

UNIVERSIDAD DE CHILE
Facultad de Artes
Escuela de Artes. Departamento de Teoría e Historia del Arte

ALIENACION Y ARTE EN EL CAPITALISMO DEL SIGLO XX.

Tesis para optar al Grado de Licenciado en Artes c/m Teoría e Historia del Arte

Autor

PABLO SALVADOR BERRÍOS GONZÁLEZ.

Profesor Guía

RODRIGO MARCEL ZUÑIGA CONTRERAS.

Doctor en Filosofía, mención Estética y Teoría de Arte.

Santiago, Mayo de 2007.

..	1
Epígrafe . .	3
1. Introducción. Cultura y Capitalismo: Convergencias y Divergencias entre Theodor Adorno y Guy Debord .	5
1.1 Consideraciones Generales . .	5
1.2 Lineamientos Generales de la Investigación .	9
1.2.1 Problema .	9
1.2.2 Hipótesis .	10
1.2.3 Objetivos .	10
1.2.4 Importancia .	10
1.2.5 Marco Teórico . .	11
1.2.6 Metodología . .	11
2. Industria Cultural. Racionalidad Técnica como Racionalidad del Dominio .	13
2.1 Introducción .	13
2.2 Contexto: ¿Pérdida de Unidad en la Cultura? .	14
2.3 El Concepto de Industria Cultural: Racionalidad y Técnica . .	15
2.4 Funcionamiento .	17
2.5 Economía y Cultura: Capitalismo e Industria Cultural .	19
3. Espectáculo. Representación Autónoma como Nueva Alienación . .	23
3.1 Introducción .	23
3.2 Contexto: Espectáculo, la Última Alienación . .	24
3.3 La Forma Mercancía como Base del Espectáculo . .	25
3.4 Concepto de Espectáculo .	27
3.5 Desarrollo Histórico del Espectáculo .	28
3.6 Modos de la Sociedad Espectacular . .	29
4. Alienación, Industria Cultural y Espectáculo .	31
4.1 Introducción .	31

4.2 De la Alienación Particular a la Alienación Total . .	32
5. Arte, Industria Cultural y Espectáculo .	35
5.1 Introducción .	35
5.2 Arte e Industria Cultural: La Radicalidad del Arte como Antítesis de la Industria Cultural . .	35
5.2.1 Relación entre Arte e Industria Cultural en la Modernidad . .	36
5.2.2 Caracterización del Arte de Vanguardia como Antítesis de la Industria Cultural . .	36
5.2.3 Negatividad en el Arte .	37
5.2.4 Superación de la Alienación .	38
5.3 Arte y Espectáculo .	38
5.3.1 Separación de la Cultura y su Autodisolución .	39
5.3.2 Estancamiento del Movimiento de Autodisolución de la Cultura: Consolidación del Arte como Esfera Separada .	40
5.3.3 Superación de la Alienación .	41
6. Conclusión .	43
7. Bibliografía .	47
7.1 Bibliografía General .	47
7.2 Bibliografía Complementaria . .	47

A 60 años de la publicación de la 1° edición de “La Dialéctica de la Ilustración” y a 40 años de la aparición de “La Sociedad del Espectáculo”. A sus autores. A Isidora Parra y Andrea Berríos por su ayuda en la formalidad y en el contenido. A todos los que de una u otra manera me ayudaron en este proyecto. A las Familias Berríos, González y su extraña mezcla en la que participo.

Epígrafe

“El escritor es un trabajador productivo, pero no por las ideas que produce, sino porque enriquece al librero que le edita sus obras; o sea, dicho de otra manera, porque es el asalariado de un capitalista”

- Karl Marx “Teoría de la Plusvalía”

1. Introducción. Cultura y Capitalismo: Convergencias y Divergencias entre Theodor Adorno y Guy Debord

"- La cuestión es saber - dijo Alicia - si se puede hacer que las palabras signifiquen cosas diferentes.

- La cuestión es saber - dijo Humpty Dumpty - quien dará la norma... y punto".

- Lewis Carroll, "A Través del Espejo y lo que Alicia encontró al otro lado".

1.1 Consideraciones Generales

El desarrollo de las fuerzas y relaciones productivas en el capitalismo, han llevado a la sociedad a un punto en el cual se puede afirmar sin duda alguna que vivimos en una sociedad altamente tecnificada. Dentro de este razonamiento, se puede agregar que el desarrollo de las fuerzas y las relaciones productivas en el capitalismo han desarrollado el fenómeno de la alienación hasta el punto en que ésta ha llegado a colonizar todos los ámbitos de la existencia, acto que se manifiesta esencialmente en el hecho de que el poder de gestión de la sociedad en su conjunto es total. En este movimiento se deja

imposibilitado al individuo de poder gestionar la sociedad que es fruto de su trabajo. Con estos dos factores se puede plantear que la tecnificación creciente de la sociedad en el capitalismo actual equivale a la producción de mecanismos que alejan cada vez más al sujeto de poder generar un control consciente de la sociedad que él mismo ha creado, pero que ahora se le aparece como algo completamente extraño en el cual no se reconoce, llegando al punto de dominar al sujeto completamente.

Esta presentación se plantea desde las perspectivas de dos autores relevantes para entender la sociedad contemporánea. Los autores a los que se hace mención son Theodor W. Adorno y Guy Debord, quienes analizaron desde condiciones distintas las formas de desarrollo de la alienación en la sociedad capitalista del siglo XX. Las formas de desarrollo que se trabajarán en esta presentación son los conceptos de “industria cultural” y “espectáculo”, que aparecen elaborados sistemáticamente en dos textos específicos, que si bien son la cabecera de esta investigación, no son excluyentes de otros donde las teorías trabajadas estén referidas con menor magnitud.

Los dos textos con los que se trabajará principalmente en la elaboración de esta investigación son: la “Industria Cultural. Ilustración como engaño de masas”¹ de Theodor Adorno y “La Sociedad del Espectáculo”² de Guy Debord. El primero pertenece al trabajo en conjunto de Theodor Adorno con Max Horkheimer, que es un capítulo aparecido en el libro “Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos” en el año 1944, mientras que el segundo apareció en París el año 1967.

Ambos textos responden a distintos momentos de maduración del capitalismo, el primero cuando se desarrollaba como capitalismo monopólico y el segundo en pleno proceso de dominación total de la sociedad por parte del capital. El momento histórico de maduración del capitalismo determinará las diferentes conclusiones y soluciones de los dos análisis.

Resulta extraño que a pesar de estar tan cerca ideológica y temporalmente, tanto Theodor Adorno como Guy Debord no hagan referencias el uno del otro. Extraño solamente hasta cierto punto, porque podemos pensar que a pesar de llegar a conclusiones medianamente parecidas, sus soluciones finales distan lo suficiente para decretarse una guerra mutua, y sin tregua. Esta investigación estará dedicada a dilucidar tanto las convergencias como las divergencias entre estos dos autores en el campo de los planteamientos constitutivos de sus teorías y el vínculo que se logra trazar entre ambos mediante un componente que resulta fundamental en ambos autores: el papel del arte en la sociedad capitalista.

Si bien el factor estético que esgrimen ambos autores es patente y a la vez una matriz importante (pero no única) para el entendimiento de ambos, estos dos textos no resultan ser precisamente de estética. El hecho de que tanto a la teoría de la Industria Cultural como a la teoría del Espectáculo se les rebaje a teorías estéticas (y sobre todo a una forma de entendimiento de medios de producción específicos como son los llamados

¹ Theodor Adorno & Max Horkheimer, “Dialéctica del Iluminismo”, Traducción de Juan José Sánchez, Madrid, Editorial Trotta, 2005.

² Guy Debord, “La Sociedad del Espectáculo”, Traducción de José Luís Pardo, Valencia, Pre-Textos, 2003.

mass media) obviando el hecho de que ambas teorías han sido construidas desde el punto de vista de la totalidad social, donde el factor estético mencionado con anterioridad es solo un punto específico dentro de la estructuración general que los autores desarrollan; esto equivale a decir que una reducción es siempre un intento que apunta a fragmentar las potencialidades de teorías, y que este mecanismo es el que posibilita que la dominación mercantil se sienta a sus anchas: la banalización resulta ser un arma en manos de la dominación del mercado por sobre cualquier intento que aún cree posible la emancipación. El problema central, y por lo tanto su campo de acción, en ambos autores es el de cómo la dominación de los individuos sienta bases en el capitalismo moderno a través de la alienación en sus más variadas formas; y cómo el proceso de mercantilización de toda la actividad humana está ligado íntegramente con el desarrollo del capital mismo y no es sólo una consecuencia nefasta de éste.

Sin embargo, hay que aclarar que el desarrollo del capital siempre ha sido marcado por las diferencias de las clases que en él existen y los conflictos que se desarrollan entre ellas. Los autores que en esta investigación se examinarán, dejan claro que cualquier dominación del individuo por parte de la sociedad es siempre dominación de una clase por sobre otra: la sociedad está escindida, alienada en su seno, y esto a su vez es la manera más básica del funcionamiento de la sociedad capitalista misma. Sin embargo, el desarrollo del capitalismo ha demostrado que las relaciones sociales se hacen cada vez más abstractas, e inclusive las relaciones entre clases se encubren y no se dejan ver directamente, llegando al punto de haber hecho desaparecer “irónicamente” la lucha de clases: el desvanecimiento de una fuerza que se opone a la totalidad de la realidad existente es un hecho en plena realización para ambos autores. Las esperanzas que Marx había puesto en el proletariado como sujeto revolucionario, en nuestra actualidad parecen haberse disipado, pero esto no significa que no exista la posibilidad de una revolución en la moderna sociedad capitalista. Ambos autores se dieron cuenta que este fenómeno iba en creciente desarrollo y lo explicaron, cada uno desde su particular visión y desde las perspectivas que posibilitaba cada época.

Tanto Adorno como Debord pueden ser situados en un grupo bastante heterogéneo de pensadores, que en el último tiempo se ha empezado a denominar bajo el nombre genérico de “marxianos”, debido a que gran parte de su pensamiento tienen que ver con las partes menos mecanicistas y superficiales (y de cierto modo más revolucionario) del pensamiento de Marx. Dentro de los denominados “marxianos” podemos encontrar a personajes como Karl Korsch, Georgy Lukacs (en la época de “Historia y conciencia de clase”), el KPD (Partido Comunista Obrero Alemán que fundaron Rosa Luxemburgo y Karl Liebknecht, provenientes de la Liga Espartaquista), Paul Mattick, Anton Pannekoek, la Escuela de Frankfurt, el grupo francés Socialisme ou Barbarie, la Internacional Situacionista, etc. Todos estos grupos y personas han sido dejados fuera de lo que se ha conocido históricamente como marxismo, puesto que no son encauzables desde ningún punto con esa corriente mecanicista y determinista que surge de las desviaciones del pensamiento de Marx, realizadas por la Segunda Internacional, la cual confiaba demasiado en la periodicidad de las crisis del capitalismo, sin tener en cuenta los procesos que determinan la dinámica interna del mismo³.

Esta corriente “marxiana” se puede definir como una teoría crítica de la sociedad,

pero no en el sentido que le da posteriormente a esta expresión Max Horkheimer⁴, sino a una corriente que se levanta en contra de esta sociedad por considerarla falseada, y que por lo tanto se erige desde la negación como verdad crítica a la sociedad. «La verdad de esta sociedad no es otra cosa que la *negación* de esta sociedad» escribiría Debord en 1967⁵. Adorno también parte desde esta posición, porque al igual que Debord, empieza por generar un diagnóstico de las condiciones de desarrollo de la moderna sociedad capitalista, demarcándola y posteriormente proponiendo algún tipo de solución; solución que dicho sea de paso, nunca es una sentencia final como lo podría ser una norma en la acción a seguir. En el caso de los dos autores, más bien se trata de determinar ciertas posibilidades de contestación a la sociedad que les tocó vivir y la búsqueda por encontrar verdaderas respuestas frente a los mecanismos de control social, que la sociedad misma ha creado para poder desarrollar formas óptimas para su propio crecimiento.

