasía debilitadas porque el acervo de imágenes que mediaban la experiencia ha sido sustituido por un flujo de signos producido a escala industrial; está marcado por la disolución de los vínculos familiares que han sido sustituidos por formas cada más abstractas de autoridad, lo que le lleva a una vinculación ciega con las imágenes del poder social; su energía libidinal se ve absorbida por los aparatajes que conforman sus entornos crecientemente tecnificados; y la relación con su cuerpo se encuentra crecientemente cosificada, como revelan las prácticas deportivas y la nueva relación con la sexualidad. El recorrido deja verdaderamente exhausto.

Quizás por eso, Maiso se esfuerza en señalar que, con este diagnóstico, “Adorno pretende hacer visibles los rasgos más amenazadores de una transformación social y antropológica que aún está en ciernes, pero precisamente con el propósito de producir una reacción frente a ellos” (267).

Este recorrido por la transformación antropológica del capitalismo avanzado culmina con unos breves apuntes sobre la relación entre teoría social y psicología en Adorno. El psicoanálisis realiza una contribución fundamental al esclarecimiento de cómo registra la economía psíquico-libidinal las coacciones de la universalidad social abstracta, pero también contribuye a identificar las fuerzas libidinales que no provienen de la sociedad, esto es, a subrayar el doble carácter de los individuos en cuanto seres sociales y criaturas vivas. Pero, al mismo tiempo, el psicoanálisis carga con la limitación de su determinación histórica. En el ‘nuevo tipo humano’ diagnosticado por Adorno, la psique individual ha perdido toda sustancialidad, los poderes sociales no necesitan de la mediación de yo en cuya esfera se dirimen los conflictos entre las coacciones sociales y las fuerzas libidinales, de modo que las tareas de control y sublimación de las pulsiones son delegadas en instancias sociales externas o son asumidas por ‘prótesis’ políticas y simbolizaciones colectivas. De modo que la psicología del sujeto atrapado ya no es más que el reflejo de la irracionalidad del sistema. Dicho esto, no sé si se puede aplicar al propio Adorno lo que él decía del psicoanálisis, que de él solo son verdad sus exageraciones. En todo caso, como advierte Maiso, “Adorno tensa a menudo sus frases hasta el límite. En ocasiones eso implica el riesgo de desembocar en un crudo determinismo que no se esmera ya en calibrar las relaciones de fuerzas” (271). Por muy debilitado que se encuentre el yo y por mucho que la economía libidinal haya saltado por los aires, el psicoanálisis sigue siendo imprescindible para rastrear en ellos la huella de la coacción social y las heridas que produce. Y Adorno tampoco prescinde de él.

El último capítulo se enfrenta a una de las cuestiones más relevantes de teoría social para entender el momento que estamos viviendo y la magnitud del reto al que se enfrenta hoy una crítica de la irracionalidad imperante: la nueva figura de la ideología. Evidentemente, y así comienza el capítulo, el concepto de ideología está sometido a transformaciones históricas. Lo que hemos visto en capítulos anteriores sobre cómo afecta la creciente integración social a la cultura o a los procesos de subjetivación, tiene validez también para el concepto de ideología. En este sentido, las aportaciones de la teoría crítica a la renovación de la crítica de la ideología son de una enorme relevancia. Una de estas aportaciones, siguiendo la estela de Lu-

kács, es recuperar un concepto de ideología marxiano cuya raíz se encuentra en el fetichismo de la mercancía y no queda reducido, como en el marxismo vulgar, al encubrimiento de los intereses de clases. Y esto quiere decir, como señala Maiso, que la ideología se ubica para Marx en la constitución misma de lo social y en la forma como esta se manifiesta. Si esa manifestación esconde una inversión producida por autonomización de las relaciones sociales cosificadas, siempre cabe la posibilidad de confrontar la ideología con su propia verdad y trascender su falsedad, aunque esto dependa en última instancia de la eliminación de la inversión que genera la falsa apariencia. “Por eso a Marx le bastaba una crítica inmanente del sistema maduro del idealismo para, a partir de la superación de sus aporías y contradicciones internas, prefigurar el modelo de una sociedad libre y justa” (287). Pero tras la recuperación de una interpretación adecuada del concepto de ideología en Marx, la otra aportación fundamental de Adorno a la renovación de ese concepto es la afirmación de que ha dejado de tener vigencia en el nuevo capitalismo monopolista y posliberal. En primer lugar, porque la prepotencia del poder social más concentrado ya no precisa de aquellas apariencias que constituían el universo de la ideología burguesa. La realidad se impone sin necesidad de recurrir a una teoría que la explique y transfigure y, en todo caso, esté asociada a pretensiones de algún modo racionales que permitan una crítica inmanente. Sin embargo, esta identificación entre realidad e ideología no cierra toda posibilidad de crítica. Ni la coerción social tiene la última palabra, ni su inexorabilidad deja de ser socialmente producida y su carácter de naturaleza inflexible apariencia hipotasiada. Pero, en segundo lugar, en la nueva situación se abre paso una nueva figura de ideología que cristaliza en “los mecanismos psicológicos para mitigar el choque entre sistema social e individuos debilitados” (293). Desde el concepto tradicional de ideología resulta imposible explicar y crítica el antisemitismo, la astrología o ciertos caudillismos políticos. Estos solo se explican si incorporamos al análisis su funcionalidad psíquica, como hizo Adorno en sus estudios empíricos sobre el antisemitismo, el autoritarismo y el prejuicio en general. Las nuevas figuras de ideología funcionan como un psicoanálisis invertido que explota la debilidad y la impotencia de los individuos y las funcionaliza para objetivos políticos o mercantiles. Maiso lo formula de manera precisa: “Si la astrología o el antisemitismo constituyen para Adorno fenómenos tan paradigmáticos de las nuevas formas de ideología es porque revelan de modo ejemplar cómo estas apelan a necesidades y anhelos latentes en los sujetos, que son indicio de un fuerte malestar, para abordarlas de un modo que genere una aparen-

te sintonía entre las heridas y cicatrices en el sujeto y la objetividad social que las produce” (300s.) Pero esto significa que las nuevas formas de ideología solo se pueden combatir transformando las condiciones de socialización que producen la impotencia y menesterosidad de los individuos y los hacen vulnerables a ellas. Donde se muestra la pertinencia y validez de esta renovación del concepto de ideología es respecto a autoritarismo y el antisemitismo, que Adorno y otros miembros del Instituto de Investigación Social convierten en objeto prioritario de estudio a partir de finales de los años 1930. Al análisis de esos estudios dedica Maiso el apartado final del capítulo, mostrando que el nuevo concepto ideología permite descartar el carácter de excepcionalidad o de mero arcaísmo de esos fenómenos y sacar a la luz su vinculación con las formas de socialización del capitalismo posliberal y con la constitución socio-psíquica de los individuos socializados en él.

La coda final del libro subraya el tipo de mirada que Adorno arroja sobre la realidad: su modelo crítico, su negativa a banalizar cualquier signo de barbarie alimentada por la confrontación con las catástrofes del siglo XX, su sensibilidad frente a la negatividad social y la producción de vida dañada, su resistencia frente a toda clausura de horizontes de emancipación, etc. Pero también subraya la importancia en la obra tardía de Adorno de un “giro al sujeto”, que ve en él el único potencial por el que puede transformarse esta sociedad, pues también en los sujetos completamente socializados, integrados y debilitados encuentra la socialización su límite. Hoy que la capacidad de inclusión del capitalismo disminuye, señala Maiso, las coacciones económicas y extraeconómicas no han disminuido, pero se han transformado, por eso sigue siendo necesario explorar en las nuevas condiciones cuáles son los potenciales que trascienden de la falsa totalidad.

Tal como comenzaba esta reseña, estamos ante un libro que puede considerarse una contribución profunda, precisa y brillante a la recepción de la teoría social de Adorno. Una lectura imprescindible.

José A. Zamora

joseantonio.zamora@cchs.cisic.es

Fabio Pitta: *Crecimiento y crisis de la economía brasileña en el siglo XXI*, Madrid: Dado Ediciones, 2022, 164 págs.

Es probable que en la aciaga tarde de aquel domingo 7 de octubre de 2018, cuando el ilustrado espectador encendía la televisión, o revisaba las portadas digitales de los periódicos, y se enteraba del escrutinio de la primera vuelta de las elecciones en Brasil, que reflejaba una aplastante victoria de Jair Messias Bolsonaro (46 % frente al 29 % de Fernando Haddad, candidato del PT), todavía no estuvieran ampliados los marcos mentales que permitieran explicar el ascenso del bolsonarismo en Brasil. La victoria de Donald Trump en las elecciones estadounidenses de 2016 sirvió para quebrar muchas de las convenciones acerca de las estrategias electorales y la victoria definitiva de Bolsonaro en la segunda vuelta electoral (28 de octubre de 2018), no hizo más que confirmar que las instituciones democráticas habían perdido el oído que antaño les permitía descifrar el rugido de las multitudes y, sobre todo, interpretar sus nuevas demandas.

Pero ¿qué había pasado para que, tras trece años de gobierno del Partido de los Trabajadores (PT), entre 2003 y 2016, la extrema derecha racista, misógina, ultra evangélica, militarista, conquistara el voto popular? El *lawfare*, sincronizada estrategia materializada a través de los medios de comunicación masivos y las controvertidas sentencias del poder judicial, sería señalado como el factor decisivo por aquellos que vieron en el “Lava Jato” –operación judicial dirigida por el mediáticamente célebre juez Sergio Moro y que acabaría con Lula preso e impedido de participar como candidato en las elecciones de 2018– el punto de quiebre en la historia reciente brasileña. Otros señalaron el fin del boom de las *commodities*, que había sufragado la expansión del gasto público y el desarrollo de los planes sociales que sirvieron para sacar a millones de brasileños de la miseria, como la causa principal del desmoronamiento petista. La derechización de la región (victorias electorales de Macri en Argentina, Duque en Colombia, Piñera en Chile, al que le seguiría el fatídico golpe de Estado contra Evo Morales en Bolivia, en 2019), que consolidaba el efecto Trump en América Latina, era otro de los factores esgrimidos por los analistas a la hora de fundamentar la victoria de Bolsonaro.

Estas fueron sólo algunas de las líneas de fuerza que siguieron las argumentaciones en aquellos meses y, a decir verdad, son claves ineludibles si se quiere entender en toda su complejidad el ascenso del bolsonarismo en Brasil. Sin embargo, por debajo de la superficie mediática, no fueron pocos los intelectuales y académicos – sobre todo aquellos vinculados a las universidades públicas brasileñas que, a dife-

rencia de sus homólogas europeas, se encuentran profundamente politizadas e interesadas por las coyunturas— que se esforzaron por sacar a la luz las raíces profundas que dotaban de racionalidad a un fenómeno político que, en apariencia, no podía ser pensado más que como el triunfo definitivo de la irracionalidad. Según algunos de estos autores, dicha racionalidad debía ser buscada en la continuidad de las políticas macroeconómicas de los gobiernos del PT con respecto al de sus antecesores en el poder.

