



o

CAPITALISMO Y NEUTRALIZACIÓN EN LA CULTURA

Trabajo de maestría presentado por:
Laura Meneses Pineda

Asesor: Carlos Mario Vanegas Zubiría

Instituto de Filosofía
Universidad de Antioquia

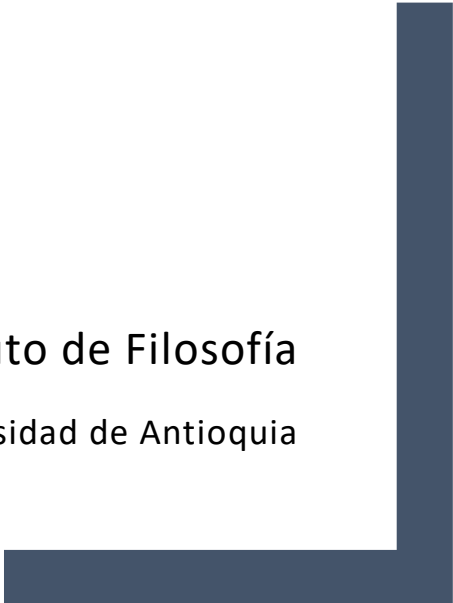


Tabla de contenido

<i>I. Introducción.....</i>	<i>2</i>
<i>II. Las vanguardias históricas: arte y praxis cotidiana</i>	<i>7</i>
Acercamiento a las vanguardias históricas.....	7
Originalidad y retículas.....	15
Negación y afirmación: el arte puede servir para cualquier propósito	20
Autonomía y neutralización	24
Culminación de la relación arte y vida.....	27
<i>III. Industria cultural o la conjunción entre la praxis vital y el arte</i>	<i>30</i>
Ilustración.....	31
Mito e ilustración	31
Razón instrumental.....	37
Fata Morgana: la duplicación de la realidad	40
Arte y praxis vital.....	40
Neutralización.....	41
Industria cultural: ilustración como engaño de masas	42
<i>IV. La cultura administrada hoy.....</i>	<i>53</i>
Cultura administrada y contracultura	53
Las contradicciones de la cultura administrada	61
Individuo y posmodernidad	71
Internet y la “proliferación” de la creación cultural	83
<i>V. Realismo capitalista y cultura administrada.....</i>	<i>87</i>
Individuo, cultura administrada y posmodernidad	87
Es más fácil imaginar el fin del mundo que el fin del capitalismo	93
No Future! Depresión y melancolía.....	102
La construcción de un presente.....	108
<i>VI. A modo de conclusión</i>	<i>114</i>
<i>Nada ha sido en vano: el pasado no ha sucedido.</i>	<i>114</i>
<i>Lista de referencias.....</i>	<i>128</i>
<i>Lista de Ilustraciones:</i>	<i>132</i>

I. Introducción

Los anuncios luminosos que proliferan en las ciudades, y cuya luz artificial anula la natural de la noche, anuncian cual cometas la catástrofe natural de la sociedad: la muerte por congelación. Pero no vienen del cielo. Son dirigidos desde la Tierra. Sólo los hombres pueden decidir apagarlos y despertar de la pesadilla que sólo seguirá amenazando con realizarse mientras los hombres crean en ella. (*T. W. Adorno, 2007, p. 316*)

“Un fantasma recorre Europa: el fantasma del comunismo” (Marx & Engels, 2000, p. 23). Ese es el poderoso inicio del Manifiesto Comunista, publicado en 1848. En medio de protestas, un despertar proletario, la lucha por los derechos laborales, la unión internacional de trabajadores, el fantasma de otro mundo posible se veía como una posible materialización de un cambio social. Hoy, es difícil pensar en una sociedad no capitalista, pues el fantasma del comunismo ya ha estado presente en la historia, y en su intento de realización, ha resultado un fracaso. Posteriormente, ante la caída del muro de Berlín, el triunfo del neoliberalismo opacó los fantasmas de otros mundos posibles y erigió en su lugar un realismo capitalista del cual es difícil escapar.

Las utopías son cada vez más cuestionables; en su lugar, se popularizan los relatos apocalípticos y las distopías narradas en futuros cercanos, tan cercanos que parecen tan solo una leve exageración del presente. El lugar de la cultura es el centro en el cual la imaginación toma nuevos rumbos, construye nuevos mundos, reconstruye tiempo y espacio y materializa lo inimaginable. La cultura ha sido un

lugar de resistencia frente a la realidad capitalista, pero ha sido también el lugar de su realización ideológica. A pesar de los numerosos actos de resistencia de los colectivos, esta sociedad -en cuyo centro se prioriza la acumulación de capital mientras se disminuye el bienestar social- ha logrado neutralizar los valores políticos de los movimientos culturales alternativos mientras se ha beneficiado de sus valores mercantilizables.

El presente trabajo de investigación evidencia la lucha entre cultura y neutralización en el siglo XX y en lo que va del siglo XXI mientras se pregunta por la capacidad de la cultura para construir posibilidades de cambio social. La premisa del poder de la cultura para cambiar la vida cotidiana es rastreado desde los movimientos artísticos de las vanguardias históricas de comienzos del siglo XX. La reproducción técnica permitió una proliferación y democratización del arte, pero también ha permitido la monopolización de la producción cultural y se ha asentado como un sector privilegiado dentro del sistema económico capitalista.

La unión entre el arte y la vida cotidiana deseada por las vanguardias artísticas fue realizada y transformada por la Industria Cultural, cuyo acercamiento conceptual es realizado a partir de las lecturas de Theodor Adorno y Max Horkheimer. La cultura administrada supo neutralizar los valores políticos de las vanguardias históricas para poder enaltecer la búsqueda de la belleza en la vida cotidiana en el culto a la producción y a las mercancías. Así, la sociedad de consumo dio inicio a un capitalismo cultural, cuyo centro productivo cautiva a través de la publicidad, construída a partir de valores artísticos neutralizados.

Theodor Adorno y Max Horkheimer criticaron los movimientos de la Industria Cultural de mediados del siglo XX (Hollywood, Jazz, Rock, entre otros), los cuales emergieron en medio de una cultura administrada cuyo funcionamiento económico respondía a la superestructura capitalista, y por lo tanto, tendían a la monopolización de la producción. A pesar de las arduas críticas, surgen entre la década de los

sesenta y setenta movimientos revolucionarios¹ con premisas cercanas a las de principios de siglo. Estos continuaron un movimiento cultural de resistencia iniciado por la comunidad afroamericana (silenciada en la crítica adorniana). A partir de la cultura, se construyeron utopías de cambio social, en medio de la diversidad cultural, en la unión entre colectivos feministas, queer, psicodélicos. La utopía tomó de nuevo un lugar en la cultura, incluso dentro de las contradicciones propias de una cultura construida en medio de grandes industrias monopólicas.