Esta teoría crítica de la sociedad, como ya se dijo con anterioridad, radica en la crítica radical a la sociedad capitalista y las formas posibles de superación, analizándola siempre desde el punto de vista de la totalidad, y por lo tanto, buscando cuáles son los fundamentos de la misma. Dentro del análisis que realiza esta teoría crítica de la sociedad capitalista, se encuentra el fenómeno de la alienación como uno de sus elementos principales. La alienación como fenómeno es el punto base desde el cual parte la mayoría del análisis marxiano. No deja de ser meritorio que básicamente todo el trabajo de Marx estuviese principalmente explicado desde este punto, el cual a su vez proviene de Hegel, que la entiende como un acto de exteriorización del sujeto, como un momento culminante de la producción humana⁶. Sin embargo, la línea de entendimiento que ha seguido esta investigación no sigue a Hegel, sino a Marx, en el cual la alienación se presenta como el no reconocimiento del sujeto en sus objetos, como el desposeimiento de la cualidad en detrimento del valor, como pérdida y como separación. De esta manera se entenderá la alienación; ya que tal definición está en la base tanto del concepto de “Industria Cultural” como del concepto de “Espectáculo”, pero con matices distintivos. Hay que recalcar que la alienación en Marx está presente desde los

³ Una explicación más acabada de lo que significa la periodicidad de las crisis en el capitalismo y el concepto de “modernización reparadora” se puede encontrar en: Robert Kurz, “Las lecturas de Marx en el siglo XXI”, en *Antagonismo* N°1, Santiago de Chile, Diciembre 2003.

⁴ El sentido en el cual se ha utilizado la expresión “Teoría Crítica” en esta investigación es más bien operacional para poder intentar encauzar a los autores y grupos mencionados en un rumbo común de postulados y metodologías, más que hacerlos entrar a todos en lo que con posterioridad Max Horkheimer ha definido como “Teoría Crítica”. Resultaría forzoso y falso decir que todos comparten los criterios con los que Horkheimer define a la “Teoría Crítica”, por diversos motivos. Sin embargo esto no contradice que de una u otra manera algunos autores y grupos nombrados tengan una cierta afinidad (queriéndolo o no) con la definición de Horkheimer.

⁵ Guy Debord, “La Sociedad del Espectáculo”, §199.

⁶ En Hegel se presenta el concepto de alienación ya en “La Fenomenología del Espíritu”. Pero también hay que entender que el concepto de alienación y la valoración que desarrolla Hegel de él tiene que ver con el momento histórico vivido por él mismo, el de un capitalismo incipiente y en pleno periodo de desarrollo.

“Manuscritos Económico-Filosóficos de 1844” hasta “El Capital”, lo cual equivale decir que la alienación ha estado presente en toda su obra.

A lo anterior hay que sumar que ambos autores ven un desbarajuste en la relación dialéctica entre infraestructura y superestructura ⁷. Aquí aparece más como dato, como hecho consumado, que como un hecho a analizar y demostrar. Las fuerzas productivas han llegado a un grado tal de desarrollo, que sin embargo en la superestructura no se ven reflejadas íntegramente. La esfera cultural ha quedado rezagada en relación a la infraestructura, sin embargo la teoría de la industria cultural y la del espectáculo buscan demostrar que tal desbarajuste no es repentino ni azaroso, sino que esta predeterminado por el movimiento general de desarrollo de las sociedades modernas. La crítica posterior realizada por la Internacional Situacionista demostrara que el retraso en la superestructura afecta considerablemente el cambio en la infraestructura, al punto de poder retrasarla.

Es decidir al momento de analizar las dos teorías, cómo los campos productivos en los cuales cada autor se movilizó resultan definatorios al instante de generar consideraciones sobre la alienación, sus formas de manifestación y superación. Adorno, proveniente principalmente de la filosofía, considera que la superación de la alienación se puede encontrar en la experiencia trágica del arte, entendiéndola como instante de verdad negativa. Por su parte, Debord, oriundo “del campo artístico” ⁸, ve que la superación de la alienación sólo puede residir en la transformación total de la sociedad mediante la practica unitaria. El producto de sus pensamientos es, a la vez, fruto de sus propias experiencias.

1.2 Lineamientos Generales de la Investigación

1.2.1 Problema

Para efectos de esta presentación, hemos situado como problema de estudio la siguiente pregunta: ¿es posible instaurar un concepto de industria cultural y espectáculo desde un

⁷ Uno de los estudios más lúcidos y precisos sobre el desbarajuste que se produce en la etapa que hemos experimentado en el siglo XX en el capitalismo entre la infraestructura y la superestructura es el que realiza Walter Benjamin en “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, México, Itaca, 2003. Originalmente éste es un ensayo que en castellano apareció en “Discursos Interrumpidos I” en diferentes ediciones, pero que con el tiempo se ha vuelto fundamental para los estudios que se centran en la no simultaneidad entre la infraestructura y superestructura en el capitalismo.

⁸ Resulta complicado situar a cualquiera de ambos autores en un campo productivo específico. La formación heterodoxa que ambos tienen hace casi imposible calificarlos como filósofo en el caso de uno, o artista en el caso del otro, y cualquier intento de circunscribir la obra de alguno en algún campo específico, es un intento clausurador que no comprende a cabalidad la riqueza del pensamiento de ambos. El clasificar a los individuos en alguna esfera producida por la división del trabajo es más un vicio que una virtud en nuestro tiempo.

elemento determinado como la alienación para compararlos en un campo específico como el artístico?

1.2.2 Hipótesis

Para efectos de esta investigación, se ha planteado como hipótesis central la existencia de un elemento en común para ambos autores, denominado alienación, que definen dentro de una misma matriz interpretativa las relaciones que establecen ambas teorías en el campo artístico.

1.2.3 Objetivos

1.2.3.1 Objetivo General

La siguiente presentación tiene como objetivo general establecer una definición de industria cultural y espectáculo para lograr generar una conexión posible entre ambos aplicada al campo artístico.

1.2.3.2 Objetivos Específicos

- a) Analizar las teorías de industria cultural y espectáculo.
 - b) Definir los conceptos de industria cultural y espectáculo.
 - c) Desarrollar una comparación entre los conceptos de industria cultural y espectáculo.
 - d) Generar una conexión plausible entre ambos conceptos.
 - e) Establecer la relación existente entre ambos conceptos dentro del campo artístico.

1.2.4 Importancia

Si bien se tiene en cuenta la existencia de trabajos comparativos de las obras de ambos autores ⁹, éstos tienen enfoques distintos a los que se quieren tratar en esta presentación, donde el interés está dado en la extracción desde las teorías respectivas, los conceptos de industria cultural y espectáculo; en investigaciones anteriores, los términos industria cultural y espectáculo se han tratado dentro de marcos generales de investigación y no como objetos específicos y matrices de entendimiento dentro del pensamiento de cada autor.

⁹ La obra a la que se hace referencia es "Sic transit gloria. El "fin del arte" según Theodor Adorno y Guy Debord" de Anselm Jappe. Este ensayo está enfocado en cómo Adorno y Debord pueden ser posicionados dentro de la tradición que desarrollan sus puntos de vista sobre el arte desde el concepto hegeliano de "fin del arte". No es que necesariamente Adorno y Debord planteen sus ideas sobre el arte desde la matriz del "fin del arte" hegeliana, sino que es posible leerlos dentro de esa línea.

1.2.5 Marco Teórico

Para lograr establecer el problema de la investigación, es necesario realizar un análisis exhaustivo de las teorías de la industria cultural y de espectáculo, presentes en los textos “Industria cultural. Ilustración como engaño de masas” de Theodor W. Adorno y “La sociedad del espectáculo” de Guy Debord, respectivamente, para así poder llegar a definir los conceptos de industria cultural y espectáculo. El eje articulador de la presentación se encuentra en la noción de alienación, el cual a su vez ha sido rastreado de Karl Marx en “Manuscritos Económico-Filosóficos de 1844” y en “El Capital”.

Como aquí no se está intentando dar una explicación general de las teorías de la industria cultural y del espectáculo, y tampoco se intenta realizar una estructuración sistemática del pensamiento de los autores, se ha encontrado pertinente retrotraer la investigación lo máximo posible a los textos mismos donde las teorías de la industria cultural y del espectáculo son más sistemáticas y se encuentran desarrolladas *en extenso*. Esto no quiere decir que no se hayan tomado ideas desde otros textos y de otros autores; lo que sucede es que han sido ocupadas más bien como referencias y no como material específico de trabajo. En cierta manera, otras obras no han sido decisivas para esta investigación, puesto que no son capaces de explicar a cabalidad lo que aquí se ha buscado desarrollar.

1.2.6 Metodología

La metodología utilizada para la realización de esta presentación ha sido: la definición de las teorías específicas aportadas por ambos autores en sus textos; la sistematización de estas teorías hasta poder definir un concepto desde las mismas: el establecimiento de un sustrato común en ambos conceptos; la comparación del sustrato común en ambos autores y finalmente la relación que es posible trazar con el arte desde este sustrato.

El primer y segundo capítulo corresponden, respectivamente, a “Industria Cultural. Racionalidad Técnica como Racionalidad del Dominio” y “Espectáculo. Representación autónoma como nueva alienación”, donde se hace el análisis y la definición de los conceptos. El tercer capítulo corresponde a “Consideraciones sobre la Alienación en Industria Cultural y Espectáculo”, en el que se comparan el concepto de industria cultural y el de espectáculo desde la perspectiva de la alienación. El cuarto y final corresponde a “Arte, Industria Cultural y Espectáculo”, el cual trata las relaciones que establecen, mediante sus teorías, ambos autores con el desarrollo del arte.

2. Industria Cultural. Racionalidad Técnica como Racionalidad del Dominio

“Los consumidores son los obreros y empleados, agricultores y pequeños burgueses. La producción los encadena de tal modo en cuerpo y alma que se someten sin resistencia a todo lo que se les ofrece. Pero lo mismo que los dominados se han tomado la moral que les venía de los señores más en serio que éstos últimos, así hoy las masas engañadas sucumben, más aun que los afortunados, al mito del éxito. Las masas tienen lo que desean y se aferran obstinadamente a la ideología mediante la cual se les esclaviza”.

-Theodor W. Adorno, “La Industria Cultural”.

2.1 Introducción

Theodor Adorno escribe en el año 1944 “Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos Filosóficos” (Adorno, 2005) en conjunto con Max Horkheimer. Algunos artículos son obra de uno de los dos autores y revisado por el otro, y otros artículos son una elaboración conjunta. El artículo que revisaremos aquí, responde al primer criterio. Esta obra en su alemán original sufrirá reediciones, conforme a los intereses epocales y metodológicos de los autores en los años 1947 y 1969¹⁰.

El hecho que los autores de “Dialéctica de la Ilustración” sometían a revisiones el texto, responde a la necesidad de actualizar la teoría en relación al objeto de estudio, vale decir, el desarrollo de la sociedad capitalista. Esto no es un dato menor considerando que las teorías aquí esbozadas son realizadas por dos autores representativos de lo que con el tiempo fue denominándose como “Teoría Crítica”¹¹, la cual, en sus lineamientos fundamentales, es una forma de comprensión e interpretación de la realidad basado en la dialéctica, en la cual la teoría se compromete con su objeto de estudio, ya que presupone de antemano que la teoría tiene un objetivo preciso, que es una sociedad sin injusticias, y esto opera mediante la contraposición de un momento negativo y otro positivo, donde en el primero se destruye y desmitifica la caparazón política, económica, moral, filosófica, etc., que recubre la producción material e intelectual del ser humano; mientras que en el segundo momento, es decir el momento positivo, sobre la base de dicha negatividad se erige el mundo de lo posible. Dentro de este razonamiento se encuadra “Dialéctica de la Ilustración”: desmitificar la Ilustración, que se sostenía y prometía la emancipación del individuo, pero que durante el desarrollo histórico se ha transformado en una forma de dominio más avanzada y sofisticada. “Dialéctica de la Ilustración” es el intento por dilucidar el proceso que ha transformado a la Ilustración en lo contrario de sus objetivos originales, un intento por encontrar sus momentos de verdad y así salvar la Ilustración misma. *La Industria Cultural. Ilustración engaño de masas*, el fragmento sobre el que se va a trabajar en esta investigación, representa esas premisas de la teoría crítica: encontrar la verdad mediante la contraposición del instante negativo con el positivo.