En esta corriente deberíamos inscribir el ensayo del geógrafo brasileño, Fábio Pitta, *Crecimiento y crisis de la economía brasileña en el siglo XXI*, publicado por Dado Ediciones (2022). Pitta participa activamente en varios grupos de crítica de la escisión del valor y colabora con el grupo alemán *Exit! – Crisis y crítica de la sociedad de la mercancía*, dirigido por Robert Kurz y Roswitha Scholz, quien es autora del ilustrativo Prefacio que abre el libro que reseñamos. Este último dato no es menor a la hora de enfrentarse al trabajo de Pitta, pues, en líneas generales, puede ser leído como el esfuerzo de su autor por leer el “crecimiento y crisis de la economía brasileña en el siglo XXI” a partir de las categorías forjadas por los teóricos de la crítica de la escisión del valor y, en particular, por Robert Kurz y Roswitha Scholz.

Desde el comienzo, Pitta reconoce su voluntad de leer la actualidad política brasileña asumiendo una posición crítica que permita observar “el punto de llegada – en cuanto que totalidad concreta de la contradicción en proceso de la escisión del valor como forma social capitalista— de la adhesión de gran parte de los brasileños a un gobierno de extrema derecha”, y ello en relación con la crisis económica brasileña reciente “como explicación de la inserción de la particularidad brasileña en la crisis inmanente y fundamental del capital” (Pitta: 14, nota). Para ello, el autor se propone enfrentar, no tanto las explicaciones ortodoxas de los economistas del *establishment* –que, ciertamente, se encuentran ausentes en el presente ensayo—, sino especialmente la de aquellos intelectuales caracterizados por Pitta como “autodenominados ‘progresistas’”, “de izquierdas”, “keynesianos” o “socialistas” brasileños.

En la *Introducción*, el lector queda advertido de la posición de Pitta en el escenario intelectual y político brasileño actual. El rechazo al imaginario político-económico encarnado por los gobiernos del Partido de los Trabajadores y, sobre todo, la crítica hacia aquellos intelectuales cuya máxima aspiración consistiría en proyectar hacia el futuro el regreso a un pasado idealizado, constituye la gran línea de fuerza, en términos políticos, del presente ensayo. Según el autor, los sectores “pro-

gresistas” brasileños no habrían hecho más que retomar “su vieja defensa de la democracia, los derechos humanos, el desarrollismo y la redistribución económica, y adivinen su referencia idealizada: ¡los años de gobierno del PT en el poder! ‘Lula libre’; el retorno de la ‘democracia representativa’ y del ‘Estado de derecho’ son sus principales banderas” (15-16). De forma aún más contundente, Pitta se esfuerza en señalar las semejanzas entre esta izquierda y el bolsonarismo: “En cierto modo, esta izquierda se adhiere a los mismos presupuestos históricos de la forma social en proceso que el gobierno de Bolsonaro, diferenciándose entre ellos por el boom y estallido respectivo de la burbuja financiera mundial y su mediación de la economía brasileña con la burbuja de las *commodities*”. Pero, en especial, al minimizar las diferencias entre ambas fuerzas políticas, que queda reducida al “intento de gestión de la barbarie” por parte de los gobiernos del PT y en la renuncia a dicho esfuerzo por parte del gobierno de Bolsonaro.

Si tuviéramos que localizar frente a quiénes se alza críticamente la argumentación del autor a lo largo de los cinco capítulos que componen *Crecimiento y crisis de la economía brasileña en el siglo XXI*, no sería forzado señalar que es frente a aquella corriente de interpretación que clasifica como “marxismo tradicional”. ¿Pero qué entiende Pitta por “marxismo tradicional”? En esquemática síntesis, el autor identifica al marxismo tradicional con aquellos autores que todavía sostienen una defensa del trabajo, ligada de forma inextricable a una apuesta por la modernización industrializadora y que, en última instancia, reproducirían –en sus análisis de la actual crisis económica– “una lectura en busca de las causas de la misma, para intentar dirigir al país a la senda del crecimiento, en una abierta apología de la riqueza capitalista como *monstruoso cúmulo de mercancías*” (20). En definitiva, Pitta entiende que el marxismo tradicional continuaría reproduciendo un viejo paradigma que ya no puede ser resucitado en una fase crítica del capital en la que, lejos de estar reactualizando la llamada “acumulación originaria”, se encontraría simplemente *simulando* una acumulación –la noción es de Kurz– mediante la producción de *capital ficticio*.

La crítica a las interpretaciones ofrecidas por aquellos autores que incorporan una discusión sobre la financiarización de la economía brasileña y, de forma general, a aquellos adscritos al “marxismo tradicional”, son desarrolladas extensamente en el segundo capítulo del libro. En este pasaje, el autor ofrece un interesante compendio que permite al lector aproximarse al panorama de la crítica económica brasileña en el siglo XXI. En su exposición doxográfica, Pitta dialoga críticamente con

las tesis de Ricardo Carneiro (*Navegando a contravento*, 2018), Luis Gonzaga Belluzzo (*O capital e suas metamorfoses*, 2012), con la obra de Adalmir Marquetti, Cecília Rutkoski Hoff y Alessandro Donadio Miebach, *Lucratividade e Distribuição: A origem econômica da crise política brasileira* (2016), Felipe Batista (*Inflação e os Limites do Estado na Conjuntura Brasileira*, 2018) y, finalmente, con el trabajo de Felipe Rezende, *Financial Fragility, Instability and the Brazilian Crisis: a Keynes-Minsky-Godley approach* (2016). Más allá de los matices, lo que estos autores guardarían en común – según Pitta– sería su recurrente remisión al proceso de “financiarización” como explicación del complejo fenómeno actual de crisis del capitalismo. A pesar de sus esfuerzos por explicar la crisis presente desde categorías de raíz marxianas, tales lecturas –defiende Pitta– “podrían considerarse una actualización de una teoría de la dependencia brasileña ahora ‘financiarizada’” y su crítica quedaría restringida a “la distribución de la riqueza socialmente producida” (41-42). Siguiendo a Kurz, Pitta despliega el núcleo de su argumentación contra un “marxismo tradicional” para el que “el trabajo es ontológico y la crítica del capitalismo se detiene en la forma de distribución de la riqueza producida por el mismo” (43).

Frente a estas lecturas, Pitta nos ofrece una explicación alternativa al crecimiento económico brasileño en los años de gobierno del Partido de los Trabajadores. Apoyándose nuevamente en categorías forjadas por Robert Kurz, Pitta defiende que en este período histórico, en Brasil tuvo lugar una “simulación de la acumulación capitalista” que, sostenida en la determinación del capital ficticio para la reproducción de la sociedad capitalista en un momento de crisis fundamental, habría propiciado una inflación de los títulos de propiedad en los mercados financieros y, con ello, una simulación de valorización del valor mediante la producción exacerbada de mercancías. Sin embargo, dicha simulación encuentra su límite en el momento en el que la burbuja estalla (de las *commodities*, pero también de las hipotecas *subprime*) “y los precios de los títulos de propiedad decaen, las empresas no son capaces de conseguir nuevos créditos para simular la realización de su producción y el pago de sus deudas acumuladas.” Así, concluye Pitta, “lo que socialmente aparece como una crisis de subconsumo” sería “más bien una consecuencia del estallido de la burbuja y no el meollo de la misma” (50).

En el tercer capítulo se da continuidad a la crítica de las lecturas que apuestan por una explicación de la crisis actual del capitalismo apelando al principio de “financiarización”, pero, a diferencia del ejercicio propuesto en el capítulo precedente, los interlocutores escogidos no son brasileños ni se ocupan especialmente

de la economía brasileña. Es preciso reconocer que este tercer capítulo es el más rico a nivel teórico y puede servir de guía para entender desde qué convicciones teóricas el autor analiza la realidad económica y política brasileña y, en general, la de la crisis del capitalismo en el siglo XXI. Así, el lector encontrará una valoración crítica de los trabajos de Foster y Magdoff (*La gran crisis financiera*, 2009), François Chesnais (*Finance Capital Today*, 2016), Andrew Kliman (*The failure of capitalist production*, 2011) y –muy especialmente– David Harvey (*El enigma del capital*, 2012). Según Pitta, lo que comparten los autores escogidos como interlocutores es el estar arraigados en una *ontología del trabajo*, en el que este es “naturalizado, no siendo entendido como históricamente determinado” y, por tanto, no susceptible de ser suplantado, como defiende el propio Pitta en línea con los teóricos de la crítica de la escisión del valor. A nuestro entender, la siguiente cita servirá para captar el fundamento de la crítica de Pitta, no sólo hacia estos autores, sino de forma general al “marxismo tradicional”:

“[Estos] autores son prisioneros de un paradigma fetichista [...] que naturaliza la producción de mercancías llevando una crítica meramente moral de los mercados financieros por su carácter especulativo. El pago del precio justo de las mercancías, incluyendo la mercancía fuerza de trabajo es, de este modo, la explotación «justa» del plusvalor [...] que conduciría a una sociedad (todavía capitalista dentro de nuestra perspectiva) estable y deseable para ellos. [...] Para nosotros el problema no estriba tanto en solucionar las crisis del capitalismo a través de su racionalización y el aumento de la productividad [...] como en aprehender críticamente la forma de relación social que aparece como control positivo de los seres humanos sobre el producto de su trabajo” (Pitta, 2022: 61-62).

En el cuarto capítulo, Pitta retoma y desarrolla el análisis de las formas específicas de manifestación de la crisis del capital global en el escenario económico brasileño desde los postulados de la crítica de la escisión del valor. Como hemos visto, el argumento del autor consiste en sostener que lo que existió a partir de 2002 en Brasil fue una “burbuja de las *commodities*” que no implicó una valorización del valor sino una inflación de los títulos de propiedad en los mercados financieros internacionales. En definitiva, el tan mentado crecimiento económico no habría sido más que una consecuencia de una “simulación a través de la determinación del capital ficticio” (106). Debe destacarse, en este capítulo, el análisis presentado por Pitta de uno de los sectores paradigmáticos de la burbuja de las *commodities*: el de la agroindustria de caña de azúcar brasileña. El ejemplo de este sector decisivo permi-

te comprender la efervescencia de una burbuja que arrastró a todos los factores (tierra, capital y trabajo) a una espiral de endeudamiento y especulación y que, al mismo tiempo, ilustra un proceso productivo en el que, al tiempo que tiene lugar una expropiación sin valorización –en este punto se retoma la crítica a Harvey y su categoría de *acumulación por desposesión*–, se aumenta la composición orgánica del capital (a través de la mecanización del corte de caña), expulsando masivamente a los trabajadores, con el consecuente recrudescimiento de la competencia entre ellos y el empeoramiento de las condiciones generales del trabajo.