Como era de esperarse, también la neutralización vació los contenidos peligrosos, mostrados otrora como inofensivos. La neutralización ha estado presente de manera determinante en la historia del siglo pasado y presente. Ha sido tan fuerte su fuerza que ha logrado construir discursos del pasado y del futuro hasta clausurar los futuros posibles, donde estos se leen tan sólo como repetición de las visiones pasadas del futuro (*retrofuturistas, revival*) o como un apocalipsis inminente. Esta dificultad para imaginar un futuro tiene relación con la impotencia sentida por los individuos, en medio de una sociedad abstracta no comprendida y no trabajada por ellos mismos. La sensación de que el presente se construye por fuera y hay poco o nada por hacer para cambiar el rumbo catastrófico tomado, da forma al realismo capitalista o al fin de las alternativas posibles (Fisher, 2016).

Ahora bien, la relación entre el arte, la cultura y la neutralización guardan aquí una relación dialéctica. El impulso de las vanguardias es rastreado a lo largo del siglo XX y se cuestiona si debe ser despertado. Los impulsos libertadores han sido neutralizados, pero al mismo tiempo no lo han sido en cuanto aún pueden ser despertados; como fantasmas viven como presencias hauntológicas de lo aún-no-presente o ya-no-presente (Derrida, 1993). De esta manera, las potencias neutralizadas de las vanguardias y de la contracultura -entendida ésta como un segundo intento vanguardista de liberación por medio de la unión entre arte y vida-

¹ Es el caso de los movimientos acaecidos en 1968 en Francia y México, cuyo núcleo fue la transformación social por medio de la revolución cultural. También en la década de los 60 y 70 nacen el movimiento hippie, el movimiento Punk, entre otros, de los cuales se hablará más adelante con mayor detalle.

siguen presentes como fantasmas: ya no están, pues sucedieron en el pasado y sus potencias políticas fueron neutralizadas, pero aún están en el sentido en que sus potencialidades podrían retomar fuerza en cualquier momento.

Lo que interesa en el presente trabajo de investigación es la relación entre las potencias de la cultura -como disruptivas- y el poder -como un agente neutralizador-; así como la posibilidad de fortalecer y reanimar las potencias aún no realizadas en el presente como fantasmas aún-no-presentes.

El tiempo, en tanto fenómeno psicológico, es entendido aquí en un espectro amplio, se mueve entre fuerza, potencia y poder, siguiendo a Franco “Bifo” Berardi. Las narraciones del tiempo son aquí entendidas como determinadas por el poder. De esta manera, las narraciones del pasado corresponden a narraciones del poder donde las posibilidades de libertad del sujeto son atadas a las posibilidades del poder económico. En este contexto, creación autónoma deviene creatividad empresarial; libertad creativa, “libertad” *freelancer*; creación de una sociedad nueva deviene objetos renovados de consumo; paz deviene guerra en terrenos de antemano invisibilizados y globalización deviene poder multinacional y neo colonización.

En la novela *1984* (Orwell, 2016), el ministerio de la verdad era el encargado de cambiar el pasado, borrando imágenes, nombres y rostros que lo construyeron. En el desarrollo de la sociedad distópica, la creación de una *neolengua* fue necesaria para el mantenimiento del orden. Sin embargo, la neolengua no es (necesariamente) impuesta de manera violenta y totalitaria, pues hace parte de una construcción conjunta de una realidad más televisiva que física, más simulada que somatizada. Para Fisher: “La ideología no es algo ajeno, algo en una película con un extraño poder impuesto a nuestras mentes; la ideología es algo compartido con

la película, es lo que permite la transferencia de significados precisos entre la película y la audiencia.” (Fisher, 2018, p. 478)²

Los contenidos culturales son entendidos aquí como una creación social en cuya ideología se entrecruzan el que percibe y lo percibido. Entre la producción económica, política y cultural, las posibilidades del futuro parecen sombrías y la posibilidad de creación cultural se socava cada vez más entre las empresas monopólicas y la industria. El sistema económico tiende a dar prioridad a los monopolios y la distribución en red facilita tal comportamiento. En el caso de la música, por ejemplo, en el último informe de Musically (Chartmetric, 2019) se hace evidente la distribución monopólica de los contenidos. Ocho canciones del top diez fueron producidas por Universal Music Group, el 66% de la música escuchada en el mundo fue producida en Canadá, Estados Unidos e Inglaterra. *The big Three* -como son denominadas las tres grandes corporaciones musicales (Universal Music Group, Sony BMG y Warner Music Group)- representan el 80% de las escuchas en *streaming* (Spotify, Apple Music, Tidal, entre otros). En el caso de producción cinematográfica y televisiva, el monopolio se encuentra a cargo de Disney y Netflix (en *streaming*).

La relación entre la producción monopolista de la cultura (cultura administrada) y la posibilidad de la cultura como agente de cambio y construcción imaginaria colectiva es cuestionada a continuación, así como la necesidad de dar fuerza y actualidad a los fantasmas de la historia aún-no-presentes, aún-no-realizados. La cultura -y la filosofía- son aún un lugar donde se puede denunciar la territorialidad de los anuncios luminosos. Como clama Adorno, estos no vienen del cielo y “[s]ólo los hombres pueden decidir apagarlos y despertar de la pesadilla que sólo seguirá amenazando con realizarse mientras los hombres crean en ella.” (T. W. Adorno, 2007, p. 316)

² “Ideology is not something foreign, something in a film with a strange power to impose itself on our minds; ideology is what we and the film share, what allows for the transfer of specific meanings between film and audience”

II. Las vanguardias históricas: arte y praxis cotidiana

Acercamiento a las vanguardias históricas

“El artista nuevo protesta: ya no pinta.”