2.2 Contexto: ¿Pérdida de Unidad en la Cultura?

En la primera mitad del siglo XX surgieron variadas lecturas sobre la cultura, las cuales planteaban que ésta en su desarrollo se mostraba como un campo inconexo de diferentes manifestaciones, las que no respondían a un criterio central, tanto en contenido como forma¹². Las lecturas conservadoras plantean que el núcleo central del desarrollo de la cultura moderna se centra en la dispersión cultural. Tal proposición se fundamenta en la aparición de numerosas manifestaciones culturales (radio, cine, revistas, jazz, óperas ligeras y best sellers literarios) las cuales según esta explicación, no respondían a “un centro visible” que las aunara bajo un sello distintivo de época como anteriormente había sucedido.

¹⁰ Para efectos de esta investigación, hemos utilizado una versión en español que es traducida desde la alemana de 1969, y que toma a modo de pie de página las ediciones de 1944 y 1947, dando a conocer así las variaciones a las que ha sido sometido el texto. Véase Adorno, Theodor & Max Horkheimer, “Dialéctica de la Ilustración”, Madrid, Editorial Trotta, 2005.

¹¹ Max Horkheimer, “Teoría Crítica”, Buenos Aires, Amorrortu, 2003. De una forma más aclaratoria, pero dentro de otro contexto, ver nota N°2 de “Introducción. “Cultura y Capitalismo: Convergencias y Divergencias entre Theodor Adorno y Guy Debord.”

¹² Se pueden tomar como ejemplo de la teoría conservadora de la cultura los planteamientos de Ortega y Gasset sobre la degradación de la cultura moderna.

Adorno comienza su investigación desde un ángulo completamente contrapuesto a estos tipos de lecturas, ya que plantea que la cultura mostraba un principio básicamente unitario. «La cultura marca hoy todo con un rasgo de semejanza [...] Cada sector está armonizado en sí mismo y todos entre ellos. Las manifestaciones estéticas, incluso de las posiciones políticas opuestas, proclaman del mismo modo el elogio del ritmo de acero» (Adorno, 2005: 165). Este criterio unificador de la cultura se presenta en sociedades donde la ciudad ha adquirido un rol contextualizador de la actividad social, configurándose como el lugar donde los individuos ocupan un puesto determinado en la producción y en el consumo.

El desarrollo de toda la actividad social dentro de la ciudad moderna, bajo un sistema económico capitalista, estará determinada por la cristalización de supuestos polos antagónicos¹³. En otras palabras, «la unidad visible de macrocosmos y microcosmos muestra a los hombres el modelo de su cultura: la falsa identidad de universal y particular» (Adorno, 2005: 166)¹⁴, es decir, las distintas actividades sociales tienen como manifestación más evidente la oposición ficticia entre fábrica y vivienda, la que demuestra la unión existente entre ambas en el proyecto unificador capitalista.

2.3 El Concepto de Industria Cultural: Racionalidad y Técnica

Siguiendo con el razonamiento de Adorno, esta ligazón entre esferas supuestamente separadas en la época del capitalismo monopólico, se efectuará mediante un elemento común para todas las esferas de la vida social, incluso para las que parecieran no tener fundamento común alguno: el uso de la racionalidad técnica. La racionalidad técnica ha sido implementada en todas las esferas de la vida en la sociedad moderna, llevándose a cabo un despliegue total de la razón tecnificada. No queda nada dentro de la actividad humana que no esté supeditado al uso de una racionalidad técnica. Sin embargo, «la racionalidad técnica es hoy la racionalidad del dominio mismo. Es el carácter coactivo de la sociedad alienada de sí misma» (Adorno, 2005: 166), y a medida que la racionalidad técnica avanza sobre el control completo de la sociedad, se obvia el hecho de que lo que domina es «el poder de los económicamente más fuertes sobre la sociedad» (Adorno, 2005: 166). Los criterios de la economía en su forma industrial han pasado a dominar la

¹³ Estas actividades antagónicas se manifiestan como antípodas, no teniendo en cuenta las relaciones que se traman entre ellas. Entre estas actividades se pueden situar, por ejemplo, la producción y el consumo; el tiempo de trabajo y la diversión; el trabajador y el ciudadano.

¹⁴ En el razonamiento de Adorno, en la época del capitalismo monopólico la cultura se muestra como un sistema en el cual las identificaciones universales y particulares resultan ser falsas identificaciones específicas, ya que todo se ha fundido en un curso común que organiza toda actividad respecto a ciertas matrices generales emanadas por la economía y su raciocinio. La cultura se ha desarrollado en la época del capitalismo monopólico como un sistema, en el cual lo particular no es más que un reflejo de lo universal.

sociedad entera, pero este dominio no está directamente determinado por el desarrollo de la técnica misma, sino por la posición social que ésta ocupa al interior de la economía. La técnica pasa a ser entonces, en la época del capitalismo monopólico, una forma de especialización en la actividad productiva, y todo se encauza como actividad técnica especializada.

El rol de la técnica será determinante para el desarrollo de la noción de *Industria Cultural* en Adorno. La técnica, al ocupar un lugar central dentro de la producción en la época del capitalismo monopólico, ha llegado a un punto en el cual toda actividad es posible de ser realizada bajo criterios técnicos. Esto equivale a decir que toda actividad es factible de ser transformada en técnica, y en este proceso de transformación es posible traducir toda actividad en términos racionales, con lo cual se puede llegar a regular y estandarizar cualquier actividad que se realice bajo criterios técnicos. Por lo tanto, cualquier gesto de espontaneidad dentro de la producción queda negado, porque se debe responder al criterio empleado con anterioridad para producir, es decir, la técnica. De esta forma el proceso productivo se presenta bajo la forma de un esquema, en el cual lo importante es la finalidad, y los medios bajo los cuales esa finalidad es realizada; y la forma de lograr esa finalidad determinada es la técnica. Es así como el esquematismo técnico anticipa cualquier elección que puede hacer el individuo y la circunscribe a un esquema que lo anticipa: con esto se demuestra que la técnica es una forma de estandarización y de producción en serie, eliminando los criterios diferenciadores de los múltiples objetos producidos bajo criterios técnicos. Así, la cualidad de los trabajos diferenciados y manifestados en objetos se pierde dando paso a la cuantificación del trabajo¹⁵.

Hay que agregar que el esquematismo productivo mediante la técnica, actúa como estandarización de lo que se produce, siendo de esta manera una forma de reproducción constante de lo ya existente. En palabras de Adorno, «el esquematismo del procedimiento se manifiesta en que, finalmente, los productos mecánicamente diferenciados se revelan como lo mismo» (Adorno, 2005: 168). De este proceso resulta también que la estandarización de los productos es a la vez la estandarización de los productores. La cultura de masas es precisamente según Adorno, esta uniformidad de los individuos y de la sociedad, la cual ya no puede ser entendida cualitativamente, sino sólo cuantitativamente¹⁶. Entendida cuantitativamente, el valor será la unidad de medida de toda la sociedad: «La medida unitaria del valor consiste en la dosis de “producción conspicua”, de inversión exhibida» (Adorno, 2005: 169). Esto lleva a la diferenciación de

¹⁵ Esto se desarrolla con mayor profundidad en el segundo capítulo de esta investigación, “Espectáculo. Representación Autónoma como Nueva Alienación”.

¹⁶ La idea aquí expuesta puede ser fácilmente enraizable en la siguiente idea de Marx, que apunta a la transformación de las diferencias en el significado de las cosas, lo cualitativo, a la pura magnitud en que éstas se muestran, lo cuantitativo, y que está presente en el fetichismo de la mercancía: “La igualdad de los trabajos humanos adopta la forma material de la igual objetividad de valor de los productos de trabajo; la medida del gasto de fuerza de trabajo humano por su duración, cobra la forma de la magnitud del valor que alcanzan los productos del trabajo: por ultimo, las relaciones entre los productores, en las cuales se hacen efectivas las determinaciones sociales de sus trabajos, revisten la forma de una relación social entre los productos del trabajo”. Karl Marx, “El Capital”, Buenos Aires, Siglo XXI, Tomo I, Vol. I, Libro Primero, 2002, p. 89.

los productos, como vimos anteriormente, en el campo de lo cuantitativo, y «las diferencias de valor presupuestadas por la industria cultural no tienen nada que ver con diferencias objetivas, con el significado de los productos. También los medios técnicos son impulsados a una creciente uniformidad recíproca» (Adorno, 2005: 169). La técnica, al homogeneizar la producción, también tiende a homogeneizar la técnica que la crea, y al individuo que la genera y utiliza.

Sin embargo, la industria cultural debe mostrar y al unísono negar lo que es. No se puede mostrar como una forma que produce uniformidad, sino que se debe mostrar como variedad de producción. En este juego de negación y afirmación, debe manifestar su producción lo más dispersa posible para así esconder su núcleo, y por lo tanto, su mecanismo de funcionamiento. Para lograr este efecto de pluralidad de productos, la industria cultural debe aislar el objeto, y esto se manifiesta con la fragmentación que realiza del objeto mismo, con la pura exhibición del detalle como lo preponderante de su producción, como núcleo central que sin embargo es pura apariencia, haciendo desaparecer el significado de las cosas mismas. En palabras de Adorno:

«la industria cultural se ha desarrollado con el primado del efecto, del logro tangible, del detalle técnico sobre la obra, que era una vez la portadora de la idea y fue liquidada con ésta [...] Al no conocer otra cosa que los efectos, acaba con la rebeldía de éstos, y los somete a la forma que sustituye a la obra. Ella trata por igual al todo y a las partes» (Adorno, 2005: 170).

Se puede precisar, por lo tanto, que en el fragmento habitaba el significado, lo cualitativo y el índice diferenciador de las cosas. La industria cultural al liquidar lo significativo del fragmento, como recurso racional técnico, lo sitúa al servicio de la industria, transformándolo en puro efecto productivo, haciendo del fragmento la única totalidad posible.

2.4 Funcionamiento

La industria cultural actúa de puente entre el tiempo de trabajo y el tiempo de ocio, debido a que cada producto procedente de ella reproduce el modelo económico. No existe una diferenciación sustancial entre ambos, ya que toda innovación en la producción se reduce a una repetición constante de lo anteriormente realizado mediante la técnica. Adorno plantea que «la necesidad permanente de nuevos efectos, que permanecen sin embargo ligados al viejo esquema, no hace más que aumentar, como regla adicional, la autoridad de lo tradicional, a la que cada efecto particular querría sustraerse» (Adorno, 2005: 173). La industria cultural no realiza ninguna experimentación que no esté aprobada anteriormente según su efectividad comercial, de este modo se utiliza una jerga, un lenguaje común con códigos determinados y específicos, mediante la repetición del mecanismo anteriormente probado.

«Todo lo que aparece está tan profundamente marcado con un sello, que al final nada puede darse que no lleve por anticipado la huella de la jerga y que no demuestre ser, a primera vista, aprobado y reconocido. [...] La paradoja de la

rutina disfrazada de naturaleza se advierte en todas las manifestaciones de la industria cultural» (Adorno, 2005: 173).

Esta conversión de la industria cultural de lo producido por ella en naturaleza mediante la utilización técnica, abre a su vez la posibilidad de la creación de un estilo propio de la industria cultural. La industria cultural se erige entonces como el estilo característico de la época del capitalismo monopólico, el cual a su vez es *un sistema de la no-cultura*¹⁷.