El quinto –y último capítulo– nos ofrece una conclusión del ensayo en la que Pitta intenta ligar los tres aspectos presentes a lo largo de sus páginas: la actual crisis económica brasileña, el ascenso de la extrema derecha y su base histórica común con los gobiernos recientes de izquierdas. Como ya hemos explicitado anteriormente, el autor sostiene que lo que ha diferenciado a los gobiernos del Partido de los Trabajadores respecto al actual –y saliente– gobierno de la extrema derecha ha sido su “gestión de la barbarie” que, sin embargo, ha tenido lugar en paralelo con un “estado de excepción permanente” orientado a administrar la crisis del capital (140). En la explicación de Pitta, el estallido de la burbuja de las *commodities* habría echado por tierra la posibilidad de continuar redistribuyendo capital ficticio por parte del Estado brasileño y, con ello, se detuvo el ascenso de las “nuevas capas medias” que, por otra parte, habían sido uno de los grandes apoyos políticos del PT. La crisis de este modelo económico que, según Pitta, comparte el paradigma modernizador con el gobierno de Bolsonaro, habría derivado en una desafección de estas nuevas capas medias que, en buena medida, acabarían convirtiéndose en el soporte de la extrema derecha brasileña.

A nuestro entender, el ensayo de Fábio Pitta supone una contribución relevante para la discusión que se abre al amplio y heterogéneo campo progresista brasileño ante el nuevo gobierno de la coalición liderada por Luiz Inácio Lula da Silva y el Partido de los Trabajadores. La severa crítica de Pitta a las pasadas administraciones del PT, pero fundamentalmente la tesis de que la actual crisis fundamental del capital está atravesada por una profunda crisis del trabajo y de los imaginarios que de este se derivan, obliga a los intelectuales, políticos y militantes a reflexionar sobre las consecuencias profundas abiertas por un tiempo signado por la *simulación* de la valorización del valor. ¿Qué estrategia política será eficaz en la era del *capital ficticio*? ¿Qué proyecto económico sacará de la miseria a decenas de millones de brasileños de la pobreza sin que el estallido de las sempiternas *burbuja*s acabe por

pinchar los sueños de dignidad de los históricamente postergados? Y, en definitiva, ¿cómo se podrá avanzar con firmeza, en medio de las ineludibles coyunturas que desmantelan todos los planes preconcebidos –más aún en América Latina; más aún en Brasil– hacia la superación del esquema societal capitalista?

Estos son algunos de los interrogantes que el ensayo de Pitta ha despertado en este lector. Seguramente, aquellos que se adentren en *Crecimiento y crisis de la economía brasileña en el siglo XXI* sabrán hallar en sus páginas argumentos para seguir interpelando a una realidad que, al mismo tiempo que nos subsume y nos angustia, nos deja liberados intersticios a través de los cuales proyectar un futuro sustentado en principios radicalmente otros, en la línea de la mejor tradición de la teoría crítica.

David Cardozo Santiago

dcardozosantiago@ucm.es

McKenzie Wark: *El capitalismo ha muerto. El ascenso de la clase vectorialista*, Barcelona: Holobionte ediciones, 2021, 238 págs.

Nunca un título fue tan falso como su contenido. En este libro Wark nos propone una lectura del presente en clave postcapitalista, en términos de una nueva relación de clase entre lo que llama la *clase vectorialista* y la *clase hacker*. Sin ningún tipo de conceptualización sobre el capital ni ninguna de sus categorías (mercancía, valor, dinero...), nos quiere mostrar un nuevo modo de producción basado en el vector de información.

Wark continúa en cierta forma aquí sus investigaciones llevadas a cabo anteriormente en *Un manifiesto hacker* o *Gamer Theory*, por ejemplo. A lo largo de esta y sus distintas obras ha perseguido la evolución de los medios de comunicación, la información y nuevas formas de producción. Actualmente continúa con esta línea de investigación como catedrática de Estudios Culturales y Medios de Comunicación en el *Lang College* de la *New School for Social Research* de Nueva York. En este último libro, por tanto, redobra su apuesta provocativa y nos trata de sorprender con la controvertida idea de que el capitalismo ha muerto y ha surgido el vectorialismo.

En cambio, como se indica claramente en el libro, esto no significa que ya no haya capitalismo, sino que está surgiendo una nueva forma de dominación basada en la información como vector. La clase hacker, a la que Wark se declara perteneciente y en la que nos quiere incluir a todos (incluso a los que no sabemos nada de informática), produciría con sus propios medios de producción, algoritmos, *software*, etc.; de los que la clase vectorialista se apropia (en principio mediante la compra o un tipo de relación que no se explicita) y utiliza en su beneficio para controlar el propio capitalismo. Desde esta *nueva* forma de producción y control, Wark analiza el presente y nos dice que el capitalismo ha muerto y que da lugar a algo peor. Se nos dice que se trata de algo peor sencillamente porque la vectorización del mundo funciona de tal forma que busca hacer todo intercambiable y, por tanto, amenaza con aniquilar el mundo entero física y socialmente.

Pero, ¿no es exactamente eso el capitalismo (especialmente en su fase de colapso)? No para Wark. En esta obra, afirma que el capitalismo es una trituradora de cuerpos y no de mentes como el vector. Mientras que el trabajo en el capitalismo se basa en la repetición de lo mismo y en la producción de lo mismo, en la información se trata de ser *creativos* y producir diferencia. Ya aquí muestra desconocer lo que son las categorías mercancía y trabajo abstracto. Éste, para el propio Marx, era el gasto indiferenciado de músculos, nervio, manos y *cerebro* humanos. Para

Wark, la clase *hacker* sólo emplea su cerebro y la clase trabajadora sólo su cuerpo. Dado que el trabajo como proceso de combustión humana es históricamente específico del capital, Wark tendría que renunciar a toda su teoría si hubiera decidido comprender esta noción marxiana. Por eso necesita refugiarse en la creatividad supuestamente específica del trabajo informático. Además, mejor sería reconocer que esta noción, procedente de la máquina de vapor, no puede aplicarse hoy al trabajo realizado con computadoras. La terrible confusión entre trabajo abstracto y trabajo inmaterial, proveniente del peor de los marxismos, es llevada aquí al paroxismo por Wark.

Las empresas modelo de este libro serán Walmart y Amazon. En este punto nos indica que ambas empresas se basan en la gestión de la información y la explotación de otros que producen lo que ellas venden. Wark no debió prestar demasiada atención a la noción de *capital comercial* en Marx. Tanto el ámbito de la logística como la publicidad y el marketing funcionan a partir de la lógica de la mercancía. Es ella misma la que necesita ser vendida y rodearse, por cierto, de trabajadores improductivos que posibiliten esa venta. Para ello es necesario crear una imagen de marca, una marca personal, etc. Es el propio proceso de desustancialización del valor el que obliga a las marcas a procurar despegar el precio del valor en el mercado con el objeto de intentar realizar unos beneficios que ya no son posibles dado que producir plusvalor resulta cada vez más costoso. Pero esto es imposible de concebir para Wark, ya que para ello tendría que abandonar su comprensión del capital como lucha de clases y confrontarse seriamente con la ley del valor. Evidentemente es más sencillo decir que todo es nuevo sin realizar una justificación suficiente de dicha afirmación.

Según Wark, Marx sólo pudo concebir el capitalismo metafóricamente como una máquina de vapor porque esa era la tecnología de su tiempo. Que el propio Marx se refiriera al capital como *sujeto automático* es algo que parece desconocer. Como Marx pensó su tiempo, y su tiempo tecnológicamente no es el nuestro, Marx no sirve para el presente; así es la lógica tecnodeterminista de Wark. A esto se suma que la nueva tecnología ha dado lugar a una nueva lógica de clases que no puede ser entendida en los términos clásicos: la clase vectorialista hace *mindfulness* y yoga a diferencia de los burgueses que preferían tumbarse en el diván. Ahora bien, ¿que la clase dominante ya no sea burguesa significa que no pueda ser interpretada como capitalista? Wark, que no distingue entre capital y burguesía, parece asumir que es así. La nueva clase no es poseedora de los medios de producción, sólo se

apropia de lo producido mediante una gestión de relaciones asimétricas de información. Sin embargo, como ya vimos, las empresas antes señaladas se dedican a la venta de mercancías que producen otras. ¿No será más adecuado entenderlo así? También nos responde Wark negativamente, porque parece ser que lo que se ha convertido en un producto monetizable es la información. Cómo es posible que pueda ser monetizable (lo cual no indica que tenga que tener una relación estricta con su valor o si quiera valor alguno) y cuál es la cualidad común que permite esa equiparación, preguntas que Marx se planteó realmente, Wark las solventa diciendo que no puede haber una relación directa entre el valor y el tiempo de trabajo en lo que produce la *clase hacker*, sin explicitar si esta información es una mercancía o no lo es (dado que se maneja una noción transhistórica de mercancía no queda claro si es que siempre habrá mercancías o que lo que “producen” los hackers no es ya mercancía). Lo que resulta ciertamente curioso aquí es que se añade que todo trabajo creativo no puede ser medido por la lógica del valor. El problema es que el trabajo creativo se dio en todo momento de la historia del capital; pero Wark necesita restringirlo a la creación de información, no vaya a descubrirse el pastel. Es más, ¿a quién no le piden ya ser creativo en su puesto de trabajo sin que eso sea producción de software, algoritmos, etc.?