Tristan Tzara (Cirlot, 1993, p. 103)

En la historia del pensamiento del arte ha sido recurrente la asignación de una función al arte, sea por medio de un vínculo con lo divino -apareciendo como un camino espiritual- sea intentando la conservación de la historia o en su vinculación con la vida, como es propio de las vanguardias históricas.³ Si bien la pregunta por el lugar del arte en la sociedad ha estado presente en su historia, en la vanguardia histórica no sólo está presente sino que constituye su centro. La relación entre arte y praxis cotidiana, propuesta por los artistas de las vanguardias históricas, fue posteriormente transformada y realizada por una gran industria de la cultura que supo poner en el centro de su creación un arte para las masas ubicado

³ Ver, por ejemplo, Teresa Arrieta de Guzmán (Xirau & Sobrevilla, 2003, p. 43-67), quien divide la historia del arte y su clasificación en siete momentos: Las primeras filosofías del arte (s. IX al IV. A.C) eran cosmológicas y, por lo tanto, ontológicas y metafísicas. De los siglos V al XIII, “los fundamentos del arte, que fueron políticos y metafísicos en el mundo griego, se hacen religiosos” (p. 46); el Renacimiento (s. XIV y XV) supone una renovación del platonismo, influenciada por Plotino. Marcilio Ficino reexamina al último y explica el origen de los mundos, la ciencia y el arte a partir del amor. Entre los s. XVI y XVII las clasificaciones del arte comienzan a abundar. Godenius divide las artes en liberales y mecánicas (dirigidas a la manufacturación de elementos útiles). En el s. XVIII, Shaftesbury se enfrenta a los problemas de las ciencias físicas y las nuevas filosofías de Descartes y Hobbes, se ocupa del goce estético, que requiere de la contemplación racional de la belleza. En 1970 Baumgarten acuña el término “estética” (gnoseología inferior). Para la autora es con Kant cuando “el dominio del arte queda completamente establecido” (p. 50). En el s. XIX, el arte “llega a su autoconsciencia por primera vez” en el romanticismo. Allí: “las bellas artes no son artes en el verdadero sentido del término sino cuando son libres; y su más alta función se satisface solamente cuando se coloca en la esfera que comparte con la religión y la filosofía”. (p. 52). Finalmente, el s. XX lo divide entre la tendencia tradicionalista (Croce le otorga al arte un lugar privilegiado), las tendencias científicas (iconología [símbolo de imágenes], semiología del arte [signo capaz de transmitir valores] y teoría de la información [vehículo de conocimiento e información]), la tendencia sociologista (arte como producto y parte de la sociedad) y, finalmente, la tendencia analítica (arte como metáfora y objeto de satisfacción estética, artefactualidad como rasgo genérico y mundo del arte como rasgo específico).

en la vida cotidiana. Esto no quiere decir que las vanguardias hayan presupuesto la existencia de la industria cultural. Sin embargo, la relación entre arte y vida discutida en la emergencia de dichos movimientos artísticos, permitieron que un nuevo movimiento de producción estética tal como la industria cultural cumpliera, de manera paradójica y distante, algunos de los postulados vanguardistas centrales. Entender la relación, los acercamientos y las diferencias entre las vanguardias históricas y la Industria Cultural es posible tan sólo si se emprende primero una explicación de ambas producciones culturales.

La relación entre industria cultural y vanguardia puede aparecer como disparatada, teniendo en cuenta la defensa del arte moderno (vanguardista) realizada por Theodor Adorno y la radical crítica hecha a la industria cultural ;o la radical distancia hecha por Greenberg entre el arte de vanguardia y el arte kitsch. Sin embargo, en la presente investigación se hará evidente el triunfo de la relación entre producción estética y praxis cotidiana lograda por la Industria Cultural, relación propuesta previamente por las vanguardias históricas. La relación entre industria cultural y vanguardia, sin embargo, guarda dentro de sí una superación histórica en el presente. A saber, un momento histórico en el cual la Alta Cultura y la Cultura de Masas han dejado de estar separadas como una *Gran División* (Huysen, 2006). Además, la relación entre arte y praxis no se manifiesta de igual manera en la vanguardia que en la industria cultural. Es por esto que el primer capítulo se encargará de analizar las vanguardias y los siguientes se acercarán al concepto de industria cultural. Puesto que, si bien no se trata necesariamente de las consecuencias que algunas vanguardias hubiesen deseado, es posible hoy constatar el importante rol de la industria cultural en la conformación de la sociedad capitalista, por un lado, pero también en la expresión de sus radicales oponentes, por el otro.

El concepto de vanguardias históricas, tal y como se entenderá en el presente escrito, es acuñado por Peter Bürger (1984), quien comprende tal concepto como el momento de autocrítica del arte en la sociedad burguesa. El concepto de

autocrítica es tomado de los *Grundrisse*, donde Karl Marx hace una distinción entre la crítica immanente y la autocrítica. El ejemplo es construido a partir de la religión, pero Bürger realiza la explicación del concepto a partir del arte. Una crítica immanente supone ver contradicciones dentro de un sistema en relación con otro. Por ejemplo, una crítica immanente estuvo presente desde el arte barroco al arte clásico porque se trata de una crítica dentro de la institución artística en la cual dos movimientos se contraponen. Por el contrario, una autocrítica presupone alejarse de la institución para comprender sus contradicciones immanentes, de manera autónoma. Cabe aclarar que como institución se entienden la producción y distribución del arte, así como las ideas que determinan la recepción de las obras.

Para Bürger esto se hace evidente en la crítica del dadaísmo a la totalidad de la institución artística. No es una crítica a otro tipo de arte, sino al arte como tal, como institución. (Bürger, 2000, pp. 60-70) Es esta crítica al arte como tal, a su institución y a su función en la sociedad, aquella propia de las vanguardias históricas de principios del siglo XX. Bürger hace uso del concepto de autocrítica utilizado por Marx en los *Grundrisse* para dar cuenta de la “comprensión objetiva” a la institución artística permitida por el movimiento histórico de las vanguardias. Para el autor:

Sólo cuando el arte alcanza el estadio de la autocrítica es posible la “comprensión objetiva” de épocas anteriores en el desarrollo artístico. “Comprensión objetiva” no significa una comprensión independiente de la situación actual del sujeto cognoscente, sino tan sólo un estudio del proceso completo, en la medida en que éste ha alcanzado una conclusión siquiera provisional. Mi segunda tesis afirma que con los movimientos de vanguardia el subsistema artístico alcanza el estadio de la autocrítica. (Bürger, 2000, pp. 61,62)

Ahora bien, las vanguardias históricas, entendidas como la autocrítica de la sociedad burguesa, permiten realizar una distinción entre el arte como institución y la obra de arte como aparición, dado que para que haya un momento de autocrítica,

dice Bürger, es necesaria una separación: el subsistema autocriticado se escinde del sistema de la sociedad en el cual su crítica se posiciona. En el caso del proletariado: para poder éste presentarse como forma previa a la autocrítica de la sociedad burguesa, debió devenir un subsistema independiente del desarrollo de la totalidad de la sociedad. Es decir, la acumulación de capital trazó las sendas de un progreso, del cual el proletariado quedó excluido. Algo similar sucedió con la proclamación de los derechos del Hombre donde se encuentra ausente el hombre del proletariado (así como las mujeres, los negros, los colonizados, entre otros). Esta falta da cuenta de la independencia de un subsistema, que permite la autocrítica a la institución burguesa. Sin embargo, la autocrítica no se presenta de manera externa sino como inmanente al sistema. De esta manera, la crítica de la vanguardia no es leída tan sólo como una crítica a la forma artística sino al sistema del arte como institución. Siguiendo a Bürger, la particularidad de la autocrítica “consiste en que funciona en el seno de una institución social” (Bürger, 2000, p.70). Esta supera la visión lineal de la historia en el sentido en que el pasado deja de ser considerado como la prehistoria del presente y pueden analizarse de manera simultánea los diferentes estadios y desarrollos en la institución social comprendida bajo el nombre de arte.