La industria cultural es principalmente una forma de lenguaje, es decir una forma de interpretación de la realidad. «Todo lo que se dice debe poder ser controlado en relación con el lenguaje de la vida ordinaria. [...] El idioma ha superado satánicamente la distinción propia de la teoría conservadora de la cultura, entre estilo auténtico y estilo artificial» (Adorno, 2005: 174). El estilo de la industria cultural es a su vez la negación del estilo, puesto que éste surge precisamente en la tensión del fragmento con la regla, de lo particular con lo universal. La dialéctica que presuponía el estilo queda anulada en el nuevo estilo que es la industria cultural, que diluye toda tensión posible y la cual intercambia los polos mediante el uso totalizador y unilateral de los factores anteriormente opuestos. La industria cultural ha logrado desvanecer esta tensión mediante la jerga mecánicamente producida, tensión entre la regla y la experimentación, puesto que reconcilia lo universal y lo particular, la sociedad y el individuo, la exterioridad y la interioridad, el sujeto y el predicado; es por tanto básicamente alienante. Esto demuestra que en la industria cultural lo que funciona es un dispositivo mecánico de control que anticipa la producción y desvanece toda tensión y toda capacidad de reacción. En la industria cultural, incluso las fallas están mecánicamente armonizadas mediante la utilización de la jerga y no se escapan de ella.

Este afán totalizador de la industria cultural mediante la jerga es a su vez una forma de totalización de la realidad. Su mecanismo es transformar todo en concepto, en darle un significado específico del cual los sujetos son meros repetidores y sin capacidad de influencia sobre el objeto producido ni sobre el contexto productivo. A través de la producción de un sentido de realidad, la industria cultural clausura el sentido de la realidad misma, puesto que ya la transformó en concepto. La jerga clausura cualquier posibilidad de acción espontánea o decidida conscientemente por los individuos que llevan a cabo las acciones, ya que la jerga es una repetición mecánica de los gestos. Por ende, la industria cultural absolutiza la imitación. Esta nueva forma totalizadora de la realidad mediante el nuevo estilo es, a su vez, una forma de la violencia social en una de sus distintas aristas (económica, política, etc.) dado que el estilo le pertenece a los económicamente dominantes. El que controla la producción económica, controla igualmente la producción cultural, de una u otra forma. «El concepto de estilo auténtico se revela en la industria cultural como el equivalente estético del dominio. [...] En la unidad del estilo [...] se expresa la estructura diversa de la violencia social, no la oscura experiencia de los dominados, en la que se hallaba encerrado lo universal» (Adorno, 2005: 174 y 175).

La industria cultural también liquida al individuo. El individuo que se suponía era lo

¹⁷ Cita textual que, según el traductor de la edición desde donde extrajimos "Industria Cultural. Ilustración como engaño de masas", Adorno realiza de Nietzsche y que aparece en "Consideraciones Intempestivas I".

opuesto a la sociedad pero que a la vez participaba en ella, se diluye mediante la pérdida de la tensión entre él y la sociedad. El individuo se vuelve ilusorio y sólo es soportable si se identifica completamente con el todo social. «Justamente porque las fuerzas de la sociedad han alcanzado ya un grado tal de racionalidad que cualquiera podría ser un ingeniero o un gestor, resulta por completo irracional sobre quien la sociedad decide invertir la preparación y la confianza para tales funciones» (Adorno, 2005: 191). El proceso de individualización resulta ser parte de un proceso más amplio marcado por la planificación. La individualización no es más que una marca azarosa de esa planificación anticipada. La individualización no es más que una totalización particular. El individuo, mediante esta individualización planificada, termina siendo un pseudo individuo, puesto que nunca es único y sin embargo se hace presentar como particular y ostentoso de sus capacidades, pero sólo es sí mismo en cuanto ha sido marcado con anterioridad por el sistema. Con esto, el azar y la planificación no son más que distintas caras de la misma moneda. «Lo individual se reduce a la capacidad de lo universal de marcar lo accidental de tal modo que pueda ser reconocido como lo que es. [...] La peculiaridad de sí mismo es un bien monopolista socialmente condicionado, presentado falsamente como natural» (Adorno, 2005: 199).

2.5 Economía y Cultura: Capitalismo e Industria Cultural

Dada la relación que se establece entre economía y cultura, ésta última se presenta como una forma de catalogación y clasificación. Todo debe estar archivado para luego ser distribuido como producto a las masas para las cuales ese producto emanó. El individuo solo se considera respecto a su ingreso económico en un cuadro estadístico predeterminado de antemano. No existe ningún margen de error dentro de la planificación establecida por la industria cultural. El esquematismo ya no sólo se realiza en la técnica y en los productos por ella confeccionados, sino que también se presenta a la hora de tomar decisiones.

La cultura en la época del capitalismo monopólico se ha desarrollado partiendo de las leyes generales del capital, las cuales tienen como fundamento la pérdida de la cualidad y el puro desarrollo de lo cuantitativo. La industria cultural cumple plenamente con estos dos lineamientos: se desarrolla esquemáticamente, negando toda distinción posible en el significado de los objetos, cumpliendo así con el desarrollo de la cantidad por sobre el desarrollo de la cualidad. La industria cultural es parte del proyecto del capital en la época monopólica y no es un retroceso con respecto a su desarrollo, sino su complemento en el área de la cultura. Infraestructura y superestructura quedan de esta forma armonizados.

La industria cultural también se ha liberado de la novedad, aplastándola. «La máquina rueda sobre el mismo lugar. Mientras, por una parte, determina ya el consumo, descarta, por otra, lo que no ha sido experimentado como un riesgo» (Adorno, 2005:

179). La industria cultural debe garantizar de antemano su éxito económico; la única novedad posible en la industria cultural se limita a las innovaciones reproductivas de las formas que ya ha probado con anterioridad. Inclusive el riesgo debe ser aprobado *a priori*.

Para Adorno, el núcleo central de la industria cultural, está dado en la creación de necesidades producidas y anticipadamente satisfechas por la misma. «La fuerza de la industria cultural reside en su unidad con la necesidad producida por ella y no en la simple oposición a dicha necesidad» (Adorno, 2005:181). La industria cultural es una proyección de la economía en la esfera de la cultura, y a su vez se establece el pasaje entre el trabajo y el consumo. «La diversión es la prolongación del trabajo en el capitalismo tardío. Es buscada por quien quiere sustraerse al proceso de trabajo mecanizado para poder estar de nuevo a su altura» (Adorno, 2000: 181). Esto cobra sentido con la siguiente idea de Adorno: «El Pato Donald en los dibujos animados, como los desdichados en la realidad, reciben sus golpes para que los espectadores aprendan a habituarse a los suyos» (Adorno, 2005: 183). Este pasaje del trabajo a la diversión y viceversa como acostumbamiento, sólo se ha podido lograr por la liberación de la diversión mediante la erradicación de sus *ingenuidades*, con lo cual se ha transformado en una forma de trabajo más, pero que no se muestra como trabajo. La huida del trabajo y la evasión buscada mediante la diversión siempre llevan al mismo punto originario, convergen en aquello de lo que precisamente se quería escapar. La industria cultural es abiertamente ideológica y trabaja con la ideología¹⁸. «El placer en la violencia que se hace al personaje se convierte en violencia contra el espectador, y la distracción se transforma en esfuerzo» (Adorno, 2005: 183).

La industria cultural también se apoya en un mecanismo de represión y de negación. En cierta medida, todo su accionar se basa en prometer algo pero que de antemano se sabe negado. «La industria cultural defrauda continuamente a sus consumidores respecto de aquello que continuamente les promete» (Adorno, 2005: 184). Considerando este mecanismo de otra forma, para la industria cultural exhibir y negar es lo mismo. «La permanente renuncia que impone la civilización es nuevamente infligida y demostrada a sus víctimas, de modo claro e indefectible, en toda exhibición de la industria cultural. Ofrecer a tales víctimas algo y privarlas de ello es, en realidad, lo mismo» (Adorno, 2005: 186).

La industria cultural es una forma de afirmación y de reproducción de lo existente. Su finalidad es precisamente llegar a reproducir lo existente de la forma lo más fidedigna posible mediante la reproducción técnica. «La nueva ideología tiene al mundo en cuanto tal como objeto. Ella adopta el culto del hecho en cuanto se limita a elevar la mala realidad, mediante la exposición más exacta posible, al reino de los hechos» (Adorno, 2005: 192). Mediante esta estabilización de la realidad dominada como objeto, bajo el signo del concepto, la realidad es construida por el sentido dado con anterioridad mediante su reproducción técnica. La realidad queda encriptada por la industria cultural y sólo es reconocible mediante los códigos que ella misma otorga. La industria cultural es el

¹⁸ No queda claro el sentido preciso que adquiere aquí la palabra ideología. Probablemente sea una falta de precisión del traductor. En castellano la palabra ideología existe en dos acepciones: una es la referente a la concepción de mundo y otra es relativa a la falsa conciencia. Aquí hemos utilizado la primera como concepción de mundo y la segunda como falsa conciencia.

ciclo de lo siempre idéntico a sí mismo.

3. Espectáculo. Representación Autónoma como Nueva Alienación

“En el plano de las técnicas, cuando la imagen construida y elegida por otro se ha constituido en la principal relación del individuo con el mundo que antes contemplaba por sí mismo, desde cualquier lugar adonde pudiera ir, entonces se sabe, obviamente, que la imagen los aguanta todo, ya que dentro de una misma imagen se puede yuxtaponer lo que sea sin contradicción alguna”.

-Guy Debord, “Comentarios sobre la sociedad del espectáculo”.

3.1 Introducción

Guy Debord escribe en 1967 “La Sociedad del Espectáculo” (Debord, 2003) puesto que encontraba necesario «que la Internacional Situacionista tuviera un libro de teoría» (Debord, 1999: 111). El tema central de “La Sociedad del Espectáculo” es la elaboración de una teoría y una práctica que logre dar cuenta de la sociedad capitalista en pleno periodo de opulencia. Esta búsqueda de una teoría y práctica revolucionaria acorde al desarrollo del capitalismo, dará pie a la materialización de la teoría del espectáculo.

Sin embargo, la teoría del espectáculo no nace en este libro, sino unos cuantos años antes, en el documento ¹⁹ que serviría de plataforma para la formación de la Internacional

Situacionista ²⁰, y se va desarrollando a través de los escritos que Debord produce en la revista oficial del mismo nombre de la organización. En cierta medida, “La Sociedad del Espectáculo” vendría a ser la elaboración sistemática de la teoría de espectáculo, con la cual Debord definiría el nodo central de la organización social de “su” época. Sin embargo, no se debe confundir “La Sociedad del Espectáculo” con el concepto mismo de espectáculo.

3.2 Contexto: Espectáculo, la Última Alienación

Debord, en el primer capítulo de “La Sociedad del Espectáculo”, plantea las bases del programa que traza para entender la estructura de las sociedades donde prevalecen «*las condiciones de producción modernas*» (Debord, 2003: §1). El inicio de todo el análisis de Debord está dado por «la experiencia cotidiana del empobrecimiento de la vida vivida» (Jappe, 1998: 20), la cual es provocada por la forma productiva de la época: el capitalismo. En este sentido, «la noción debordiana de espectáculo constata que la característica central del modo de producción capitalista - el predominio del valor de cambio por sobre el valor de uso- ya se ha extendido sobre todas las esferas de la vida» ²¹. El espectáculo por lo tanto existe donde existe el capitalismo con sus leyes de producción, basada en la supremacía del valor, y donde éste ha colonizado la vida entera. Debord no está ajeno a las transformaciones históricas que experimenta el capitalismo, el cual ha puesto a la alienación como «*la producción concreta [...] en la sociedad*» y a la vez es su «*núcleo original*» (Debord, 2003: § 32).

La alienación se ha entendido, filosóficamente, como una inversión del sujeto y del predicado, de lo concreto y lo abstracto. En Hegel, ésta se constituye de lo sensible, donde el sujeto se pierde necesariamente hasta reconocer en lo sensible su propio mundo como producto ²². Los jóvenes hegelianos y su evolución histórica también comprenden así a la alienación, pero invierten la noción del sujeto hegeliano (que en Hegel era idealista) al concebirlo como existencia concreta y sensible (concepción materialista). El sujeto se aliena cuando su producción se transforma en un elemento extraño a él y ya no lo puede reconocer como propio, y el objeto se transforma en un

¹⁹ Véase “Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y acción de la tendencia situacionista internacional. Documento fundacional” de 1957. En castellano disponible mediante la traducción de Nelo Vilar publicada en el N° 4 de *Fuera de Banda: Situacionistas: ni arte, ni política, ni urbanismo*, bajo el título “Revolución y contra-revolución en la cultura moderna”. Esta versión es electrónica y se encuentra en el sitio <http://www.sindominio.net/ash/informe.htm>.