Si el capital es comprendido como un entramado de socialización en el que el vínculo social es el trabajo y éste se cuasiautonomiza en la forma de un sujeto automático en cuyo auto-despliegue se va produciendo una desustancialización del propio valor conducente al colapso, todo el argumento de Wark se viene abajo. Teorizando el colapso del capital todo adquiere un cariz distinto. Si no pretendiera ir más allá de Marx porque sí, habría entendido que en los planteamientos marxianos existen numerosos elementos para esta comprensión, sin que esto tenga por qué llevar a una dogmática estalinista ni a una estaticidad en los planteamientos marxianos. Si Wark acierta cuando intenta pensar en el capital como algo históricamente específico e históricamente limitado, fracasa por completo al pretender teorizar un nuevo modo de producción. Porque lo que realmente hace es ontologizar las nociones “modo de producción”, “relación antagónica de clase”, “trabajo”, “mercancía”, etc. Como Wark ha decidido tomar a Marx por el marxismo y no analizar en detalle el análisis categorial del mismo, ha perdido el concepto de capital y, por tanto, cualquier cosa le puede parecer nueva. Es más, la relación entre lo nuevo y lo viejo que ella articula es también históricamente específica del capital, pero claro, Wark no puede llegar a verlo. El trabajo y el capital no son, como ella

cree, un eterno retorno de lo mismo, sino el eterno retorno de lo nuevo. Al no comprender esta cuestión, permanece totalmente ciega respecto de lo que el capital es y, lo que es peor, de lo que es el colapso. Wark se mueve en esa noche en la que todos los gatos son pardos.

En su loable esfuerzo por mostrarnos que lo que viene es peor, nos impide pensar que en la transición que va del capital a esa fase supuestamente peor es donde reside lo peor mismo. Sobre todo, porque, como bien supo ver la Teoría Crítica, lo peor es que todo continúe. La barbarie es el capital mismo, no necesita ir a peor aunque pueda hacerlo. El simple hecho de que todo persista es ya la catástrofe misma: el capital culmina, si no se le impide, en la catástrofe absoluta. Para Wark esto es imposible de percibir. Si bien interpreta procesos como el de financiarización como un síntoma de otra cosa, lo vincula a una forma de gestión de la información que automáticamente da lugar, de forma pacífica, a otra forma de dominación. El paso del capitalismo al *vectorialismo* es pacífico para Wark, dando así una vez más muestra de su insuficiente conceptualización de la violenta lógica identitaria de la valorización del valor.

El neoliberalismo y su supuesta biopolítica serían las herramientas mediante las cuales la clase capitalista logró escapar de la trampa en la que le había metido la lucha de clases y la posición que había conquistado la clase obrera a lo largo del siglo pasado. La producción y el control de la información parecen haber sido las herramientas mediante las cuales la clase capitalista creyó salir de aquello, sin darse cuenta de que eso escapaba a su control, se nos narra en este texto. ¿No será que el error está en creer que el capital es sólo lucha de clases? ¿Y si tanto el fordismo como el neoliberalismo fueran fases del auto-despliegue del sujeto automático? De nuevo Wark quedaría en entredicho. Porque lo que estaría sucediendo, como ya dijimos, es el colapso del capital; noción que permite un análisis crítico del presente, cosa que el análisis desplegado en este texto no está ni cerca de conseguir.

Por lo tanto, vemos que la propuesta teórica de Wark es que las fuerzas productivas de la información, que se desarrollan en las últimas décadas del siglo pasado, han mutado las relaciones de producción. El esquema mediante el cual la dialéctica entre fuerzas productivas y relaciones de producción conduce al comunismo ha sido cambiado por Wark para decir que conduce a algo peor que ha llamado *vectorialismo*. Pero el esquema de una mala dialéctica sigue presente. Dado que considera que el capitalismo es única y exclusivamente lucha de clases, no ha comprendido lo que es el valor y, por ello, considera que, si se usa un ordenador para

ciertas tareas, se puede usar para controlar toda la economía. Para Wark la economía es una cuestión puramente cuantitativa y, de hecho, opina que la propia Unión Soviética hubiera debido implementar estas tecnologías para el desarrollo de una economía distinta. No ha comprendido bien la diferencia entre economía política y crítica de la economía política. Si Marx aludió a la divergencia entre valores y precios y a la incalculabilidad de los mismos, Wark no parece haber entendido nada y considera que todo esto es perfectamente calculable por fórmulas de hojas de cálculo. Adopta las posturas de la economía marginalista y, por tanto, se entrega al fetichismo de la técnica. Ha tratado de huir de cierta concepción del marxismo y, sin embargo, ha tratado de enterrar a Marx. Como dicen en Latinoamérica, “ha tirado al niño con el agua sucia”. Esta es una de las principales consecuencias de no haber comprendido el concepto de capital elaborado por el propio Marx. La ironía contenida en la expresión *sujeto automático* alude, precisamente, a la dimensión de racionalidad irracional sistémica. Cuando Wark comprende el capitalismo como sólo racional se equivoca de nuevo.

Todo esto se plasma de forma más clara cuando abandona la diferencia entre esencia y apariencia. Para ella no existe una esencia del capital que pueda mostrarse de formas distintas, sino que ya sólo se trata de monetizar las apariencias dado que no existe esa esencia, la dimensión procesual del sujeto automático vuelve a ser invisibilizada. Contrariamente a lo que Wark piensa esto no es *vectorialismo*; no sucede a causa de las fuerzas productivas de la información, sino de la lógica de la desustancialización del valor inherente a la propia ley del valor. Una vez más, parece que Wark se acerca y, sin embargo, no llega a rozar el problema. Como también sucede cuando decide indicar que no nos encontramos en una fase neoliberal sino *alt-fascista*. Pero deduce esto únicamente de que la forma de dominación procura el mantenimiento en el poder de la clase dominante, por lo que queda totalmente fuera la dimensión fascista de la lógica de la identidad de la forma de mercancía misma. A cada paso que damos en el libro, nos chocamos con que la dialéctica de la forma de mercancía explica la realidad de una manera mucho más solvente que el análisis expuesto en el mismo.

Wark acaba, en este sentido, dibujando un modelo en el cual la *clase vectorialista* domina los medios sobre la organización de la información que controla el proceso productivo, pero los medios de producción siguen en manos de los capitalistas. Al fin y al cabo, a no ser que esté muy equivocado, la información se podrá monetizar, pero no podrá comerse. Por lo que, mientras la clase capitalista tenga los me-

dios de producción, la *clase vectorialista* deberá mantener en esa posición a la clase capitalista si no quiere morir de hambre. De aquí se sigue que la *clase vectorialista* no puede vivir sin la clase capitalista, poseedora de los medios de producción y, la *clase hacker* tampoco podría vivir sin el supuesto proletariado. No se entiende cómo el *vectorialismo* puede apuntar a otra forma de producción. ¿O lo que se está proponiendo es una sociedad en la que cada uno, desde su casa, produce nueva información de forma completamente aislada? ¿Es posible formar una sociedad a partir de la información? ¿O la información sólo puede surgir como parte del concepto de capital? Pensemos en Amazon o Walmart como nos pedía Wark al principio. ¿Qué venderían Amazon y Walmart si nadie lo produjese? ¿Para qué serviría tener una imagen de marca o una marca personal si no hay una mercancía que soporte esa imagen de marca? En última instancia ¿para qué iba a ser necesario captar nuestra atención, digitalizar nuestros movimientos, gustos, etc., si no hay ninguna mercancía que vender? ¿Tiene sentido la noción de control sin la de mercancía o trabajo? El *vectorialismo*, por sí mismo, no puede formar un sistema social. Como mucho puede formar algo a lo que no se puede llamar sistema social, en el que las máquinas producen todo y el resto se dedican a ser la *clase hacker*, o al menos a esto es a lo que apunta Wark en todo momento (sin embargo, no sería ni siquiera original en esto, ya que nos ha sido contado en la saga de películas distópicas *Matrix*, bastante más críticas con el capital que este propio texto). Lo peor de todo es que se sigue considerando que el capital renunciará a ser lo que es de una forma pacífica. Pensar en el *vectorialismo* y no en el colapso puede ser la mayor de las catástrofes.

Como el tema principal del libro tiene poco recorrido, el mismo finaliza con 3 capítulos en los que se abordan temas ciertamente tangenciales, pero no carentes de interés. En el antepenúltimo, Wark revisa críticamente las nociones de humano y no humano para pensar un futuro maquínico distinto. Digamos que, en cierta forma, recoge en este capítulo ciertos planteamientos de Haraway y procura sofisticarlos con una crítica ciertamente marxiana. Básicamente, en este capítulo, trata de explorar las posibilidades de cómo podría ser esa simbiosis colaborativa de la *clase hacker* y el conocimiento científico y busca algunos ejemplos históricos como el de Needham y algunos otros.

En el siguiente capítulo, abordará una curiosa cuestión: *el marxismo vulgar*. Frente a un supuesto *marxismo gentil*, como el de Korsch, Lukács u otros, quiere reivindicar un materialismo de lo vulgar. Frente a cualquier forma de totalidad, reivindicará el fragmento como lo bajo, lo vulgar, lo denigrado. Quiere hacer un cierto

detournement, similar aunque distinto, al realizado por las teorías *queer* con la propia palabra *queer*. Para ello se inspira en y reivindica autores como Platonov, Pasolini o elementos culturales como la música *blues*. Wark quiere buscar el potencial crítico en lo especialmente carente de voz, lo abandonado sin prestar ninguna atención a la totalidad. Existe aquí, incluso, un cierto desprecio a la totalidad en favor de lo vulgar y aparentemente carente de sentido. Su objetivo primordial, como deja claro, es indicar que la vanguardia ya no reside en los trabajadores industriales, sino en los dedicados a los conocimientos científicos e informáticos. La pretensión de Wark, a lo largo de todo el texto, es reconstruir y rearticular la lucha de clases de la forma más efectiva para el presente. Dado que ha diagnosticado que el capitalismo ha muerto, no podrán ser los trabajadores industriales los que lideren la revolución. Por último, elabora un breve capítulo final en torno a la película de *El joven Marx*, enfocado al cambio en el lenguaje que el propio Marx, junto con Engels, habría realizado respecto de la noción de comunismo y su propia práctica política.

Lo que podemos extraer de estos capítulos finales en relación con los primeros es que todo el planteamiento teórico de Wark está atravesado por esta pretensión de revitalizar la lucha de clases en el siglo XXI. Dado que el proletariado no le parece ya una fuerza útil porque sólo lo era contra el capital y el capital ha muerto, necesita diseñar una nueva clase que luche: la *clase hacker*. Pretendiendo combatir la idea de capitalismo eterno, ha eternizado la historia como lucha de clases. En clara sintonía con todos los marxismos que tratan de buscar la producción de valor por todas partes (reproduciendo la lógica compulsiva de la propia valorización del valor) en vez de encontrar la desustancialización del valor allá donde miren, se dedica a prolongar los aspectos del capitalismo necesarios para su teoría. Wark pretende dar voz a los que no la tienen, pero lo necesita hacer a través de la lucha de clases y, por tanto, necesita crear una clase nueva que se enfrente a una supuestamente nueva forma de dominación. Por ello, recurre al supuesto marxismo vulgar que trata de encontrar, según ella, en lo fragmentario y despreciado su punto de apoyo. Wark, que en alguna ocasión pide ser realmente dialécticos y, por tanto, prestar atención a la totalidad y al individuo, decide dejar de lado el funcionamiento efectivo de la totalidad. La totalidad es totalitaria y, por tanto, debe ser abandonada teóricamente. Este es el peor de los errores teóricos de Wark, porque de esta forma ha perdido por completo el concepto de capital, que es necesario porque el propio capital funciona conceptualmente. Para Wark, como para toda una serie de diversas interpretaciones que podríamos (mal)etiquetar como postmo-

dernas y posestructuralistas, todo es cuestión de interpretación sin atender a la objetividad misma. A pesar de sus esfuerzos por indicar que lo tradicional del marxismo reside en la noción de capitalismo eterno, no ha comprendido que esa lectura se deriva de una insuficiencia de conceptualización respecto de la propia sustancia del valor, por lo que arrastra planteamientos del marxismo tradicional y, de hecho, los eterniza.