Con respecto a la autonomía del arte profesada en el arte burgués - independencia de toda institución: del mecenazgo, de la institución religiosa, política, de los centros de exposición, entre otros- ésta desvincula al arte de la vida práctica. La autonomía del arte burgués, entendida como una independencia relativa a la aplicación social, es atacada por la vanguardia por haber desprovisto al arte de su función social. Esta autonomía sin embargo no es vista como una autonomía total y radical sino como un proceso histórico en cuyo centro se encuentra la lucha entre los contenidos y formas del arte y su relación con la institución artística.

De tal suerte que la autocrítica del arte burgués cuestiona la función del arte en la sociedad e intenta trazar la unión entre arte y praxis cotidiana. Como resultado,

la vanguardia histórica cuestiona la institución artística y, con ella, la tradición, con el fin de crear un nuevo arte y, dada su relación con la vida, una nueva cotidianidad, es decir, una nueva vida. No se trata, por lo demás, de una práctica individual, en la cual el artista de la vanguardia pretende materializar su vida personal y artística. No es, pues, una estética de la existencia del artista separado del mundo, sino, por el contrario, la construcción de un nuevo mundo entendido como una totalidad social. Como consecuencia, los artistas se unieron, crearon movimientos, escribieron manifiestos y tuvieron una praxis política asociada. Es conveniente recalcar que los movimientos de vanguardia son estudiados aquí, siguiendo a Peter Bürger, como un subsistema que permitió la autocrítica del arte y no en sus contenidos concretos. Pues, siguiendo al autor:

Para construir la historia del subsistema artístico me parece necesario distinguir la institución arte (que funciona según el principio de autonomía) del contenido de las obras concretas. Sólo esta distinción permite comprender la historia del arte en la sociedad burguesa como historia de la superación de la divergencia entre la institución y el contenido". (Bürger,2000,p.65).

Como se ha expresado, el artista reclama una función social relacionada con la construcción de nuevas verdades, reconstruyendo el entorno social. Así, para Guillaume Apollinaire, la función social del artista consiste en "renovar constantemente la apariencia que reviste la naturaleza ante los ojos de los hombres." (Cirlot, 1993, p. 67). Añade el poeta que el artista no sólo renueva la realidad existente, la manera como la naturaleza y el mundo aparecen ante los ojos del espectador, sino que, además, es él quien crea la ilusión de la realidad pues "es propio del Arte, de su papel social, el crear esta ilusión". (Apollinaire en Cirlot, 1993, p. 67)

Por otro lado, la función social del arte como creación de la realidad implica la negación de una autonomía del arte con respecto a la praxis, y una lucha contra

el *statu quo*. Si bien la autonomía del arte presupuso una relación de subsistencia en el mercado, permitió, al mismo tiempo, la crítica de tal sistema pues la enunciación del descontento frente al arte burgués fue posible tan solo desde allí (separación de las instituciones religiosas y del mecenazgo). Dadas así las cosas, la autonomía fue, por un lado, posibilidad de enunciación, pero, por otro, invisibilidad de su enunciación y, por tanto, separación de la vida cotidiana.

En consecuencia, la aparición de la vanguardia histórica es una crítica abierta a la sociedad burguesa, así como una lucha contra el sistema del arte. Por esto para la vanguardia histórica la verdad de su tiempo era obsoleta -la verdad del burgués- pues en nombre del progreso, la humanidad se veía desaparecer. No en vano, tales movimientos artísticos tomaron como nombre un concepto político francés, a saber, el de *avant-garde*, es decir, el batallón delantero, dispuesto a atacar y destruir a su opositor. Atacar era pilar de sus acciones. No se trataba de atacar con cañones y armas de guerra, a la vieja usanza, sino de atacar la tradición burguesa y minar, por medio del arte, sus representaciones de lo cotidiano. Por medio de prácticas estéticas corrientes, la sociedad burguesa era criticada e incluso burlada. Frente al progreso de las máquinas, la aceleración de las modas y la acumulación de riquezas, estos movimientos propusieron una renovación permanente y la producción de una nueva cotidianidad.

Movimiento dialéctico de las vanguardias históricas

La lucha de las vanguardias históricas ha sido criticada por ahondar en la separación entre la alta cultura y la cultura de masas, separación entendida por Huyssen (2006) como *La Gran División*. La lucha de la vanguardia, a pesar de promover una vinculación con la praxis cotidiana, requería también de una cierta autonomía de la sociedad, es decir, requería estar por fuera de las instituciones sociales, lo cual constituía una contradicción para sus posibilidades materiales. Pues, la separación del sistema artístico del sistema social (en su pretensión de autonomía) no deslinda al artista de sus necesidades materiales. Para subsistir, este

debía estar de una manera u otra en la institución burguesa, debía vender sus obras y minar la sociedad desde adentro. Por esto, los ingresos económicos de la vanguardia, como asevera Greenberg (2006), “eran asegurados por una élite perteneciente a la clase dirigente de la que los núcleos artísticos avanzados se habían alejado, pero con la que siempre habían mantenido un cordón umbilical de oro.” (p.28)

La crítica realizada por Greenberg al kitsch permite entender la lectura que Adorno hace de la industria cultural. Por un lado, la vanguardia, como arte *elevado*, es un arte dirigido a espectadores con un sentido del gusto suficientemente desarrollado. Se trata, pues, de un público burgués: perteneciente a la alta cultura, con una apropiada educación estética. Diferente de la alta burguesía, la masa, es decir, el público *no desarrollado*, no puede acceder a la alta cultura, no sólo porque carezca de tiempo para cultivar su espíritu, sino porque carece también de un espíritu lo suficientemente educado en materia estética. Este público, para Greenberg, accede tan sólo al Kitsch.