²⁰ La Internacional Situacionista fue una organización de la izquierda radical del proletariado que contaba con miembros franceses, italianos, argelinos, escandinavos y de otros países, considerada por algunos como la última vanguardia artística europea y por otros como una organización política radical. Aquí la consideramos como lo segundo.

²¹ Véase en el sitio web de la revista Mercado Negro el artículo “Glosario de Materialismo Histórico”, texto aún sin terminar y que sólo se encuentra en <http://www.mercadonegro.cl> y no en algún número de la revista.

sujeto que se le contrapone: en Feuerbach es la Religión, en Hess el Estado y en Marx el Trabajo. De esta forma, «el hombre termina dependiendo de su propio producto que se ha independizado» (Jappe, 1998: 26). La interpretación de Debord sobre la alienación, en su fase espectacular, parte de las tentativas que eran el núcleo del pensamiento de Marx sobre la mercancía.

3.3 La Forma Mercancía como Base del Espectáculo

Marx en el primer capítulo de *El Capital*, centra su análisis en la mercancía, y esta opción no es caprichosa, pues le da un valor fundamental dentro del proceso productivo capitalista. Marx ve que en la producción de mercancías, entendidas como “objetos de uso a la vez que portadoras de valor”²³, tiene lugar un proceso de abstracción creciente que es parte íntegra del proceso productivo capitalista y no una consecuencia circunstancial. Marx observa también que la alienación de los sujetos desarrollada mediante el trabajo, es una forma que le pertenece exclusivamente a los que no poseen los medios de producción, esto equivale decir, a los proletarios. Este proceso de alienación también tiende a la conservación del índice de abstracción, el valor, manifestado en el proceso de producción de mercancías. De esta forma, a los hombres, en tanto que trabajadores, los productos no les pertenecen y se les presentan como una forma extraña, abstracta. Toda la actividad que los trabajadores realizan solo encuentra su sentido al intentar alcanzar lo que ellos mismos han producido y que aparecen opuestos a ellos como finalidad. En palabras de Debord, «toda actividad, todo instante de la vida, toda idea, todo comportamiento no encuentra su sentido sino fuera de sí, en un más allá que, aunque ya no es el cielo, no deja por ello de ser más demencial de localizar»²⁴.

Sin embargo, la mercancía está llena de *sutilezas*²⁵. Marx identifica en la naturaleza de la mercancía un carácter doble, el valor de uso y el valor de cambio. La mercancía tiene un valor de uso o útil (cualitativo) el cual determina su utilidad; y un valor de cambio o valor (cuantitativo) que determina la relación que posibilita el intercambio con otras

²² “La revelación, en cuanto en la idea abstracta, es tránsito inmediato, es el devenir de la naturaleza, en cuanto manifestación del espíritu libre, es el poner la naturaleza como mundo propio del espíritu; un poner que, como reflexión, da a la vez un presuponer el mundo como naturaleza autónoma. El revelar, en el concepto, es crear el mundo como su propio ser, en el cual el espíritu será la afirmación y la verdad de su propia libertad”. George W. Friedrich Hegel, “Filosofía del Espíritu”, Buenos Aires, Claridad, 2006, §384.

²³ Karl Marx, “El Capital. El Proceso de Producción del Capital”, Tomo I, Vol. 1, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002, p. 58.

²⁴ “Preliminares para la definición de la unidad de un programa revolucionario” de Guy Debord y Paul Canjeur. Este documento se redactó en 1960 como plataforma para la acción común de la Internacional Situacionista y del grupo marxista “Socialisme ou Barbarie”. Aunque nunca se llevó a la práctica ni inauguró una acción común entre ambos grupos, aclara el nuevo giro adoptado por la Internacional Situacionista en los años 60 y sienta la necesidad de un nuevo terreno de acción revolucionaria sobre la cultura. La traducción que ofrecemos es de Toni Malagrida y se ha publicado como N° 28 de los folletos Etcétera.

mercancías. Esto determina que una mercancía sea diferente a otra en el campo de lo cualitativo, del valor de uso; sin embargo, la mercancía tiene un *índice de valor* igual para todas que permite intercambiarlas por otras mercancías. A este índice Marx lo identifica bajo el nombre de *cantidad de tiempo de trabajo abstracto* necesario para producir una mercancía. El trabajo al abstraerse pierde su especificidad, dando paso así a la posibilidad de homologar todos los trabajos, desapareciendo de esta manera toda cualidad distintiva que existía entre ellos.

Del mismo modo, la mercancía al perder su valor de uso, pierde así la cualidad, lo distintivo. De esta manera, en la mercancía se pierde la cualidad del trabajo que en ella se representaba, pudiéndose sólo diferenciar en el ámbito de lo cuantitativo, que está directamente determinado por la cantidad del trabajo en ellas invertida. «Todo el trabajo vendido de una sociedad se transforma globalmente en mercancía total cuyo ciclo debe proseguirse» (Debord, 2003: §42). Pero no es la cantidad de trabajo concreto, que siempre es de orden cualitativo, lo que determina el valor de la mercancía, sino que es el trabajo abstracto, de carácter evidentemente cuantitativo e intercambiable. «La forma mercancía es enteramente igual a sí misma, es decir, a la categoría de lo cuantitativo. Lo que ella desarrolla es lo cuantitativo y sólo en ello puede desarrollarse» (Debord, 2003: §38).

La mercancía se posiciona en el centro de la economía capitalista, en su núcleo. Al estar en esa posición, lo que se desarrolla por lo tanto no es lo cualitativo, sino lo cuantitativo, y en otros términos, no es lo concreto, sino lo abstracto. La economía, por lo tanto, será sólo un proceso de acumulación en el ámbito de la cantidad, y la economía misma pasa a ser un mero proceso cuantitativo. «La producción capitalista significa que las características de la mercancía se hacen extensivas al conjunto de la producción material y de las relaciones sociales» (Jappe, 1998: 30). De esta manera, las relaciones sociales se ven inexorablemente trastocadas y transformadas por la forma-mercancía. Es así también como los sujetos, aquí trabajadores, se ven distanciados entre sí al no poder reconocerse y sólo pueden reconocer la mercancía. Los trabajadores se veían representados en su producción, pero el proceso de abstracción creciente ha dilapidado este reconocimiento. El trabajo, al abstraerse, se transforma en categoría cuantitativa, haciendo que los trabajadores mismos se cuantifiquen. Por lo tanto, «se comprenderá que el valor no es en modo alguno una categoría “económica”, sino una forma social total que causa a su vez la escisión de la vida social en diversos sectores [...] La economía [...] está constituida ella misma por el valor» (Jappe, 1998: 31).

²⁵ “A primera vista, una mercancía parece ser una cosa trivial, de comprensión inmediata. Su análisis demuestra que es un objeto endemoniado, rico en sutilezas metafísicas y reticencias teológicas. En cuanto valor de uso, nada de misterioso se oculta en ella, ya la consideraremos desde el punto de vista de que merced a sus propiedades satisface necesidades humanas, o de que no adquiere esas propiedades sino en cuanto *producto* del trabajo humano”. Karl Marx, “El Capital. El Proceso de Producción del Capital”, Tomo I, Vol. 1, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002, p. 87. Esta frase es un *détournement* de Debord y es parte de la tesis §35 de “La Sociedad del Espectáculo”.

3.4 Concepto de Espectáculo

Desde este desarrollo histórico de la mercancía partirá el análisis de Debord sobre el espectáculo. El espectáculo se plantea en una etapa en la cual la mercancía ha copado todas las esferas de la vida social, transformándolas en valor. El espectáculo es la traducción de todas las relaciones de la vida social a la imagen de las mismas. El espectáculo es la visualización de las actividades sociales, como en el estadio anterior era el dinero su traducción material. La abstracción ha llegado a una etapa completamente nueva al copar el mundo. En este nuevo estado de la alienación social, en el estado del *parecer*, de lo abstracto, es donde «todo lo directamente experimentado se ha convertido en una representación» (Debord, 2003: §1). Toda actividad del individuo se transforma en una representación de actos que no son propias. Esto sin embargo no debe pensarse como una estructura suprahistórica, sino más bien como desarrollo histórico implícito en la forma mercancía.

Para mantener la unidad del mundo separado (representado) es para lo que surge el espectáculo: éste radica en la unión y *«recomposición de todos los fragmentos en el ámbito de la imagen»* (Jappe, 1998: 20), como representación independiente, como escisión. Según Debord,

«las imágenes que se han desprendido de cada aspecto de la vida se fusionan en un curso común, donde la unidad de esta vida ya no puede ser restablecida. La realidad considerada parcialmente se despliega en su propia unidad general en tanto que pseudo-mundo aparte, objeto de mera contemplación. [...] El espectáculo en general, como inversión concreta de la vida, es el movimiento autónomo de lo no-viviente» (Debord, 2003: §2).

El espectáculo se enarbola como el punto en el cual confluyen todas las representaciones que se han hecho independientes mediante la abstracción producida por el valor. La concepción del espectáculo que construye Debord es la representación del «vínculo abstracto que el intercambio instituye entre los hombres, del mismo modo en que el dinero era su materialización». (Jappe, 1998: 33). El espectáculo «es el momento histórico en que estamos inmersos» (Debord, 2003: §11).

Cabe destacar que el espectáculo, al igual que el proceso productivo capitalista, es de orden tautológico, puesto que su finalidad es seguir produciendo valor incesantemente. Sin embargo, hay que aclarar que la forma en que esta premisa se desarrolla en la sociedad espectacular es completamente nueva y se puede resumir en la siguiente frase de Debord: «El espectáculo se presenta como la sociedad misma y, a la vez como una parte de la sociedad y como instrumento de unificación» (Debord, 2003: §3). En este sentido, Debord ahonda en lo tautológico del espectáculo en dos tesis: «La forma y contenido del espectáculo son, del mismo modo, la justificación total de las condiciones y de los fines del sistema existente. El espectáculo es también la presencia permanente de esta justificación» (Debord, 2003: § 6) y en «el carácter fundamentalmente tautológico del espectáculo se deriva del hecho simple de que sus

medios son, al mismo tiempo, sus fines» (Debord, 2003: §13).

Al colonizar toda la vida mediante la forma-mercancía como imagen, lo único a lo que se accede es al espectáculo. Este es el poder técnicamente mejor constituido porque imposibilita la existencia de una réplica. De esto se desprende la apreciación de Debord en la tesis §23 de “La Sociedad del Espectáculo” donde plantea que el espectáculo se conforma desde una de «las formas más antiguas de las especializaciones sociales, la especialización del poder», y que «la escisión generalizada del espectáculo es inseparable del Estado moderno, es decir, de la forma general de la escisión en la sociedad, producto de la división del trabajo social y órgano de la dominación de clase» (Debord, 2003: §24), la cual se presenta primeramente materializada en la separación del Estado de la comunidad y, posteriormente, abstraída en el espectáculo moderno que destroza cualquier indicio de comunidad, en el sentido de unidad. Esto indica que el espectáculo es el punto histórico donde toda comunicación ha desaparecido, dado que las condiciones de comunicación se realizan entre sujetos que son capaces de reconocerse con algún vínculo en el mundo. En el espectáculo, «la razón de que el espectador no se encuentre en casa en ninguna parte es que el espectáculo está en todas partes» (Debord, 2003: §30). La comunicación que existe en el espectáculo es esencialmente unilateral, puesto que es el espectáculo el que realiza su monólogo como condición a su propia existencia que se resume en «lo que es bueno aparece y lo que aparece es bueno». Su evolución posterior como unilateralidad sancionará la frase anterior, determinando que, en el estadio espectacular se llegue a plantear que lo que aparece es lo único existente y sin lugar a réplicas. Con esto, el espectáculo «es lo contrario al diálogo [...] y se constituye allí donde hay representación independiente» (Debord, 2003: §13). En el espectáculo no es posible el diálogo porque no es accesible directamente, sino diferidamente mediante la imagen.