El último de los sinsabores en relación a este texto es que el colapso es una dinámica objetiva que prosigue su curso sin interpretación y sin crítica, pero entonces, como diría Robert Kurz, también sin esperanza. Si el pensamiento quiere ser crítico y, por tanto, pensar contra la barbarie, Wark y en especial este pequeño libro, deberán ser profundamente criticados.

Guillermo Hernández Porras

hernandezporrasguillermo@gmail.com

José A. Zamora y Reyes Mate (Eds.): *Philosophy's Duty Towards Social Suffering*, Wien, Zürich: Lit Verlag, 2021, 210 págs.

A pesar de haber estado muy presente en los medios de comunicación y en el discurso público durante los últimos 50 años, el tema del sufrimiento empieza a recibir una atención académica más explícita. Como editores, Manuel Reyes Mate y José Antonio Zamora han asumido la importante tarea de articular una orientación teórica o filosófica que haga justicia a su temática eminentemente humana y controvertida, reconociendo las distintas voces del sufrimiento moderno. El volumen logra una calidad polifónica, pero la estructura formal se resiente. No obstante, se trata de un apunte crítico relativamente menor, ya que el volumen intenta reorientar el debate sobre el sufrimiento social en una dirección más crítica y socialmente comprometida, es decir, en una dirección que rompe con las aproximaciones atemporales, individualistas, psicologistas y cuantitativo-estadísticas más ortodoxas. Los editores reconocen los límites de los enfoques teóricos más convencionales y ven la necesidad de formular alternativas. El propio volumen es fruto del trabajo realizado por miembros de los proyectos de investigación “Sufrimiento social y condición de víctima” y “Constelaciones del autoritarismo” del CSIC. Están bien representados autores de distintas procedencias y en diferentes etapas de sus carreras investigadoras. Tanto la introducción como la exposición de las premisas centrales del volumen son claras y concisas; sin embargo, la lógica que rige la organización de los capítulos podría haberse hecho más explícita. Aunque varios artículos y el volumen en su conjunto se habrían beneficiado de algunas conclusiones más marcadas, en general hay poca repetición de contenidos. El volumen será de especial interés para estudiantes e investigadores del ámbito de la orientación crítica y social.

Para el joven Georg Lukács, alejados de su “hogar trascendental” en la forma épica de la vida, los ideales poéticos del protagonista de la forma-novela aparecen como excentricidades quijotescas. El héroe de la novela moderna pronto descubre que la imagen de una totalidad significativa en el arte y la vida no es más que una construcción de su propia alma, sin fundamentación alguna en la realidad histórica. Sin embargo, el héroe de la novela debe vivir y actuar sobre la realidad histórica. Para Lukács, aunque infundadas y anacrónicas, como síntomas del deseo del hombre por el Paraíso, las aspiraciones éticas del héroe siguen siendo capaces de exponer y denunciar la insuficiencia humana de una realidad decadente. “Del sufrimiento injusto a la injusticia del sufrimiento”, de Reyes Mate, también se centra en la figura de Don Quijote, defendiendo la relevancia de tales valores excéntricos

para el tema del sufrimiento en la actualidad. En concreto, Mate aborda la tradición de distinguir entre sufrimiento “justo” e “injusto”: quienes han cometido un delito merecen ser juzgados y es justo que sufran, mientras que las víctimas de un delito no se lo merecen, al contrario, merecen justicia. Mate afirma que el gesto del caballero andante –liberar al esclavo Ginés de Pasamonte– sólo puede leerse como una locura o una excentricidad si lo juzgamos según la moral convencional dominante entonces y ahora, a saber, que no debemos tratar a los culpables como si fueran inocentes. Para que existan culpables, primero tiene que haber un juez sentenciador. Sin embargo, según Don Quijote, un hombre honrado nunca debe permitirse convertirse en instrumento destinado a castigar a otras personas. Este mensaje es radical incluso hoy, cuando cada vez más individuos se convierten en justicieros o se apuntan a “patrullas de barrio”. Mate concluye que, si nos tomamos en serio nuestro deseo de combatir el sufrimiento injusto, inmerecido o evitable, no podemos perder de vista el otro polo: el sufrimiento que no se deriva de las acciones de una persona o grupo concreto “culpable” o “juzgado”. Esta doble perspectiva puede ayudarnos a pensar la dominación impersonal en términos de sufrimiento supraindividual. La lógica social anónima produce calamidades que parecen naturales y producen formas difusas de sufrimiento: cambio climático, guerra (de clases), recesión. Esta lógica social supraindividual se ejerce a espaldas de los individuos que la constituyen, la reproducen y sufren por ello. Sin embargo, aunque como participantes seamos cómplices –culpables de contribuir a un sistema de sufrimiento difuso–, esto no significa necesariamente que *merezcamos* sufrir por ello, aunque resulte tentador creerlo.

Tras la sugerente reflexión de Reyes Mate viene una excelente introducción metodológica a la concepción de la Teoría Crítica de Theodor W. Adorno y su relación con el sufrimiento, por parte de José Antonio Zamora. A diferencia de la concepción más convencional de investigación social [*Forschung*], el enfoque de Adorno se identifica con la “Interpretación” [*Deutung*]. La filosofía social interpretativa incorporaría la experiencia en el seno de los conceptos sociales y críticos, en lugar de tratarla como una fuente externa de “datos”. El tema del sufrimiento se aborda según las tesis de Adorno sobre “la liquidación del individuo”. Al sentirse limitado por el poder social o económico, el “yo” dirige su ira no hacia la lógica anónima de la sociedad, sino hacia un grupo (pseudo)concreto de personas, como en el antisemitismo. Sin embargo, el sufrimiento social no es sólo el resultado de que los sujetos se vean afectados negativamente por factores económicos objetivos

“externos”. También es síntoma de la negación del “yo”—la lógica subjetiva del sacrificio o la renuncia—que la lógica social objetiva exige a los seres humanos. Al mismo tiempo, los individuos sufren cuando perciben el sufrimiento de otros sujetos, y esto llega a definir su sentido del yo a lo largo del tiempo. La tesis de Adorno sobre “la introversión del sacrificio” entiende la individuación como un proceso que responde al sufrimiento pero que también puede prolongarlo. Los yos débiles no pueden permitirse reconocer el sufrimiento de los demás si quieren competir y sobrevivir. El niño nace, pero para convertirse en un *homo economicus* bien integrado, hay una parte clave de sí mismo que debe sacrificar, desaprender, “olvidar”, a saber, su capacidad para reconocer y responder al sufrimiento, ya sea somático o psicológico. Debe adoptar la “frialidad” como uno de sus valores. Hoy nos encontraríamos en una situación de “cosificación enfática”: la lógica social nos hace olvidar que estamos olvidando. Sin embargo, como el niño no es idéntico a la lógica social, su proceso de adaptación es doloroso. De esta experiencia negativa de fricción surge la posibilidad de oposición. El artículo de Zamora termina con una consideración metodológica clave que informa el *ethos* de todo el volumen. Al igual que el individuo, la propia teoría no es idéntica con respecto a la realidad social que intenta captar. La teoría y la experiencia deben interactuar mutuamente para conservar su relevancia y su carácter crítico. Por tanto, no basta con teorizar *sobre* la experiencia. Hay que “escucharla”, y por eso el arte—como archivo de experiencias negativas y esperanzas frustradas—es teóricamente importante. La experiencia del sufrimiento debe servir para dar forma a los conceptos utilizados para describirla. Se trata de un objetivo formidable y recomendable que va a contrapelo de toda convención académica. Sin embargo, sería un error convertir esta política de escucha en un criterio normativo, según el cual deberíamos juzgar cada artículo que aparece en este volumen, sobre todo si tenemos en cuenta el hecho de que no todos los artículos aquí reunidos toman la teoría crítica adorniana como punto de partida.

De los cinco procesos sociales identificados por los editores en la Introducción “La nostalgia del ‘afuera’: Sobre algunos motivos en Pasolini” aborda el momento de la modernización fordista. Este capítulo de Jordi Maiso analiza el sufrimiento social desde la perspectiva de la fascinación cambiante pero permanente de Pier Paolo Pasolini por la clase subproletaria italiana, la “otra cara” de la “Edad de Oro” económica de los años cincuenta y sesenta. Adoptando una perspectiva “romántico-revolucionaria”, el primer Pasolini se centra en el potencial subversivo de una

clase de humanidad desnuda, que encarnaba el deseo nostálgico de las nuevas clases “integradas” por un mundo anterior o no integrado, un lugar “fuera” o más allá de la pseudovida moderna. Al igual que Orwell, detectaba en sus personajes sin ley una fuente de vitalidad y sinceridad capaz de resistir frente a las fuerzas coercitivas y normalizadoras que estaban transfigurando no sólo el paisaje urbano, sino la cultura y la propia humanidad, dando lugar a una “mutación antropológica” y a un “genocidio cultural”. Para el primer Pasolini, la clase “excluida” pero “no colonizada” proyectaba una larga sombra sobre el nuevo e integrado *tipo humano*. Con sus códigos culturales y tradiciones plebeyas no se dejaba asimilar por un aparato institucional hostil y ajeno. Haciéndose eco del enfoque “somático” de Adorno, para Pasolini “todo en su lenguaje corporal revelaba que estaban orgullosos de lo que ellos mismos eran, de su “cultura”. Sin embargo, mientras que el primer Pasolini veía este cuerpo como un sustrato antropológico capaz de resistir, el último Pasolini llegó a considerarlo como un medio frágil que se había derrumbado y enmudecido bajo la abrumadora presión que supone mantener una oposición efectiva y consistente. Sabemos que en *Cartas luteranas* y en comentarios televisados sobre la arquitectura del régimen de Sabaudia, Pasolini insinuó que el consumismo keynesiano había subsumido y corrompido la vida cotidiana en mucha mayor medida que cualquier configuración social anterior, el fascismo incluido. A mediados de los setenta, la suerte de conciencia socialmente revolucionaria capaz de reconocer la promesa del “afuera” –capaz de descifrar el mensaje vital de la botella– sencillamente ya no existía. Al igual que el aparato de tortura de la colonia penitenciaria de Kafka, el proceso de cosificación se había consumado: el cuerpo había sido inscrito por completo, en ambos lados, anverso y reverso. La última película de Pasolini, *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975), presentaría este violento proceso de inscripción y subsunción en términos alegóricos. Siguiendo al último Pasolini, Maiso afirma que hoy las nuevas formas de pobreza no contienen en ellas ninguna promesa de una alternativa cualitativa, que son simplemente señales de un “bienestar fallido. No hay cuerpos “vitales” o “auténticos” fuera de la sociedad cosificada, sólo cuerpos falsos y dañados dentro de ella, cuerpos que algún día podrían ser amputados de modo constructivo. Otros críticos se preguntan si el último Pasolini cree siquiera en la posibilidad de redirigir la vida dañada hacia fines progresistas. Para ellos, tanto Adorno como Pasolini sustituyen su anterior anticapitalismo utópico-romántico por una crítica pesimista, aristocrático-romántica de la sociedad de consumo “totalmente cosificada”, que los lleva a denigrar al movimiento estudian-