Es paradójico que un discurso revolucionario, cuyo cometido principal fuese la transformación de la vida cotidiana, la inserción del arte en la vida de todos y la búsqueda de un nuevo mundo, haya sido reducido a un pequeño círculo de poderosos, cuyo mayor poder consiste en tener la educación suficiente para tomarse el mundo por las manos. Sin embargo, para Greenberg la distinción entre alta y baja cultura es propia de la cultura misma. Hay quienes pueden gozar del arte y quienes deben trabajar:

Siempre ha habido, a un lado, la minoría de los poderosos -y en consecuencia, cultivados- y, en el otro, la gran masa de los pobres y explotados -y en consecuencia, ignorantes-. La cultura formal nunca ha dejado de pertenecer a los primeros, mientras que los segundos se han tenido que conformar con una rudimentaria cultura popular, o con el kitsch. (Greenberg, 2006, p. 38)

Por lo que se refiere al concepto *kitsch*, este es retomado del alemán, cuyo significado se relaciona con el mal gusto o lo cursi. Theodor Adorno (2004) recuerda, por ejemplo, cómo en Francia, en la época de las vanguardias, no había interés en realizar una distinción entre alta y baja cultura y no existía un concepto para ello. Esto se manifiesta incluso en Baudelaire, cuya literatura se deleitaba con la vida cotidiana y los gustos de la masa. Baudelaire, el primer artista en utilizar el concepto de vanguardia para nombrar a sus congéneres escritores, se deleitaba, cual hombre de la multitud, entre la masa, en las grandes Exposiciones y en la moda, en donde encontraba el centro de la modernidad. Su deleite, lo distanciaba del resto, pues encontraba una belleza irreconocible a los ojos de la alta sociedad.

Por otro lado, en Alemania surge la necesidad de diferenciar un arte falso de uno verdadero, a partir del concepto de lo *kitsch*; Adorno (2004) se queja de no existir un concepto tal en francés, pero entiende también la difícil separación entre arte verdadero y falso, entre el arte y el *kitsch*, entre arte e industria cultural. Para Adorno (2004), “[l]o que fue arte puede llegar a ser kitsch. Tal vez, esta historia de decadencia, una historia de corrección del arte, sea el verdadero progreso del arte.” (p. 487)

Es precisamente la dificultad de separar radicalmente el arte del kitsch, el arte moderno de la industria cultural así como el triunfo de la unión entre arte y praxis cotidiana, aquello que hace posible la aparición de la industria cultural. El espíritu rebelde, la necesidad de cambio y creación de lo nuevo, fueron prontamente neutralizados en la Industria Cultural y posteriormente comercializados. Es decir, sus contenidos políticos y críticos fueron opacados por sus contenidos meramente estéticos. Por lo pronto, es importante entender el movimiento dialéctico de la vanguardia histórica, según el cual sus cometidos políticos se convirtieron en su carácter más mercantil, dando origen, posteriormente en la historia, a una consolidada industria, cuyos principios no se asemejan a los propuestos por los movimientos vanguardistas, pero realzan elementos como la búsqueda de lo nuevo,

la crítica a la institución (así acontezca solo de manera formal) y una estética de la existencia. Afirmar dicha transformación no debe, sin embargo, conducir a la negación total de aquel movimiento o a negar la importancia histórica de la autocrítica del arte burgués, ni mucho menos a tomar la industria cultural por la realización de las vanguardias históricas, sino a pensar el fenómeno vanguardista de manera compleja y los elementos que fueron retomados por la industria cultural.

Originalidad y retículas

Las vanguardias históricas buscaban ser el origen de una nueva historia. Su originalidad no reside tan sólo en una forma -si bien es sumamente importante en su creación- sino también en la negación de la tradición. La originalidad se encuentra en el centro de su razón de ser, no sólo porque exija una ruptura con las formas tradicionales del arte, con la representación mimética de la realidad, con el arte visto casi de manera científicista, en una perfecta copia de la realidad, sino también porque, al demandar lo anterior, buscan la libertad del arte como institución.

Es una tarea con muchas dificultades que refleja el espíritu de la época. Por un lado, la moda se encontraba consolidando una industria de lo nuevo, que, a su vez, configuraba al nuevo hombre: el hombre de la multitud, el hombre de los pasajes comerciales, de las grandes Exposiciones, el hombre ávido de novedades y cuya vida consiste en una constante renovación de sí mismo, en suma, el hombre Moderno. Por otro lado, la vanguardia histórica no se satisfacía con la eterna novedad de lo mismo de la Moda, cuyos cambios eran meramente superficiales, pues no pretendía sólo un cambio de la forma exterior; por el contrario, deseaba lo verdaderamente nuevo: la construcción del Nuevo Arte y del Nuevo Hombre.

El artista considerado como el centro de la creación y no como un artífice -no por ello menos importante- de algo mayor (poder divino o superior) fue posible a partir del protorrenacimiento. Para el artista reclamar un lugar importante en el

mundo, era necesario un individuo reclamando también su lugar, pues el artista no deja de ser él, humano, partícipe de un entorno vital y de un proceso social. El artista moderno es comprendido a partir de la categoría de genio⁴, en donde “se reunirán lo humano y lo daimónico para designar la personalidad extraordinaria, «divina», paradigmática de lo individual moderno.” (Xirau & Sobrevilla, 2003, p. 107)

El individuo Moderno ya no carga a sus espaldas el peso del destino, pues este debe trazarse por sí mismo. Este cambio da lugar a la racionalidad y la ciencia moderna, de un lado, pero también a la concepción de artista, a la moda y la conformación del individuo. Como hijo de su tiempo, el artista de la modernidad exige ser responsable de su propia vida, pero no contento con eso, desea ser responsable de su propio tiempo.

Hay que hacer notar que cuando el artista de vanguardia se asume como tal, se empuja a crear un nuevo mundo y a encontrar una manifestación artística jamás conocida en la historia del arte. En efecto, la originalidad requiere negar la tradición para poder posicionarse como origen del nuevo arte y del nuevo mundo. Dicho impulso, en realidad, es un reflejo de su tiempo y, propiamente, de la filosofía moderna. Sin embargo, se desvanece en su aparecer. Si bien el filósofo Subirats ve en dicho movimiento un reflejo de la filosofía cartesiana, podría más bien entenderse como reflejo de la modernidad. Para Subirats (1989) estos son: “ la dualidad entre

⁴ Así, Para Kant el genio se diferencia del resto de la sociedad de manera natural. Es este aquel que crea los modelos posteriormente reproducidos por la sociedad: el genio no imita, crea. Cito extensamente la definición de la categoría de genio expuesta por el autor: “1º Que el genio es un *talento* de producir aquello para lo cual no puede darse regla determinada alguna, y no una capacidad de habilidad para lo que puede aprenderse, según alguna regla; por consiguiente, que *originalidad* debe ser su primera cualidad. 2º Que dado que puede también haber un absurdo original, sus productos deben ser al mismo tiempo modelos, es decir, *ejemplares*; por tanto, no nacidos ellos mismos de la imitación; debiendo, sin embargo, servir a la de otros, es decir, de medida o regla del juicio; 3º. Que el genio no puede él mismo descubrir o indicar científicamente cómo realiza sus productos, sino que da la regla de ello como *naturaleza*, y de aquí que el creador de un producto que debe a su propio genio no sepa él mismo cómo en él las ideas se encuentran para ello, ni tenga poder para encontrarlas cuando quiere, o, según un plan, ni comunicarlas a otros en formas de preceptos que los pongan en estado de crear iguales productos (por eso, probablemente, se hace venir genio de *genius*, espíritu peculiar dado a un hombre desde su nacimiento, y que le protege y dirige, y de cuya presencia procederían esas ideas originales).” (Kant, 2007, pp. 250, 251)

la duda absoluta (destrucción y superación del pasado) y la voluntad positiva de construir un edificio firme de conceptos y valores universales.” (p. 99)