3.5 Desarrollo Histórico del Espectáculo

El espectáculo como forma histórica es la forma contemporánea de la alienación moderna y contiene a todas las anteriores: es heredero del Estado, de la Religión y del Trabajo; a la vez que es heredero de «toda la debilidad del proyecto filosófico occidental» (Debord, 2003: §19), el cual consistía en «una interpretación de la actividad humana dominada por las categorías del ver, al mismo tiempo que se apoyaba en el despliegue incesante de la precisa racionalidad técnica surgida de tal pensamiento» (Debord, 2003: §19). Esto significa que la filosofía era ya una forma de pensamiento separada de la sociedad, que la examinaba exteriormente. Por lo tanto la filosofía también puede considerarse una forma de pensamiento alienada del mundo: es una representación de la actividad humana ²⁶, comprendida *especulativamente*. Si la filosofía interpretaba especulativamente la actividad humana, el espectáculo es su heredero porque es una actividad que representa a todas las demás.

²⁶ Este pasaje fácilmente podría ser el resumen de la onceava tesis de Marx en “Tesis sobre Feuerbach”.

El espectáculo también se ha ido adecuando a las condiciones que él mismo desarrolla. Es efectivamente histórico. El espectáculo está constituido de una contradicción que reside en su seno. El espectáculo

«está al mismo tiempo unido y dividido. [...] edifica su unidad sobre el desgarramiento. Pero cuando la contradicción emerge en el espectáculo, es a su vez contradicha por una inversión de su sentido, de forma que la división que así aparece es unitaria, así como la unidad que aparece está dividida» (Debord, 2003: §54).

Esta contradicción también se presenta en la producción y difusión de mercancías. Todas las mercancías aspiran a ser la mercancía estrella del espectáculo, la *vedette* en el mundo de la abundancia. «El espectáculo no canta a los hombres y sus armas, sino a la mercancía y sus pasiones» (Debord, 2003: §66). La guerra librada es sólo entre mercancías específicas que aspiran a ser la mercancía superior, guerra en la cual los hombres quedan excluidos y sólo participan en un acto contemplativo. Sin embargo, la contradicción que puede surgir entre mercancías es inexistente, porque cualquier contradicción posible es falsa, debido a que la mercancía al traducir todo a valor suprime lo cualitativo, no habiendo diferencia categórica alguna entre mercancías: de esta forma la contradicción es contradicha.

3.6 Modos de la Sociedad Espectacular

Sin embargo esta contradicción no se da solo en la mercancía, sino en la manifestación del espectáculo en general. Al constituirse desde esta contradicción, el espectáculo en un estadio “más primitivo”, en plena fase de su formación, se manifestó de dos maneras que eran formalmente antagónicas, pero que en el centro estaban regidas por la misma fórmula. Nos referimos a las dos formas descritas por Debord en el Capítulo 3 de *La Sociedad Del Espectáculo*. En esta sección, Debord diferencia dos formas de manifestación del espectáculo: a) *espectacular concentrado* y b) *espectacular difuso* (§63):

Lo espectacular concentrado se presenta en las sociedades donde es el capitalismo burocrático la forma de gobernar la sociedad. Su característica principal es que se presenta en las sociedades donde la producción de mercancías es menos desarrollada y se concentra en torno a la figura del Estado (por ejemplo la Rusia estalinista y la Alemania nacionalsocialista). Aquí la mercancía debe ser única y determinada por el aparato estatal. Nada se puede escapar de la elección realizada con anterioridad por el Estado, representado por la clase burocrática que ocupa sus sillones. Lo espectacular concentrado es esencialmente policiaco. «En este espectáculo la imagen impuesta del bien recubre la totalidad de lo que existe oficialmente, y normalmente se concentra en un solo hombre, el garante de su cohesión totalitaria. Todo el Mundo debe identificarse mágicamente con esta estrella absoluta o, de lo contrario, desaparecer» (Debord, 2003: §64).

Lo espectacular difuso se presenta donde existe la abundancia de mercancías,

donde el capitalismo moderno se desarrolla ampliamente. Vale decir que lo espectacular difuso surge en sociedades donde la figura del Estado no es definitoria y donde, formal y fundamentalmente, rige la libre competencia. Cada mercancía se ve rápidamente suplantada por otra en un flujo incesante, y el individuo nunca logra captarlas en la totalidad del flujo, puesto que sólo accede a los fragmentos que puede captar, es decir, las mercancías específicas. Estados Unidos será el país que ejemplificará esta forma espectacular²⁷.

²⁷ Sin embargo, Debord en 1988 plantea que el desarrollo histórico del espectáculo ha unificado las dos formas antagonistas que había identificado en 1967, lo espectacular concentrado y difuso, bajo la forma única de lo espectacular integrado, por efecto de la combinación de cinco factores fundamentales: *la incesante innovación tecnológica; la fusión de la economía con el Estado; el secreto generalizado; la falsedad sin respuesta y el presente perpetuo*. En este nuevo estadio histórico del espectáculo, ya nada se escapa de su control como ocurría aún con lo espectacular concentrado y lo espectacular difuso, ya que ha mezclado perfectamente sus logros individuales y ha corregido los defectos. Los ejemplos que cita Debord para encarnizar lo espectacular integrado son Francia e Italia. Véase con mayor profundidad en: Guy Debord, "Comentarios sobre la Sociedad del Espectáculo", Barcelona, Anagrama, 1999.

4. Alienación, Industria Cultural y Espectáculo

“El sueño es una recompensa para unos, un suplicio para otros. Para todos es una sanción”.

-Lautréamont, “Cartas y Poemas”.

4.1 Introducción

En esta parte de la presentación, se realizará una comparación entre los conceptos descritos en los capítulos anteriores, *industria cultural* de Theodor W. Adorno y *espectáculo* de Guy Debord, desde el punto de vista de la alienación²⁸ como preludeo a las concepciones que ambos autores tienen sobre el arte, lo cual se desarrollará en el capítulo siguiente.

En los capítulos anteriores se trató de dar una definición lo más clara y precisa posible de los conceptos propuestos, mediante el desglose de sus teorías. La elaboración

²⁸ En el Capítulo 3 se desarrolló como eje central el concepto de espectáculo en Guy Debord, de cómo éste logra identificar el espectáculo mediante la utilización sistemática de la noción de alienación, por lo que no será necesario redefinir en este capítulo las manifestaciones de la misma.

del primer y segundo capítulo fue un proceso de decantación de las ideas de ambos autores, una búsqueda del centro de los problemas y de las teorías. Sin embargo, el hecho de que los autores propongan sus términos mediante una gran base de ejemplos, da pie a que en esta presentación se busque el sustrato esencial que manifiestan esas ejemplificaciones, optando por delimitar los términos en conceptos de forma que circunscriba todos los ejemplos. Por necesidades metodológicas y expositivas, se tuvo que eliminar los ejemplos, aunque eso signifique que haya que “restarle” el sentido práctico a estas teorías.

Ahora bien, partiendo de la base de que ambos autores tienen un núcleo común en sus conceptos que hace posible compararlos, en esta presentación se ha determinado que ese elemento se puede encontrar en el término alienación.

Por un lado, hay que precisar que en Adorno el concepto de alineación se presenta de modo utilitario, y que su significado se logra inferir en determinados pasajes. Por el contrario, en Debord el término alineación ha dado lugar a la formación de la teoría y al concepto mismo de espectáculo

La alienación en Adorno se entiende como una forma que se ha desarrollado hasta un límite preciso, hasta un umbral. En Debord, por el contrario, encontramos que la alienación ha pasado a otro estadio y que se debe someter a nuevos análisis, por esto resulta mucho más claro y específico al momento de definir el espectáculo. Entraremos, entonces, a definir en qué zonas se encuentra la alienación como elemento central de los conceptos de industria cultural y espectáculo.

4.2 De la Alienación Particular a la Alienación Total

En ambos autores encontramos que el rol que juega la economía en las sociedades modernas se expande más allá de los límites propios de la economía misma, llegando a ser transversal a todos los ámbitos, por distintos que fuesen de la sociedad. Esto significa que todas las esferas de la vida social son traducidas a las leyes de la economía moderna, que en su base contenía ya a la alienación. Por ende, el valor de cambio²⁹ se apodera de toda acción humana. Analicemos como se presenta esta situación en ambos autores.

En Adorno, el valor (que procede de la alienación) aparece como un mecanismo de la racionalidad técnica, al desproveer el significado a toda acción. Es la técnica mecanizada la que provee subterráneamente la noción de valor y a la vez se transforma en valor, el cual logra que toda actividad se remita a ser siempre igual a sí misma. El crecimiento estancado de los productos sirve solamente para el crecimiento sostenido de las mercancías; sin nunca aportar cualitativamente a ese crecimiento. Lo que se consume es el valor como tal.

Con esto se refuerza la idea de que la industria cultural coloca como único horizonte

²⁹ El valor de cambio lo expresaremos como valor si seguimos con el recorrido que hicimos anteriormente en el Capítulo 3.

posible la realidad que ella produce y reproduce. Es decir, la idea de totalización de la realidad y su experiencia, mediante el esquematismo que Adorno logra precisar, y al cual apunta en todo el desarrollo de su teoría sobre la industria cultural.

La alienación, por lo tanto, se presenta en industria cultural como la repetición y reproducción invariable del mundo: la imposibilidad de una diferenciación en el significado de los objetos, donde el sujeto asiste sin oponer resistencia alguna. No existe una diferenciación cualitativa entre los objetos producidos por la industria, sino que la única posibilidad de diferencia está dada dentro de la lógica del valor, y que en la industria cultural sirve para catalogar y clasificar a los consumidores de acuerdo a su poder adquisitivo, el que a su vez es también netamente de origen cuantitativo, y sirve para el dominio de la sociedad en su conjunto.

La alienación es un núcleo que se manifiesta básicamente en esa forma instrumentalizada de la razón, que sirve como velo para esconder la verdad del mundo al individuo, a quien controla socialmente para seguir produciendo el mundo que lo domina. La alienación, por lo tanto, se manifiesta en la imposibilidad del individuo de manejar la técnica, de tener algún tipo de control consciente sobre ella, ya que la técnica es una potencia extraña frente al individuo, que lo maneja y anticipa; el individuo mismo la produce y desconoce en su producción: es así como éste es alienado mediante la racionalidad técnica.

Debord, sin embargo, da un paso más allá y define la alienación en términos de una nueva forma que se desarrolla en el mundo, la cual se presenta bajo el nombre de espectáculo. La alienación comprendida como espectáculo ha dado un salto cualitativo en la sociedad capitalista; ya no se da en un solo ámbito de la vida del individuo, sino que ha copado todo el campo social, puesto que ha logrado reunir a todas las alienaciones anteriores (la religiosa, la política y la económica) en un solo cause.

El espectáculo está en todas partes. El mundo social al ser clausurado por el espectáculo, produce que el individuo no logre reconocerse en el mundo que objetivamente produce, por el hecho de que éste se le presenta como una otredad a la cual sólo puede acceder mediante el flujo incesante de imágenes, el cual de ningún modo puede dominar.

Ahora bien, se puede deducir que la alienación que se plantean Adorno y Debord está en diferentes estadios de desarrollo del capitalismo en el siglo XX. Para Adorno es aún la alienación social "clásica"³⁰ la que se ha diversificado en numerosos aspectos de la vida, y que mediante la sumisión absoluta a la técnica en el campo de la cultura, ha alcanzado un punto cúlmine en su desarrollo, lo que Adorno define como industria cultural. Para Debord, por el contrario, la alienación es un fenómeno que ha mutado integrando todas las formas particulares anteriores, reuniéndolas en lo que él denomina espectáculo.

³⁰ Para efectos de esta presentación, se entenderá la noción de alienación social "clásica" como la alienación de diferentes esferas de la sociedad separadas entre sí, y no como una alienación total de la vida social. Por lo tanto, la alienación social clásica es una alienación de esferas sociales particulares.