til y a ponerse del lado de la policía. Argumentan que esto les situó en el lado equivocado de la historia durante el orden “desintegrador” de finales de los sesenta y los setenta. Sin embargo, para Maiso, es la temprana noción romántica de Pasolini de un “exterior” lo que resulta anacrónico para nuestro presumiblemente reintegrado orden actual. Al abandonar la noción de un “afuera”, el artículo implica que Pasolini se volvió *menos* romántico con el tiempo. Pero, ¿por qué tantos consideran que las tesis del último Pasolini son más problemáticamente románticas que las anteriores? Habría sido de agradecer algún comentario sobre esta cuestión. Dicho esto, el análisis que hace Maiso de la obra de Pasolini sirve como un ejemplo excelente del modo en que los artefactos culturales—como archivos de experiencia negativa—pueden utilizarse para reflexionar sobre conceptos como el sufrimiento social y la modernización.

El capítulo de Alberto Sucasas expone de un modo muy elocuente las tesis principales de Simone Weil acerca del sufrimiento. “En solidaridad” con la experiencia vivida, Sucasas reflexiona sobre la condición negativa del trabajador en la sociedad moderna e intenta desarrollar sus consecuencias filosóficas. El objetivo de Weil es analizar el sufrimiento proletario con la esperanza de devolver la “dignidad original” y la “alegría” a la actividad humana. Al igual que Pasolini, su programa político de “redignificación” o revitalización se opone al conservadurismo y al historicismo; no cree en la posibilidad de restituir antiguas formas “incorruptas” de actividad humana. En su lugar, plantea un ideal utópico que ayuda a orientar la acción en una dirección progresiva, aunque este ideal sea en última instancia inalcanzable. Sus descripciones fragmentarias nos invitan a reconstruir una fenomenología del trabajo no libre para captar algo de la esencia, el origen y el alcance del trabajo alienado. Esto coincide en cierta medida con el uso que hace la Teoría Crítica (interpretativa) de la experiencia para reflexionar sobre el carácter esencial de la sociedad.

El capítulo de Barreto continúa en un sentido igualmente político, al considerar la evolución de la teoría de Estado de Hegel como una respuesta a la cuestión del sufrimiento. En nombre de la construcción del Estado, la teoría política de Hegel se vuelve cada vez más indiferente hacia la cuestión del sufrimiento y hacia el sufrimiento en sí. Partiendo de la crítica de Franz Rosenzweig a la *Realpolitik* en “Hegel y el Estado”, Barreto defiende una “filosofía de exilio” capaz de inspirar alternativas a la concepción alemana del “Behemoth” y la anglosajona del “Leviatán”. Se puede considerar que todo el pensamiento político de Hegel responde a un núcleo

gravitatorio oculto que se fue formando en su juventud, durante un momento de crisis existencial. Influido por el *Hyperion* de Hölderlin y su mensaje de transitoriedad y mortalidad, Hegel experimenta un giro “hacia dentro”. En sus cartas, expresa el deseo de abandonar a su familia y volcarse en la soledad y el exilio social. En ese mismo año, se interesa especialmente por la figura de Jesús de Nazaret como “individuo no asimilado” que rechaza la reconciliación con el orden político establecido. A diferencia de los griegos, quienes participan activamente en la construcción de la *polis*, las tribus nómadas del judaísmo se muestran equidistantes en su indiferencia hacia la política. Para Hegel, la figura de Jesús confirma las opiniones de Hölderlin sobre la fugacidad y la fragilidad de los órdenes “terrenales”. Al reconocerse en la figura no-política del judío exiliado, el joven Hegel afirma haber alcanzado su “más alta subjetividad”. Por esta razón, el joven anarquismo del “Programa más antiguo del idealismo alemán” entiende el Estado no como la realización de la libertad, sino como un aparato opresor y ajeno que hay que abolir. Tal sentimiento es fugaz en sí, pero es decisivo. Una vez que se le pasa, Hegel sigue un camino diametralmente opuesto, que relega a un segundo plano su momento de sufrimiento juvenil. Ahora el Estado es considerado como una forma de “destino”, cuyo poder mítico elimina todo rastro de nomadismo hebreo, de ahí el “Behemoth” territorial evidente en Bismarck y Carl Schmitt. En lugar de idolatrar al Estado Behemoth y convertirlo en un altar de sacrificio, deberíamos recuperar el anarquismo político de Hölderlin, no el anarquismo económico del Leviatán. En última instancia, el objetivo de una filosofía de exilio es pensar una política libre de expulsiones, que no utilice el exilio como justificación mítica para establecer Estados-fortaleza. Resulta convincente el argumento de Barreto de entender la experiencia negativa del exilio en términos teórico-políticos.

El artículo de Gema Varona Martínez presenta las dimensiones culturales del victimismo en términos de reconocimiento social. Para ello, el artículo distingue entre victimismo, victimización (macro y micro) y abusos de los derechos humanos. Refiriéndose concretamente a los daños medioambientales y a los abusos sexuales de la Iglesia católica, Varona Martínez subraya la necesidad de una alternativa al punitivismo. Aunque posee una sintonía política con los demás capítulos, se distancia bibliográfica y metodológicamente de ellos. “Una combinación de perspectivas micro y macro en el análisis de redes sociales... complementada con argumentos de la etnografía contravisual y la victimología narrativa” puede ser un abordaje constructivo para criminólogos y especialistas en ciencias sociales, pero el pluralis-

mo metodológico de esos argumentos se diferencia claramente del enfoque “interpretativo” de la teoría social esbozada en la Introducción. Al mismo tiempo, el artículo aborda una serie de problemáticas que la Teoría Crítica tampoco debería ignorar.

La obra de Francisco Conde Soto “Una crítica del concepto de víctima a partir del Psicoanálisis de Lacan: la necesidad de desvictimización” se nutre de la literatura especializada del psicoanálisis, pero sigue siendo relativamente accesible. Freud constata que los testimonios narrativos de personas que se autoidentifican “víctimas” a menudo se caracterizan por ser altamente ficticios. La condición de víctima tiene menos que ver con los hechos de lo que “realmente ocurrió”, y más con la forma en que el sujeto interpreta su experiencia. Así pues, el sujeto es parcialmente responsable de contribuir psíquicamente al trauma que sustenta sus síntomas neuróticos. Para Lacan, el trauma del sujeto se distancia del modelo de Freud de “respuesta electiva a un incidente real”. El trauma se refiere más bien a una experiencia interior o a un acontecimiento psíquico, que se enmarca según las estructuras lacanianas. La victimización se desarrolla a través de la tríada de “órdenes” o estructuras: lo real, lo imaginario y lo simbólico. Sin embargo, para el psicoanálisis, la mera existencia de estas tres estructuras determinantes no debería disuadir a los sujetos de adoptar una actitud activa hacia su propia vida mental. El artículo de Conde Soto concluye con una pertinente advertencia política sobre el abuso por parte del Estado del proceso de “clasificación de víctimas” como forma de desviar la atención de sus acciones, de su propia y muy real complicidad, de su desprecio por el sufrimiento. Conde Soto consigue retratar un escenario en el que los individuos contribuyen a la banalización del victimismo y a la ocultación de la injusticia político-económica al negarse a asumir la responsabilidad de su propia agencia psíquica. La Teoría Crítica tiende a centrarse en macroestructuras de dependencia, por lo que es muy de agradecer que aquí se haga hincapié en la posibilidad de agencia individual, no a pesar de las estructuras, sino dentro de ellas.

El artículo de David Galcerà aborda el tema de la compasión, entendida aquí como un sentimiento de piedad o empatía con el sufrimiento ajeno. Para seguir siendo políticamente relevante, sostiene Galcerà, el concepto de empatía o compasión no sólo debe “captar” un determinado sentimiento en términos teóricos, sino que también debe demostrar ser capaz de extender dicho sentimiento a otras personas. El artículo ofrece una detallada prehistoria de la compasión desde la perspectiva de la era moderna, empezando por la antigüedad aristotélica, pasando por

las ideas cristianas de “ágape” y “providencia”, hasta llegar al discurso humanitario y jurídico del periodo de la Ilustración. En condiciones de “mercado” capitalista, la compasión es defectuosa en muchos aspectos: sólo es eficaz cuando los derechos son concebibles, prefiere el sufrimiento individual al colectivo, y a menudo equivale a poco más que un parche paliativo o cosmético que excluye a individuos “no merecedores” e ignora las limitaciones materiales. Como ha demostrado el siglo XX, la compasión puede ser silenciada políticamente por la burocracia, la obediencia a la autoridad y la conformidad de grupo. De especial interés es el debate posterior sobre la “fatiga de la compasión”, una forma de agotamiento afectivo que resulta cuando nos exponemos demasiado a imágenes de sufrimiento en los medios de comunicación. Galcerà narra la historia del intento (fallido) de los medios de comunicación de producir un “público moral” mediante conciertos televisados como “Live Aid”. En conclusión, aunque recibe más atención pública que nunca, la espectacularización del sufrimiento puede insensibilizarnos hasta tal punto que sólo una humanidad desnuda (*zoé*) puede conmovernos. Esto no significa que el impulso moral que mueve a la compasión ya no sea relevante hoy en día, o que necesite una mayor justificación teórica. La compasión puede retener su actualidad, afirma Galcerà, en la medida en que toma como punto de partida la evidente realidad (ética) del sufrimiento. La compasión puede seguir desempeñando un papel en la lucha contra la frialdad interpersonal mencionada en el artículo de Zamora, pero para ello debe ser consciente de sus propias limitaciones.