En el caso del arte de vanguardia, el edificio firme de conceptos y valores universales se construía por medio de colores y técnicas artísticas innovadoras. Tal movimiento tan moderno es propio también de la moda, cuya existencia depende de la dialéctica entre lo novedoso y lo tradicional. Ambos tipos de originalidad: reinventar el mundo y reinventar la técnica artística, han sido criticadas y condenadas al fracaso, pues la rebelión formal supone las nuevas formas del arte de vanguardia, paulatinamente acalladas por su constante repetición. Lo inicialmente subversivo terminó por ser mercantilizado y se impuso como valor de goce de la alta cultura. Además, Las fuerzas críticas fueron reducidas a formas estéticas, es decir, fueron neutralizadas en su aparición social.

Utilizando una metáfora pictórica, Rosalind Krauss explica este fenómeno a partir de la retícula, la cual afirma la modernidad de dos maneras: la temporal como forma del arte del siglo pasado y la espacial como autonomía de la esfera del arte. La retícula no permite ser narrada, es anti-representativa. Paradójicamente, se presenta como lo original, pero consiste en una repetición de formas. Así pues, en la repetición surge en ella lo original e irrepetible.

En dicha repetición que, sin embargo, crea novedades, podría ser comprendida la dialéctica de la originalidad de las vanguardias. Para Krauss originalidad y repetición son dos caras de la misma moneda, así como lo demuestra la retícula. Es por esto que aquella búsqueda de originalidad de las vanguardias carece de sentido, puesto que la originalidad es en sí misma una ilusión temporal. Para la autora:



Ilustración 1. Piet Mondrian, *Victory Boogie Woogie* (1942)

Desde un punto de vista estructural, lógico y axiomático, la retícula no puede ser más que repetida. Y siendo ese acto de repetición o de reproducción para un artista dado la ocasión "original" de utilizar la retícula, ese uso perpetuado en el desarrollo de su trabajo será siempre más repetitivo, con lo que el artista mismo se compromete en un proceso sin fin de autoimitación.

(Krauss, 1985, p. 172)

Si bien la originalidad se encuentra en el centro de la creación artística de la vanguardia, aquello propio de sus manifestaciones es también la repetición. Los Ready-Mades del dadaísmo, por ejemplo, comportan una dialéctica: para ser originales critican la originalidad, pero lo hacen siendo originales. Luego pierden su originalidad cuando su quehacer se convierte en una mera instrucción para ser original. Por ejemplo, los Ready-Mades de Duchamp combaten la idea de originalidad y de creación individual. También lo hacen las *Campbell's soup-can* de Andy Warhol. Utilizando bienes de consumo de la vida cotidiana, los artistas evocan el diario vivir en la creación artística, lo cual comporta un paradigma en la historia del arte. En su momento, este acto es sin duda un quiebre entre lo institucionalmente aceptado y aquello que no lo es. Pero, una vez la crítica frente al arte como institución es institucionalizada, la protesta pierde poder. Según Bürger, los Ready-Made no son obras sino manifestaciones. Se trata de provocaciones y, por lo tanto, no pueden ser repetidas eternamente:



Una vez el secador de botellas ha sido aceptado como un objeto que merece un lugar en el museo, la provocación deja de provocar; se convierte en su opuesto. Si hoy un artista firma una pipa de gas y la exhibe, este artista ciertamente no denuncia el mercado del arte sino que se adapta a él. Dicha adaptación no erradica la idea de la creatividad individual, sino que la afirma, y la razón es el fracaso del intento vanguardista de contradecir el arte. (Bürger, 1984, p. 52,53)

Ilustración 2. Marcel Duchamp, Porte-bouteilles, 1914.

Por su parte, el dadaísmo combate la idea kantiana del genio dotado por la naturaleza de una posibilidad creativa superior. Este movimiento no sólo combate la idea de la creación individual como aquella propia tan solo del genio, sino que cuestiona también la recepción de la obra. Un ejemplo de este proceso se presenta en las instrucciones de Tristan Tzara y André Breton para indicar cómo escribir un poema dadaísta. En ese acto, los escritores están permitiendo al receptor participar de la creación, mientras siguen las instrucciones.

En cuanto a la dialéctica de la vanguardia, hay para Subirats, tres elementos constitutivos según la cual su aparición constituye también su desaparición, estos son: manifiestos programáticos que normalizan la creación de lo nuevo, la reproducción indefinida y la sujeción a modas o paquetes estilísticos. Para el autor:

Este predominio de la reproductibilidad como postulado programático de la estética de las vanguardias y de la reproducción como principio de la creación artística industrial y comercial, ha puesto fin a

aquellos momentos originarios y utópicos que habían caracterizado el espíritu de los pioneros del arte moderno. (Subirats, 1989, p. 21)

Si bien los artistas de la vanguardia pugnaban por crear un nuevo origen destruyendo las tradiciones, dejaron como resultado de sus manifiestos programáticos paquetes estilísticos y normas creativas repetidas por los artistas de la posteridad. La originalidad tan anhelada por las primeras vanguardias devino búsqueda sistemática y por tanto una mera repetición. Lo siempre nuevo deviene así lo siempre igual.

La repetición de las arriesgadas formas artísticas de las vanguardias no puede, sin embargo, invalidar el contenido artístico de las obras (estas son incluso hoy parte de la cultura popular, presentes en objetos de la vida cotidiana como ropa, utensilios para la cocina, fundas para celulares, entre otros). El hecho de hablar aquí de un fracaso de las vanguardias no significa invalidar de ninguna manera las producciones artísticas de las mismas, sino que tan sólo denuncia la manera como sus contenidos políticos utópicos han sido neutralizados y presentados hoy bajo otras formas estéticas.