5. Arte, Industria Cultural y Espectáculo

“Lo que hace difícil hablar de la prohibición no es solamente la variabilidad de sus objetos, sino el carácter ilógico que posee. Nunca, a propósito de un mismo objeto, se hace imposible una proposición opuesta. No existe prohibición que no pueda ser transgredida. Y, a menudo, la trasgresión es algo admitido, o incluso prescrito”.
-Georges Bataille, “La Trasgresión”.

5.1 Introducción

En esta parte de la presentación, se analizará como el arte se desenvuelve tanto en la noción de industria cultural como en la de espectáculo. Este desenvolvimiento se analizará principalmente bajo la óptica de una posible superación a la alienación.

En una primera instancia se analizará la relación que establece Adorno entre la industria cultural y el arte, para luego desarrollar las tentativas de Debord sobre el espectáculo y el arte.

5.2 Arte e Industria Cultural: La Radicalidad del Arte

como Antítesis de la Industria Cultural

5.2.1 Relación entre Arte e Industria Cultural en la Modernidad

En el capítulo “Industria Cultural. Ilustración como engaño de masas” de *“Dialéctica de la Ilustración”*, Adorno desarrolla sus premisas sobre el arte en la relación que se establece entre éste y la industria cultural. Adorno señala que el proceso de la modernidad en la esfera de la cultura tiende hacia la tecnificación industrial de ésta. Para estos fines se sirve de la racionalidad técnica, como sustrato de toda la actividad en el campo de la cultura, y de ciertas derivaciones formales de ésta: la jerga, el cliché, etc. Al transformar la cultura mediante el uso de la racionalidad técnica, toda actividad en este campo se torna en algo útil al servicio de la economía (que son el dominio y la producción sostenida y creciente), imperando el valor por sobre el verdadero significado de las cosas. Sin embargo, para Adorno, este proceso de industrialización no es irreversible, y existe algo que aún le puede hacer frente. Este es el arte de vanguardia. Entonces, Adorno plantea que la industria cultural y el arte de vanguardia son dos elementos antagónicos. El primero, sirve a la mentira, al control y al engaño de la sociedad, en tanto que el segundo, al ser antagónico, debe servir a la verdad, ya que es lo único que sustenta las premisas liberadoras de la Ilustración. Si el arte no se manifiesta como expresión vanguardista, si no sirve a la verdad, será absorbido por la industria cultural. El arte de vanguardia es el único que puede oponer resistencia efectiva al proceso de cosificación (la pérdida de lo cualitativo a favor de lo cuantitativo) llevado a cabo en el ámbito de la cultura por la industria cultural.

La industria cultural se nutre de muchos de los aportes que el arte ha desarrollado históricamente. La industria cultural y el arte tienen una base común, la que ha sido proporcionada por el arte y que la industria ha tomado para sus propios fines. Por lo tanto, la industria cultural es una inversión del arte.

5.2.2 Caracterización del Arte de Vanguardia como Antítesis de la Industria Cultural

El arte de vanguardia, que en la perspectiva adorniana es el único que puede ser la antítesis de la industria cultural, se muestra en la modernidad como irracionalidad, en cuanto no puede ser captado por la racionalidad técnica, puesto que sus fines y objetivos no son la cuantificación del individuo - el reducir toda actividad a valor - sino más bien la búsqueda de significados y verdades que no puedan ser cuantificadas, sino cualificadas, tales como el sufrimiento, que en Adorno se transforma en material desde donde el arte verdadero puede surgir.

La búsqueda de lo útil mediante su inutilidad social definirá el camino que Adorno concibe para la superación de la alienación. El arte verdadero debe transformarse en un esfuerzo del pensamiento, en actividad. La industria cultural tiende a la eliminación del pensamiento como actividad emancipadora, a la constante repetición de lo mismo y al

mecanicismo irracional, puesto que exige el acostumbramiento y la sumisión a la jerarquía social. Antes bien, hay que definir la relación entre industria cultural y arte.

La perspectiva que tiene Adorno sobre la relación entre industria cultural y arte no es caprichosa, y la podemos encontrar en múltiples momentos. Por ejemplo, el desarrollo del arte moderno estaba marcado por la tendencia hacia la fragmentación de la obra, el elemento capaz de portar el significado a ésta, escapándose a la totalización del significado mismo mediante su transformación en valor. Esto se da desde el romanticismo hasta el expresionismo, donde el fragmento se presentaba como «expresión desenfundada, en exponente de rebelión contra la organización» (Adorno, 2005: 170). La industria cultural en el momento que liquida el fragmento en pos de su efecto inmediatista y mecánico, también liquida el significado, totalizándolo y transformándolo en valor, en puro signo.

El arte había construido la noción de estilo, definida como la tensión entre lo universal y lo particular. Por su parte, la industria cultural ha logrado desvanecer esa tensión inmanente y desarrollado la inversión del estilo, mediante su disolución. Como ya vimos, la industria cultural compone una forma nueva de estilo, negando los anteriores. El estilo de la industria cultural es un estilo basado en la alienación mediante la técnica, precisamente porque diluye al estilo en la falta de relación entre los polos opuestos que la constituían (lo universal y lo particular; el estilo y el artista; el individuo y la sociedad) logrando la inversión de ambos términos.

El desarrollo del arte moderno ha sido marcado por el desarrollo sostenido hacia la autonomía, desde “l’art pour l’art” hasta las vanguardias históricas. Esta autonomía del arte es parte considerable del proceso constructivo del desarrollo del arte mismo en la sociedad burguesa, que en términos de Adorno, se presenta como antítesis a la sociedad burguesa misma, debido a su falta de utilidad práctica, en el sentido del valor. Al tornarse autónomo y desvincularse de las funciones prácticas, ya no puede considerarse como un acto social inmediato, sino como un acto separado, abstraído del mundo y sólo de esta manera autónoma puede salvarse y oponerse a la coerción y al control de la sociedad en todas las actividades específicas.

5.2.3 Negatividad en el Arte

En Adorno, los grandes artistas nunca fueron los que se sometieron a las reglas rígidas del estilo, «sino aquellos que lo acogieron en la propia obra como dureza e intransigencia en contra de la expresión caótica del sufrimiento, como verdad negativa» (Adorno, 2005: 175). En cierta forma, el estilo era un límite que se insertaba en la obra; ahora bien, el arte autónomo puede oponer resistencia a la industria cultural, y a la sociedad que la mantiene, mediante la autonomía a los fines sociales de la industria cultural y también por la incorporación del sufrimiento. Éste último no puede ser traducido a concepto bajo ninguna norma, no hay forma alguna en que el individuo pueda captar el sufrimiento si no es mediante la experiencia propia del sufrimiento. El arte de vanguardia inserta el sufrimiento no con el afán de traducirlo a concepto, sino como promesa de realización pero a sabiendas de que no lo puede realizar; ingresa negativamente en la obra de arte. Al no poder ser traducido como concepto por la industria cultural, el sufrimiento no puede

ser captado como forma-mercancía, por el valor. El arte puede ser el único refugio para el sufrimiento sin ser transformado en mercancía y puesto en circulación como tal. La obra de arte incorpora el sufrimiento en su interior, como material, y de esta forma puede contraponerse al estilo de la industria cultural, al posicionar de nueva forma la tensión, que ya no es tensión al interior del estilo ni con el estilo, sino con la industria cultural misma, que había liquidado el estilo. El arte es el lugar de la intraducibilidad de su sustancia, vale decir, el sufrimiento.

En la obra de arte burguesa se lograba una tensión mediante la cual el estilo se presentaba siempre como una promesa.

«El elemento de la obra de arte mediante el cual ésta trasciende la realidad es, en efecto, inseparable del estilo; pero no radica en la armonía realizada, en la problemática unidad de forma y contenido, interior y exterior, individuo y sociedad, sino en los rasgos en los que aparece la discrepancia, en el necesario fracaso del apasionado esfuerzo por la identidad» (Adorno, 2005: 175).

Este esfuerzo por la identidad es un esfuerzo que nunca se logra. Por esto el “estilo” en la obra de arte vanguardista puede ser caracterizado como una promesa de realización: fijar su identidad. Sin embargo, la industria cultural ha traicionado el secreto del estilo, ya que no promete sino que defrauda respecto de lo prometido. En el arte de vanguardia, esta promesa se mantiene como promesa, no como fraude. El arte de vanguardia es necesariamente utópico, dado que muestra al mundo lo que el mundo todavía no es. Esto se resume en que el arte de vanguardia no posee una unidad, ya que no pretende ni busca la totalización que la industria cultural posee, con lo cual es arte de la disonancia. Y tomamos la disonancia como esa tensión. El arte de vanguardia al caracterizarse como un arte utópico y sublime, es siempre una promesa, un intento por llevar al mundo hacia lo que el mundo todavía no es, siendo de esta forma imposible de traducir la experiencia utópica en concepto, de totalizarla. La obra de arte de esta forma deja en evidencia su promesa, pues no es necesario para ella cumplirla, puesto que sólo es promesa, un anticipo.

5.2.4 Superación de la Alienación

Considerando lo anteriormente expuesto, podemos concluir que la forma posible de superar la alienación para Adorno es, precisamente, la negación del mundo, la cual se realiza mediante el arte de vanguardia. Y esa negación sólo es posible mediante la autonomía del arte. Hay que mencionar que esa autonomía radica en el hecho de que el arte no tiene una utilidad social dentro de la sociedad capitalista, ya que apunta a una finalidad completamente distinta. La finalidad en la sociedad capitalista está dada por la utilidad que ésta reviste en términos de valor, no del útil mismo o significado, en términos de Adorno. El arte de vanguardia, por su parte, al no tener utilidad en la sociedad pasa a ser su negación. Y la verdad de este mundo radica en su negación.

5.3 Arte y Espectáculo

5.3.1 Separación de la Cultura y su Autodisolución

Ahora bien, para Debord la superación de la alienación es completamente diferente. Para el análisis desarrollado por él, la cultura es, de partida, una esfera separada de la sociedad, en la cual su sentido es la representación de las experiencias de la sociedad, ya sea en el campo del conocimiento o en el de la experiencia (ciencia y arte). La cultura como esfera separada surge de la creciente división del trabajo y la pérdida de la sociedad unitaria basada en el mito. En esta separación surge una contradicción intrínseca, que radica en que una esfera separada no puede dar cuenta por sí sola de la totalidad, por lo tanto su autonomía como esfera queda a la vez subsumida a la sociedad que pretende representar. La cultura responde de esta manera a los medios mismos de la sociedad, de forma dependiente. Y es en esa dependencia que queda rezagada, precisamente porque en su base está la representación del mundo.

Sin embargo, para Debord la cultura tiene un sentido específico, teleológicamente entendido. «La cultura es lugar de la búsqueda de la unidad perdida. En esta búsqueda de la unidad, la cultura, como esfera separada, está obligada a autoliquidarse» (Debord, 2003: §180). En las sociedades históricas, la pugna entre la innovación y la tradición era el corazón del desarrollo de esas sociedades, en las que la innovación era la única que posibilitaba su desarrollo. La cultura, por lo tanto, al ser una representación de la sociedad, también tiende hacia la innovación que permite el crecimiento y el desarrollo. «Sin embargo, la innovación cultural depende del movimiento histórico total que, al tomar conciencia de su totalidad, tiende a superar sus propios presupuestos culturales y se orienta hacia la supresión de toda separación» (Debord, 2003: §181). Esto significa que el desarrollo de estas innovaciones en la cultura, le permiten a ella tomar conciencia de que la historia misma es su centro. La cultura, como es el centro de la historia, debe tender, al igual que la historia, a la disolución de la separación. El asentamiento de la cultura como una esfera separada, es decir autónoma, es el comienzo de su disolución.