El artículo de Ana María Rabe investiga novedosas aproximaciones estéticas a la memoria histórica del sufrimiento pasado. Su principal objetivo es esbozar algunas de las condiciones necesarias para un enfoque transformador de la memoria. Para ello, el artículo se basa (entre otros) en la figura mítica de Mnemosyne como “indecible”—figura tanto del recuerdo como del olvido, en el concepto de *Eingedenken* (rememoración) de Walter Benjamin, en el ataque de Nietzsche a la “historia monumental” y en la crítica de Adorno a los apologistas de la *Vergangenheitsbewältigung* (elaboración del pasado). Se requiere un enfoque “encarnado” o somático de la memoria, pero para que dicho enfoque “hable” debe obtenerse de modo poco convencional, recurriendo a representaciones estéticas, a obras comunitarias y colaboradoras en particular. Más adelante, Rabe propone la idea de “memoria comunitaria” con referencia específica a la historia del conflicto armado en Colombia y la producción de una obra de teatro, *Victus*, interpretada por excombatientes. Sin embargo, a pesar de su interesantísimo tema, uno sale con la sensación de haber leído

una celebración teóricamente sofisticada del arte participativo y la justicia transformadora. Además de un debate sobre las limitaciones de estos enfoques alternativos, una breve conclusión también habría ayudado a centrar el argumento de este ensayo.

En resumen, mientras que la mayoría de los artículos aquí recogidos corresponden a la cosmovisión ética-política del volumen, otros se encuentran teóricamente más alejados de ella. La primera mitad del volumen, eminentemente filosófica, da paso a enfoques más sociocientíficos y sociopsicológicos que abordan el tema de la victimización en un sentido más concreto. La relación entre las cinco fuentes sociales del sufrimiento moderno y los artículos del volumen podría haberse hecho más explícita. Sin embargo, en conjunto, consigue ofrecer una alternativa teórica a las corrientes científicas convencionales que tan poco han hecho por combatir el victimismo y la individualización y medicalización de lo que es evidentemente una cuestión social. Los editores señalan un punto especialmente relevante cuando argumentan que la sensibilidad ante la experiencia no debe impedirnos establecer conexiones sistemáticas, relacionar casos particulares con dinámicas estructurales e históricas generales. Es comprensible que pueda resultar difícil encontrar un equilibrio entre los enfoques sociocientíficos interdisciplinarios y los enfoques socio-teóricos “integrados”. Pero es una tarea que merece la pena.

Alex Álvarez Taylor
ataylor@ucm.es

Christian Voller: *In der Dämmerung. Studien zur Vor- und Frühgeschichte der Kritischen Theorie*, Berlin: Matthes & Seitz 2022, 414 págs.

Con su excelente libro *In der Dämmerung. Studien zur Vor- und Frühgeschichte der Kritischen Theorie*^{*} [En el despuntar. Estudios sobre la prehistoria y la historia temprana de la teoría crítica] Christian Voller ha logrado la proeza de añadir facetas realmente nuevas a la historia del surgimiento de la teoría crítica clásica. La tesis central y fundamental de Voller, que no es nueva¹ pero no ha sido documentada en ningún otro lugar de esta forma, es que el “conjunto intelectual de la Teoría Crítica” representa la “reflexión teórica de la revolución social fracasada, fallida o desfigurada” (9), lo que también se aplica a sus “formas tardías”, que, aunque sujetas a algunos cambios sustanciales, no muestran una “ruptura” (10) con su experiencia original. El estudio de Voller no es otra historia de la Escuela de Fráncfort, sino una reconstrucción genealógica del desarrollo de una teoría de carácter y cualidad originales. Como bien señala Voller, no existe coincidencia entre la teoría crítica y el Instituto de Investigación Social, ya que, por un lado, no todos los miembros del Instituto produjeron y representaron la teoría crítica clásica y, por otro, no todos los que contribuyeron a su aparición eran miembros del Instituto (cf. 13s.). Más bien, Voller ve en el origen de la teoría crítica dos fuentes diferentes, pero no completamente desconectadas: el comunismo disidente de los años veinte, por un lado, y el eferescente ambiente universitario de la Heidelberg de posguerra, por otro.

En su obra, Voller traza la “génesis de la teoría crítica a partir del espíritu de la revolución social fracasada” (27) en cuatro grandes pasos reconstructivos, que en su conjunto iluminan la época anterior a “su canonización por Max Horkheimer” (11).

En un primer paso, Voller esboza el desarrollo del materialismo histórico con cierto detalle, pero siempre de modo sutil, desde su concepción en la *Ideología alemana* (cf. 36 y ss.) como “dialéctica positiva” (64), pasando por *El Capital* (cf. 75 y ss.), que analiza el modo de producción capitalista como una “contradicción en proceso” (89), hasta la transformación del materialismo histórico en cosmovisión

^{*} Agradecemos a *Kritiknetz.de* y al autor la autorización para publicar la versión castellana de esta reseña.

¹ Por ejemplo, Bernd Leineweber también juzga que la teoría crítica está moldeada “por la experiencia histórica del fracaso del movimiento obrero organizado” y por la “‘crisis ideológica’ del proletariado”. Leineweber (1977: 15 y 17). Menciono aquí este estudio porque analiza de forma muy adecuada y condensada el desarrollo de la teoría revolucionaria desde el primer Marx, pasando por las diversas facciones del movimiento obrero, hasta el último Horkheimer –a pesar y precisamente porque sigue estando debidamente animado por el espíritu del 68 del SDS.

en los escritos tardíos de Engels (cf. 91 y ss.). En ellos se vislumbraba la tendencia a convertir la dialéctica materialista en una “ciencia positivista” (96) y en una filosofía objetivista de la historia, cuya crítica se convirtió en un motivo central en la fase inicial del desarrollo de la Teoría Crítica.

Voller se ocupa directamente de ello en los capítulos siguientes. Partiendo de la constatación de que la experiencia histórica primordial y constitutiva para los representantes de la Teoría Crítica no fue tanto la Primera Guerra Mundial como el fracaso de la revolución socialista (cf. 111-119), Voller muestra detalladamente cómo en los círculos comunistas disidentes se afrontó esta experiencia demoledora mediante un retorno a las raíces revolucionarias de la teoría marxiana, “de la que la Teoría Crítica recibió estímulos decisivos”. (120). Voller reconstruye este estado de cosas a partir del desarrollo del movimiento comunista consejista (121-127) y especialmente en relación con Karl Korsch (127-149). Este último, sobre todo su ensayo *Marxismo y filosofía*, puede considerarse una fuente de inspiración esencial para la posterior Teoría Crítica. Esto se aplica tanto a su reapropiación pionera del contenido auténtico de la teoría de Marx como al papel de mediador personal directo que desempeñó entre los comunistas disidentes y los miembros del Instituto de Investigación Social (cf. 142-146)².

A continuación, Voller identifica la segunda vertiente del surgimiento de la teoría crítica en el entorno del “sincretismo de Heidelberg” (153). Este no se caracterizó por un retorno a Marx y a los problemas de la liberación social, sino por el colapso del neokantianismo como corriente filosófica más importante, al que se dedica un excursus específico (cf. 175-195). Voller reconstruye con detalle los contextos de discusión que se esforzaban por resolver la crisis de la tradición filosófica, en los que se movían en Heidelberg Walter Benjamin, Erich Fromm, Leo Löwenthal y Alfred Sohn-Rethel, entre otros. En consecuencia, fue una peculiar mezcla filosófica de cuyo embrollo metafísico –un “caos de influencias intelectuales” (152)– surgieron gradualmente los primeros aspectos de la Teoría Crítica, lo que es cierto para Georg Lukács, Walter Benjamin, pero todavía también para el estudio de Kierkegaard de Adorno (cf. 196 y ss.): “Por tanto, inicialmente la discusión no gira aquí directamente en torno a la cuestión de la revolución social (fracasada),

² Voller señala con razón que este hecho ha sido poco tratado “dentro de la investigación académica” (140) hasta hoy. Por ello, se hace referencia expresa al importante trabajo de Michael Buckmiller –también mencionado explícitamente por Voller–, que confirma la excepción a la regla. Cf. Buckmiller, 1990: 145-186, así como su: “Einleitung” (Korsch, 2017: 11-75, esp.: 56-75).

sino en torno al problema epistemológico de la indisponibilidad de una totalidad metafísica” (231).

A partir del encuentro de las dos corrientes en el Instituto de Investigación Social, para el que fue casi emblemática la decisión personal de Horkheimer a favor de Pollock por un lado y de Löwenthal por otro (cf. 232), se generó el “*período de latencia* de la Teoría Crítica” como aquel “período [...] en el que, entre el estímulo de la experiencia (filosófica) de la crisis y su elaboración filosófica (no resolución, superación o rechazo), se establece aquella síntesis de dialéctica idealista y materialismo histórico que luego será característica de la Teoría Crítica”. (233s.) A continuación, Voller profundiza en la historia previa y temprana de este período de latencia de la Teoría Crítica en el último paso reconstructivo mediante tres estudios detallados sobre Alfred Seidel (238-264), Georg Lukács (265-314) y Alfred Sohn-Rethel (315-351). Los tres se presentan como representantes de una específica apropiación heidelbergiana de la teoría marxiana sobre el telón de fondo de la crisis de la filosofía, que proporcionó impulsos esenciales para la Teoría Crítica, la cual no sólo, pero ciertamente también “*continuó*” (359) lo que ya estaba en fermentación en el entorno de Heidelberg, aunque más tarde en la Teoría Crítica los “elementos de corrientes sincréticas se convirtieron en objeto de una crítica materialista de la ideología” (358).

Gran parte de lo que Voller describe con detalle y agudeza, sin olvidar el trágico destino del poco conocido Alfred Seidel, no puede reproducirse aquí, ni siquiera en parte. Ciertamente, se podría discutir en detalle la representación de Engels³ (cf. 91 ss.), muy acorde con la imagen marxista occidental (distorsionada), la cuestionable clasificación de Korsch bajo la etiqueta de marxismo hegeliano (cf. 356) o la división del trabajo en el Instituto de Investigación Social entre su núcleo filosófico y la investigación más político-económica⁴ (cf. 150 ss.), que Voller considera acertada. Aunque yo hubiera puesto los acentos de otra manera en este aspecto, esto no resta nada al logro investigador de Voller de presentar el ambiente filosó-

³ Hasta qué medida los escritos tardíos de Engels, especialmente su llamada ‘Dialéctica de la naturaleza’, se convirtieron en objeto de disputa política y en pantalla de proyección queda patente en la obra de referencia de Kangal (2020). Kangal aboga por una “Nueva lectura de Engels” que se esfuerce por lograr la justicia histórica sin caer en una recepción acrítica de Engels, como ocurre, por ejemplo, en algunas de las contribuciones a la antología editada por Rasic (2022), que retratan de forma poco convincente la crítica marxista occidental de Engels como un completo error de interpretación.