Con respecto al progreso, las vanguardias históricas se apropiaron de diferentes discursos. De un lado, el futurismo italiano vanagloriaba la guerra, los artilugios maquínicos (armas, cargamento, entre otros) y la estética que comporta. Su posterior vinculación con el partido fascista da cuenta del afán reformador de la sociedad, alimentado por los preceptos nacionalistas de la época y la glorificación de la estética de guerra. La belleza para los futuristas no radicaba tanto en la liberación de la sociedad como en la guerra misma y en las máquinas nacientes:

[L]a guerra es bella, porque, gracias a las máscaras de gas, al terrorífico megáfono, a los lanzallamas y a las tanquetas, funda la soberanía del hombre sobre la máquina subyugada. La guerra es bella, porque inaugura el sueño de la metalización del cuerpo humano. La guerra es bella, ya que

enriquece las praderas florecidas con las orquídeas de fuego de las ametralladoras. La guerra es bella, ya que reúne en una sinfonía los tiroteos, los cañonazos, los altos el fuego, los perfumes y olores de la descomposición. La guerra es bella, ya que crea arquitecturas nuevas como la de los tanques, la de las escuadrillas formadas geométricamente, la de las espirales de humo en las aldeas incendiadas y muchas otras... (Citado en: Benjamin, 1989, p. 56)

Por otro lado, el dadaísmo revelaba el absurdo de las máquinas. Éstas habían prometido la liberación del hombre, sin embargo, lo sometieron y diezmaron. Por otro lado, en la URSS, la tecnología se comprendía como el futuro de la liberación de la humanidad y, guiados por este discurso, los artistas de la vanguardia construían una visión de futuro. Fue solo hasta que los artistas soviéticos aceptaron tal concepción, cuando fueron comprendidos como artistas de la vanguardia y no como artistas burgueses (Buck-Morss, 2006). Estas vertientes, divididas en arte politizado y despolitizado de las vanguardias, dieron un uso diferente al arte. El arte que, a partir de su autonomía reclamaba un lugar en la sociedad, fue instrumentalizado con fines sociales, tanto para afirmar el *statu quo*, como para crear utopías o, incluso distopías de guerra -como en en el caso de los futuristas italianos.



Ilustración 3. 1905 Path to October Valentina Kulagina, 1929

En el caso del arte politizado, el arte de las vanguardias soviéticas sirvió para construir, de la mano del gobierno, proyectos de ciudad. El arte bolchevique servía, a su vez, para hacer propaganda del gobierno, por medio de bellos y originales carteles de vanguardia; por otro lado, también los carteles anti bolcheviques tenían una estética propia y hacían uso de la originalidad del arte con fines políticos. Los constructivistas y futuristas de izquierda en 1917, en Rusia, tenían como “meta la liberación de la vida cotidiana de todas sus restricciones materiales, culturales e ideológicas. Las barreras artificiales entre el trabajo y el placer, la producción y la cultura debían ser eliminadas” (Huysen, 2006, p. 35)

Otro caso de instrumentalización puede ser situado en España, durante la dictadura de Franco, no sólo porque los carteles realizados por artistas de vanguardia eran útiles para llamar a las tropas a los jóvenes con gusto *refinado*, sino que también fue útil para construir cámaras de tortura con un alto sentido estético. Las *chekas* creadas en Barcelona, con el fin de torturar psicológica y fisiológicamente a los prisioneros de guerra en recámaras decoradas al estilo de la vanguardia (con obras inspiradas en Kandinsky, Klee y Dalí) dan cuenta de los múltiples lugares que las obras de arte pueden ocupar en la sociedad.

No obstante el arte haya sido utilizado en máquinas de tortura o en propagandas fascistas, bolchevique o anti bolchevique, esto no da cuenta de la voluntad de los artistas de vanguardia sino de la maleabilidad de la obra de arte una vez es publicada, es decir, de la receptividad dentro de la institución artística.



Ilustración 4. Cubierta del libro *Historia*. Obra de historia sobre el consejo de guerra contra Alfonso Laurencic, autor de los planos y constructor de las chekas de las calles de Vallmajor y Zaragoza.

La vinculación de las vanguardias históricas con instituciones que amenazan la autodeterminación y libertad del hombre (por ejemplo, la vinculación del futurismo con el fascismo o del proletkunst con el régimen comunista), han puesto en cuestión sus postulados revolucionarios y han puesto en evidencia la neutralización de los mismos. Es decir que las potencias revolucionarias fueron opacadas por las potencias estatales y opresivas. El poder tomó fuerza de la potencia de la estetización de la vida cotidiana para construir una estética de la guerra y una estética que facilitara la represión estatal. La vinculación de estas vanguardias a instituciones guerreristas parece haber negado la visión utópica del

arte:

[E]l fracaso de la vanguardia en su proyecto de reorganizar una nueva praxis vital a través del arte y la política concluyó precisamente en los fenómenos históricos que vuelven altamente problemática, si no imposible, cualquier restauración actual del proyecto vanguardista: la falsa superación de la dicotomía arte/vida, en el fascismo con su estetización de la política; en la cultura de masas occidental con su ficcionalización de la realidad, y en el realismo socialista con su exigencia de un status de realidad para la ficción. (Huysen, 2006, p. 27)

Dentro de este orden de ideas, el arte no puede ser entendido como un subsistema meramente autónomo, sino que debe ser comprendido también en tanto

hecho social (*fait social*), sin abandonar por esto su autonomía. De tal suerte que el arte alcanza su autonomía sólo en términos de creación; como hecho histórico, se encuentra circunscrito en el todo social.

En efecto, el doble carácter (social y autónomo) del arte permite profundizar en sus contradicciones y su uso afirmativo y negativo de la cultura. Puesto que como institución, este comprende tanto la producción y exhibición como el sistema de ideas que sustenta su recepción. El artista, como artista e individuo social, no está exento de la producción social, no puede ser, por lo tanto, comprendido como un ser alejado de la cultura, de la sociedad o del momento histórico. No por ser original, el artista de la vanguardia carece de sentido histórico, e incluso si careciera de tal sentido, no podría escapar a la historia. Los artistas de la revolución rusa hacían parte, como *faits sociaux*, de la misma, no como entes enteramente autónomos, sino como partícipes del momento histórico. Además, la individualidad del artista no puede ella sola luchar contra la fuerza del poder. Incluso las organizaciones culturales de enunciación colectiva (como las contraculturas de los años 60 y 70) han sido insuficientes en la época. Por esto, debe pensarse el lugar del artista en la posibilidad de una agencia política colectiva a partir de la enunciación artística. Es claro que una obra de arte por sí misma no puede crear una voluntad política, pero puede agenciarla o enunciarla, darle voz y lugar en el todo social. Si bien la organización de fuerzas políticas no se limita a la institución del arte, este sigue siendo, sin duda, un lugar de enunciación importante.

Autonomía y neutralización

"El exceso de información, crítica o no, termina convirtiéndose en ruido."