La cultura, al tomar conciencia de su corazón histórico, se verá enfrentada así a desaparecer como esfera separada que representa la totalidad. Al igual que como pasó con la filosofía en el siglo XIX, la cultura apunta a su disolución y, por ende, a su realización. Todo el proceso del arte moderno, que según Debord parte en el Barroco (que es la primera forma que toma conciencia de la historia y de lo efímero), es precisamente el recorrido hacia esa disolución. Sin embargo, el arte debía ser esa parte de la cultura que intentaba aunar en un lenguaje específico (sea literario o visual) la comunicación. Al perderse las condiciones generales de comunicación en la sociedad, el lenguaje sólo puede dar cuenta de la imposibilidad de la comunicación misma. Por lo tanto, el lenguaje recayó en la pura forma de la comunicación, y no en su significado.

El arte moderno en su trayecto histórico, acentuó la negación de ser una forma de lenguaje ficticia que aunaba la sociedad, y pretendió desarrollar un lenguaje mediante el cual fuese posible recobrar esa comunicación perdida. El arte, al perseguir ese cambio, sólo puede expresar la imposibilidad de producir la existencia de ese lenguaje del diálogo sólo en la esfera artística. «Cuando más elevadas son sus exigencias, más lejos se sitúa de su verdadera realización. Es un arte forzosamente de vanguardia, un arte que no es.

Su vanguardia es su desaparición» (Debord, 2003: §190).

El desarrollo posterior de las vanguardias artísticas demostrará que la exigencia de ese cambio en el lenguaje artístico necesitaba que las condiciones generales de comunicación pudiesen existir. Al evaluar la premisa de Debord, cuando dice que las vanguardias artísticas eran medianamente conscientes del papel que desempeñaban en el campo de la cultura, entendemos que el papel del surrealismo y del dadá demuestra una conciencia parcial del movimiento histórico de la cultura: el primero buscaba la realización del arte, una actitud enteramente positiva frente a la cultura; el segundo su supresión, una actitud completamente negativa. La superación del arte, y la cultura por ende, dependía de ambas perspectivas, la positiva y la negativa, y a su vez dependía de la superación del contexto donde la cultura misma se había desarrollado. Por esto, la liquidación de la cultura, es decir su realización práctica, sólo podía ser posible mediante la liquidación del contexto donde aquella falta de comunicación había surgido. La realización de las aspiraciones de la cultura, es decir, la superación de las condiciones generales de incomunicación, están dadas por la transformación total de las condiciones que habían generado esa incomunicación. A esta búsqueda, Debord la denomina fase activa de la descomposición.

5.3.2 Estancamiento del Movimiento de Autodisolución de la Cultura: Consolidación del Arte como Esfera Separada

La desaparición del movimiento obrero revolucionario, que buscaba la erradicación de las condiciones generales de incomunicación, es contemporánea a la desaparición de las vanguardias artísticas, las cuales practicaban esta destrucción específicamente en el campo artístico. Esto sucede, en palabras de Debord, en el período de entreguerras. Y ambos movimientos, en algunos aspectos, habían desarrollado una solidaridad mutua. Es así como la etapa de descomposición activa de la sociedad en su conjunto también desaparece. Sin embargo, el espectáculo recupera todas las formas de la descomposición activa y las transforma en «un edificio barroco aún más elevado» (Debord, 2003: §189), edificio donde todo ocupa un mismo lugar.

Las prácticas postvanguardistas o neovanguardistas, sólo repiten pobremente las formas del lenguaje creado por el movimiento de descomposición activo. El arte de postguerra, en este sentido, defrauda al movimiento que buscaba la disolución de la cultura. El pop, el neodadá y un sinnúmero de nuevos estilos hasta nuestros días son muestra eficaz de esta reapropiación por parte del espectáculo de la autodestrucción del lenguaje. El espectáculo recobra todos los escombros de esta guerra librada por la disolución de la cultura, objetivándolos como bienes de consumo, prestos a la contemplación, negando así una realización en la práctica.

Para Debord, este hecho no es menor y la aparición de un movimiento que busque la liquidación de esas condiciones bajo el nuevo contexto, el espectáculo, resultará primordial. Para dar respuesta a esta necesidad, Debord impondrá la noción de construcción de situaciones. Para él, la noción de situación, es crear una actividad consciente basada en la unidad y coherencia de la vida, en recuperar el aspecto histórico

que era fundamental en el desarrollo de la liquidación de la cultura, finalidad que es deliberadamente opuesta al espectáculo. En la situación, las formas de lenguajes anteriores se incluyen, no quedan fuera, puesto que pueden ayudar a dar respuesta a la organización de las situaciones. La situación, en el contexto espectacular, debe ser necesariamente un momento efímero, que busca el impacto y desaparecer. El desarrollo del arte moderno había fijado la experiencia en la obra, propiciando así su recuperación espectacular; en la situación, se busca precisamente lo contrario, el paso del tiempo. Las situaciones son, por lo mismo, enemigas de las obras de arte.

5.3.3 Superación de la Alienación

Para Debord, la superación de la alienación está dada por la transformación total de la sociedad, y por la formación de nuevas condiciones de existencia. En ese contexto es donde es posible establecer la noción de situación. Ésta última busca ser una experiencia realmente vivida en la práctica. La situación no puede fijarse como lo hacía la obra de arte, y por lo tanto, no puede ser recuperada por el espectáculo y dispuesta para su contemplación. Sin embargo, esta nueva forma de contestación y de descomposición debe ir ligada necesariamente a la liquidación de las condiciones existentes de la sociedad en general. Es la búsqueda de la unidad de la acción histórica en todos los aspectos. Para estos efectos, Debord ve en la formación de situaciones y la formación de los consejos obreros la superación de las condiciones existentes. Los consejos obreros son, de esta forma

«el lugar que reúne las condiciones objetivas de la conciencia histórica; la realización de la comunicación activa y directa, que ponen fin a la especialización, a la jerarquía y a la separación, lugar en el cual las condiciones de existencia se convierten "en condiciones de unidad". Ahí puede el sujeto proletario emerger en su lucha contra la contemplación: su conciencia se identifica con la organización práctica de la que se dota, pues esta conciencia misma es inseparable de la intervención coherente en la historia» (Debord, 2003: §116).

De esta forma, la separación en todos sus aspectos, puede ser superada y la alienación así puede ser destruida.

6. Conclusión

“Golpear al enemigo cuando está desordenado. Prepararse contra él cuando está seguro en todas partes. Evitarle durante un tiempo cuando es más fuerte. Si tu oponente tiene un temperamento colérico, intenta irritarle. Si es arrogante, trata de fomentar su egoísmo”.

-Sun Tzu, “El Arte de la Guerra”.

Como hemos visto en el transcurso de esta presentación, el desarrollo del capitalismo en la sociedad moderna ha posibilitado el vaciamiento de los significados o usos de las actividades humanas, empobreciéndolas y transformando todo acto significativo en valor. La separación de la sociedad en diversas esferas también es parte de este proceso de empobrecimiento cualitativo, el cual permite el crecimiento en el mero ámbito cuantitativo. El desarrollo y movimiento del capital apuntaba, desde el principio, a esta traducción de la actividad humana en valor. El empobrecimiento del individuo es a su vez el crecimiento del sistema en general, y no el del individuo que produce ese sistema.

Desde esta perspectiva, el desarrollo de movimientos que logren contestar efectivamente a la sociedad en su conjunto, es un aspecto fundamental en Adorno y Debord. El debilitamiento de las fuerzas de contestación de la realidad producida por la sociedad moderna, responde también a una falta de perspectivas que hagan posible esta contestación. Las teorías que aquí se intentó dilucidar y establecer conceptualmente son, precisamente, las que pueden ayudar a revelar el proceso de empobrecimiento creciente del individuo y de la realidad que se le propone.

La reducción de toda actividad humana al valor y la búsqueda por el rescate del significado de la actividad, van a ser centros de atención visibles e importantes dentro de la formulación de ambas teorías, las cuales no se quedan en un aspecto meramente indagatorio sobre la sociedad moderna, sino que, proponen formas de solución posible. Ambas teorías se desarrollan en el intento de superación de las condiciones de vida existentes, a pesar de sus perspectivas diferentes.

Hay que mencionar que las alternativas que plantean las hacen desde un contexto histórico preciso y determinado, y por ende son parte indisoluble de las perspectivas que éste podía entregar. Los dos tienen el mérito de haber sido los primeros en establecer, para sus respectivas épocas, las condiciones en que la sociedad capitalista se estaba desarrollando. No tenemos que pensar esta última frase sólo en el sentido específico que se le quiso dar aquí, enfocado principalmente hacia el ámbito de la cultura en general y al arte en particular, dado que la obra de ambos autores es mucho más extensa de que lo que hasta aquí se ha presentado.

Con esta presentación se logró precisar una matriz de entendimiento que permitió el establecimiento de los conceptos de industria cultural y espectáculo; a su vez se logró dilucidar que la relación entre Adorno y Debord está dada desde el concepto de alienación, y cómo desde este elemento en común es posible realizar una comparación de ambos en el campo específico del arte. Es necesario precisar que a pesar de tener un factor en común, éste no se presenta de la misma forma en ambos autores: para Adorno la alineación ha llegado a un punto cúlmine de desarrollo, dado que ha colonizado el último refugio en el que, desde su mirada, la resistencia hacia la sociedad era posible. En Debord, sin embargo, la alineación del sujeto en la sociedad es total, y la formación de posibilidades de resistencia es una actividad a construir.

Desde esta diferenciación que se realiza de la alienación, que depende de los distintos instantes de su desarrollo histórico en la sociedad, las consideraciones que ambos autores tienen sobre el arte son muy distintas: para Adorno la utilización del arte como refugio a la cosificación es la única alternativa posible que su época posibilita. Para Debord, sin embargo, el arte ya no puede ser un espacio a recuperar, sino que la formación de una práctica que se enfrente a toda la realidad social es la única forma de respuesta posible, y necesariamente tiene que hacerse por otros medios.

Quizás el desarrollo de las relaciones productivas en la sociedad capitalista contemporánea no sería lo mismo sin la explicación que hicieron a su debido tiempo ambos autores: la sociedad capitalista siempre se nutre de sus enemigos para fortalecerse, dado que le muestran sus fallas y fortalezas, lo que ella no había podido dislumbrar aún porque era su punto ciego. Este proceso de desarrollo de las fuerzas productivas en la moderna sociedad capitalista, parte de la absorción de las contestaciones que le salgan al camino, mediante un proceso de naturalización de estas réplicas. Debord advierte que incluso el término espectáculo corre el riesgo de ser absorbido y difuminado por la sociedad espectacular. Lo mismo podría correr para Adorno. La pérdida del valor significativo y la banalización de éste incluso puede llegar a afectar la crítica de la sociedad, que precisamente rechazaba esa pérdida del significado, de la cualidad.

7. Bibliografía

7.1 Bibliografía General

Adorno, Theodor & Max Horkheimer, "Dialéctica de la Ilustración", Madrid, Editorial Trotta, 2005.

Debord, Guy, "Comentarios sobre la sociedad del espectáculo", Barcelona, Anagrama, 1999.

Debord, Guy, "La Sociedad del Espectáculo", Valencia, Pre-Textos, 2003.

Jappe, Anselm, "Guy Debord", Barcelona, Anagrama, 1998.

Jappe, Anselm, "Sic transit gloria. El "fin del arte" según Theodor Adorno y Guy Debord", en Manía, N°1, 1995.

Marx, Karl, "El Capital. Crítica de la Economía Política. El Proceso de Producción del Capital. Libro Primero", Tomo I, Volumen 1, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002.

Marx, Karl, "Manuscritos Económico-Filosóficos de 1844", Buenos Aires, Colihue, 2004.

7.2 Bibliografía Complementaria

Adorno, Theodor, "Televisión y Cultura de Masas", Buenos Aires, Ediciones Lunaria, 2002.

Adorno, Theodor, "Teoría Estética", Buenos Aires, Hyspamerica, 1984.

Debord, Guy, "Consideraciones sobre el asesinato de Gérard Lebovici", Barcelona, Anagrama, 2001.

Jiménez, Marc, "Theodor Adorno. Arte, Ideología y Teoría del Arte", Buenos Aires, Amorrortu, 1977.

Menke, Christoph, "La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida", Madrid, Visor, 1997.

Wellmer, Albrecht, "Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno", Madrid, Visor, 1993.