⁴ A este respecto, creo que el relato de Söllner (1979: 165-172) es más apropiado para el asunto, ya que subraya, con cierta justificación, la falta de comunicación entre los distintos “sectores de investigación” del Instituto.

fico de la Heidelberg de posguerra, tan excitado por la metafísica en descomposición como contrariado por la estrechez intelectual de la filosofía universitaria, como un ambiente determinante para la Teoría Crítica, así como de oponerse acertadamente a la despolitización de (la historia de) la Teoría Crítica señalando al mismo tiempo la importancia de la tradición del comunismo consejista poco tenida en cuenta: “La ignorancia del discurso del comunismo de izquierdas no sólo hace el juego a un concepto extrañamente distanciado y apolítico de la teoría crítica, sino que también corta el paso a la comprensión de la historia de las ideas.” (141).

Por último, me gustaría destacar sólo dos aspectos. El primero surge indirectamente de la genealogía de Voller de la prehistoria y la historia temprana de la teoría crítica; el segundo, en cambio, ilumina de forma concluyente un límite de su tesis de partida fundamental.

(1) Es interesante que Voller no parezca haber encontrado ningún rastro de la tradición anarquista como fuente de inspiración para la Teoría Crítica. Alfred Schmidt informa de que el jovencísimo Horkheimer se sentía vinculado al “anarquismo de Kropotkin, Mühsam, Eisner y Landauer “ (1988: 366), el economista del Instituto Henryk Grossmann (1971) escribió una entrada sobre el “anarquismo” en el *Diccionario de Economía* en 1931, mientras que Hans Mayer (1987) contribuyó con un informe bibliográfico sobre la autoridad y la familia en la teoría del anarquismo a los *Estudios sobre Autoridad y Familia* en 1936. Sin embargo, la crítica anarquista del marxismo no parece haber sido considerada y recibida, ni siquiera de forma rudimentaria, como sustancial y clarividente, aunque ya había presentado con fuerza momentos centrales de la crítica al marxismo mucho antes del comunismo consejista disidente. Las desavenencias políticas debieron de ser tan profundas que ni siquiera la disidencia marxista prestó atención al anarquismo; los comunistas consejistas, a pesar de sus críticas, eran al mismo tiempo los marxistas más ortodoxos de todos, e incluso Karl Korsch necesitó décadas para liberarse finalmente de este corsé forzado y reconocer como iguales a las corrientes no marxistas del movimiento obrero.⁵ Por supuesto, en el anarquismo cundía un antimarxismo a veces radical, y sus testimonios auténticos rara vez adoptan la forma de un tratado teórico sistemático; mucho más a menudo son intervenciones políticas. Sin embargo, cualquiera que esté familiarizado con *Llamamiento al socialismo* (1911) de Gus-

⁵ Sobre la ortodoxia marxista de los comunistas consejistas, cf. Wallat, 2012: 184-186. Sobre Korsch, compárese, por ejemplo, sus concisas “10 Tesis sobre el marxismo actual” de 1950 (2018: 97-99). Sobre estas tesis, cf. también Buckmiller, 2018: 101-115.

tav Landauer, por ejemplo, sabe que ya anticipaba prácticamente toda la crítica radical del evolucionismo y el economicismo marxistas que más tarde se defendió en la Teoría Crítica. Sin embargo, por cada diez lectores de las tesis *Sobre el concepto de historia* de Benjamin, probablemente haya como mucho uno que conozca igual de bien a Landauer. Quienes le han leído saben que no todo lo que la teoría crítica ha tenido que elaborar laboriosamente es nuevo y rompedor. A día de hoy, el intercambio entre la teoría crítica y la tradición libertaria es, en mi opinión, una oportunidad perdida para la que no hay ninguna razón objetivamente buena; más bien, da testimonio del poder que el marxismo aún mantenía sobre sus críticos disidentes.

(2) En el estudio de Voller, Max Horkheimer desempeña más bien un papel en el trasfondo, y no sin razón. Se puede inferir indirectamente la influencia de la comprensión de Marx por parte de Korsch en Horkheimer, e incluso un escrito posterior como el significativo sobre el *Estado autoritario* está profundamente influido por la tradición del comunismo consejista. Por el contrario, la teoría crítica de Horkheimer fue sistemáticamente crítica con Lukács y el concepto de totalidad. Tampoco ese antipositivismo –algo que comparte con Korsch– era constitutivo de su materialismo, como Voller atribuye como vinculante a la Teoría Crítica *in toto*. No es cierto que no “entró en ella ni una pizca de positivismo” (222). Horkheimer defendió el momento positivista del materialismo en sus primeros escritos y también en discusiones con Adorno. Su arremetida “El último ataque a la metafísica” hace que esto se olvide fácilmente; incluso el intercambio con el Círculo de Viena no fue en absoluto hostil y polémico al principio.⁶ Ciertamente, Horkheimer no era un positivista y un “antifilósofo” (Habermas, 1986: 164), como se dijo en los años ochenta⁷, pero su pensamiento no se caracteriza ni por el tan extraño como equivocado sincretismo de Heidelberg ni por el fantasma de la totalidad. En términos de filosofía de escuela, las referencias kantianas han tenido un impacto mucho más fuerte y, sobre todo, el significado de una influencia completamente diferente, ni marxista ni idealista, es absolutamente central en la Teoría Crítica de Horkheimer: Arthur Schopenhauer. La Teoría Crítica de Horkheimer es inconcebible sin él. Schopenhauer estuvo más en segundo plano durante la fase de constitución clásica de la Teoría Crítica, pero incluso aquí fue esencial para el concepto de mate-

⁶ Véase la importante obra de Dahms (1994: 21ss.).

⁷ Así lo afirman las dos fuentes en las que se basa el juicio erróneo de Habermas: Korthals (1985: 315-329 y Brunkhorst (1985: 353-383).

rialismo de Horkheimer, y más tarde más importante que el propio materialismo histórico. En resumen: a quien menos se ajusta la reconstrucción de la prehistoria y la historia temprana de la teoría crítica de Voller es a aquel que le dio su nombre.

Aunque este último comentario no sólo se refiere a momentos accidentales, sino que alcanza en algunos puntos a la sustancia de la argumentación de Voller, no modifica el juicio bien fundado de que su estudio arroja mucha luz sobre el despuntar histórico de la Teoría Crítica y aclara muchos episodios de su prehistoria y de su historia temprana que antes habían permanecido en la oscuridad del pasado.

REFERENCIAS

- BRUNKHORST, Hauke (1985): “Dialektischer Positivismus des Glücks. Max Horkheimers materialistische Dekonstruktion der Philosophie”, *Zeitschrift für philosophische Forschung*, Vol. 3: 353-383.
- BUCKMILLER, Michael (1990): “Die ‘Marxistische Arbeitswoche’ 1923 und die Gründung des ‘Instituts für Sozialforschung’”, en G. Schmid Noerr y W. Reijen (eds.): *Grand Hotel Abgrund. Eine Photobiographie der Kritischen Theorie*, 2ª ed., Hamburgo: Junius: 145-186.
- BUCKMILLER, Michael (2018): “Die geliehene Identität. Bemerkungen zum Abdruck der ‘Zürcher Thesen’ von Karl Korsch”, *Im Labyrinth. Hefte für Autonomie*, N° 2: 101-115.
- DAHMS, Hans-Joachim (1994): *Positivismustreit. Die Auseinandersetzungen der Frankfurter Schule mit dem logischen Positivismus, dem amerikanischen Pragmatismus und dem kritischen Rationalismus*, Fráncfort: Suhrkamp.
- GROSSMANN, Henryk (1971): “Anarchismus”, en H. Grossmann y Carl Grünberg: *Anarchismus, Bolschewismus, Sozialismus: Aufsätze aus dem Wörterbuch der Volkswirtschaft*, ed. C. Pozzoli, Fráncfort: Europäische Verlagsanstalt: 13-35.
- HABERMAS, Jürgen (1986): “Bemerkungen zur Entwicklungsgeschichte des Horkheimerschen Werkes”, en A. Schmidt y N. Altwicker (eds.): *Max Horkheimer heute. Werk und Wirkung*. Fráncfort: Fischer: 163-179.
- KANGAL, Kaan (2020): *Friedrich Engels and the Dialectic of Nature*, London: Palgrave Macmillan.
- KORSCH, Karl (2017): *Marxismo y filosofía*, en Gesamtausgabe, Vol. 3, reimpr., Hannover: Offizin: 11-75.
- KORTHALS, Michael: “Die kritische Gesellschaftstheorie des frühen Horkheimer. Mißverständnisse über das Verhältnis von Horkheimer, Lukács und dem Positivismus”, *Zeitschrift für Soziologie*, vol. 4: 315-329.
- KORSCH, Karl (2018): “10 Thesen über Marxismus heute”, *Im Labyrinth. Hefte für Autonomie*, N° 2: 97-99.

- LEINWEBER, Bernd (1977): *Intellektuelle Arbeit und kritische Theorie. Eine Untersuchung zur Geschichte der Theorie in der Arbeiterbewegung*, Fráncfort: Verlag Neue Kritik.
- MEYER, Hans (1987): "Autorität und Familie in der Theorie des Anarchismus", en *Studien über Autorität und Familie. Forschungsberichte aus dem Institut für Sozialforschung*, 2ª ed. Lüneburg: zu Klampen: 824-848.
- RAPIC, Smail (ed.) (2022): *Naturphilosophie, Gesellschaftstheorie, Sozialismus. Zur Aktualität von Friedrich Engels*, Berlín: Suhrkamp.
- SCHMIDT, Alfred (1988): "Epílogo del editor. Primeros documentos de la teoría crítica", en Max Horkheimer: *Gesammelte Schriften*, vol. I, Fráncfort: Fischer: 365-375.
- SÖLLNER, Alfons (1979): *Geschichte und Herrschaft. Studien zur materialistischen Sozialwissenschaft 1929 - 1942*, Fráncfort: Suhrkamp.
- WALLAT, Hendrik (2012): *Staat oder Revolution. Aspekte und Probleme linker Bolschewismuskritik*, Münster: Edition Assemblage.

Hendrik Wallat

hendrik.wallat@web.de