(Huysen, 2006, p. 39)

La autonomía del arte permite la autocrítica de la institución artística. Sin embargo, la independización del mecenazgo, del carácter ritualístico y de las grandes instituciones, no condujo al arte a una total autonomía puesto que el

doble carácter del arte (autónomo y *fait social*) lo sostiene en una contradicción. Es así como la separación del mundo empírico y la creación de uno propio lo impele hacia la afirmación del mundo que niega en su autonomía. Para Adorno:

[S]u inevitable separación de la teología, de la pretensión a la verdad de la salvación, una secularización sin la que el arte no se habría desarrollado, el arte se condena a dar, falto de la esperanza en otra cosa, una justificación de lo existente, reforzando así el hechizo del que quería liberarse la autonomía del arte. (Adorno, 2004, p.19-20)

Añadido a esto, el arte se vuelve social en su contraposición a la sociedad. Su autonomía es autocrítica en el sentido en que cuestiona el lugar de la producción artística en el todo social y, con ello, critica la separación productiva, de la cual procura independizarse. Así, el aparato artístico es crítico con la distribución del arte y con el lugar del arte en la sociedad burguesa. La vanguardia niega la separación del arte y de la vida práctica y exige a estas dos esferas no sólo coexistir, sino además, depender la una de la otra. Al encuentro entre arte y *praxis* vital acuden los regímenes políticos, de guerra y también la institución mercantil. Además, el encuentro planteado por el artista no sólo consiste en un encuentro entre el contenido de las obras de arte y la sociedad, sino también entre el contenido y la función del arte. Una variedad de ofertas atraviesan su camino. Por un lado, la propaganda política pretende dar un lugar al arte, pues la guerra necesita propaganda artística para enlistar jóvenes en ella. Por otro lado, el mercado requiere del arte para agrupar la sociedad en torno al consumo.

Si bien las obras de arte no eran ingenuas y en muchas era evidente una denuncia en contra de la guerra, dicha denuncia pudo ser apaciguada por el mercado en nombre de la obra. Otras obras, sin embargo, conservan una potencia política, es el caso del el Guernica. Pero la obra utilizada como arma de lucha por el artista, puede ser también un arma de apaciguamiento para la sociedad. Sin embargo, ambos momentos conviven. Por un lado, el arte enuncia, da voz,

desenmascara y, por otro, la sociedad apacigua sus demandas. Este movimiento es comprendido por Theodor Adorno como *neutralización*, es decir, un movimiento en el cual los contenidos críticos de un movimiento social o artístico son debilitados al ser sobrepuestos por su contenido estético.

En otras palabras, el arte es neutralizado cuando sus componentes revolucionarios y negativos son absorbidos por el sistema de mercado en nombre de su expresión estética. Un ejemplo de esto sucede cuando una obra de arte con un contenido crítico termina siendo mercantilizada de modo celebratorio, es el caso del “compro, luego existo” de Barbara Kruger utilizada en las tiendas chic de la ciudad de Barcelona. Siguiendo a Gerard Vilar, en el proceso de neutralización:

Las obras que quisieron o aún quieren cambiar el mundo, así las que quieren desbordarlo desde dentro como aquellas que se le oponen frontalmente y lo fustigan y condenan, acaban recicladas como arte fetichizado, esto es, como mercancía, como imagen estetizada, coleccionable y museable, depotenciada en el mejor de los casos de buena parte o incluso toda su fuerza crítica y subversiva. (Vilar, 2008, p. 211)

Un ejemplo son las obras de arte en vitrinas y muros de museo, visitados por algunos interesados en el arte, y otros, no tan interesados, eternos perseguidores de las selfies turísticas. Cuando el mercado da más prioridad a la exhibición de la obra y exalta su valor externo sobre su contenido, apaciguando de esta manera su poder negativo, neutraliza la obra. Si se sigue el argumento de Adorno y si el precio a pagar por la autonomía del arte es su neutralización, entonces la voz del arte es una voz enmudecida, entendida sólo por aquellos educados en el arte de leer los labios.

Cabe considerar las aristas de tal argumentación. Por el contrario a como se enunció, el concepto de neutralización no debería ser leído de manera determinista,

ni debería ocupar el lugar de la creación artística. Pues, como expone Vilar, el arte ha sabido y debe seguir aprendiendo a hacer frente a la neutralización, la cual se universaliza en el mundo administrado (Cfr. Vilar, 2008, p. 21). Dadas así las cosas, las obras deben ser entendidas en su aparecer dialéctico, dando voz tanto a las fuerzas neutralizadas como a las potencias que permanecen en pugna con la neutralización.

Culminación de la relación arte y vida

La instrumentalización del arte de vanguardia para fines políticos y mercantiles da cuenta de la contradicción sobre la cual se construye la autonomía del arte. Si, por un lado este se erige en contraposición a la vida empírica, la vida empírica le utiliza y la totalidad social neutraliza sus contenidos políticos. Es esta dificultad la que resalta el filósofo Gerard Vilar con respecto a la neutralización del arte, puesto que “las obras de arte político se venden y compran como mercancías que son, acaban coleccionadas por agentes económicos privados como inversión y como símbolo de status, o se hallan expuestas en los centros de arte que se encuentran en todas las ciudades ricas y cultas del mundo, o con aspiraciones a serlo.” (Vilar, 2008, p. 212)

El arte que antaño se proclamó autónomo ha intentado ser instrumentalizado por diferentes instituciones museísticas, publicitarias y por la industria cultural. Posteriormente, la vinculación añorada por las vanguardias históricas entre arte y vida, cuyo fin consistía en la construcción de un nuevo mundo, fue muy bien captada por la sociedad de consumo y convertida en herramienta instrumentalizada de su subsistencia. Explicaré a continuación la relación que guarda la industria cultural con el deseo de unir la vida práctica con el arte.

El núcleo de las vanguardias históricas -donde la relación entre la vida cotidiana y el arte fue debatido, donde el cambio, la novedad y la disputa con la institución artística (autocrítica), se erigieron como centro de la creación – puede

vislumbrarse en la expresión estética de la industria cultural. Allí, la rebeldía frente a la institución se convierte en movimiento estético apaciguado y la directriz de la novedad se convierte en cambio institucionalizado. Verbigracia, la aceleración de la moda y su carácter de *moda plena*⁵, dan cuenta de la importancia de las manifestaciones de expresiones estéticas en la vida cotidiana. Pues en el seno de la industria cultural, la vida privada se encuentra más que nunca regulada por manifestaciones que se autoproclaman artísticas. Como afirma Bürger (2000): "... allí donde el arte se somete de hecho a la presión para la innovación que impone la sociedad de consumo, ya no se puede distinguir de la moda." (p.121)

La relación entre arte y vida, cuyo fracaso evidenció la instrumentalización de la vanguardia histórica para fines guerreristas (estética de la guerra) y cuya instrumentalización negaba su autonomía, se repite en la sociedad de consumo. Los valores de las vanguardias (novedad, crítica de la institución artística, unión del arte con la praxis vital) siguieron siendo utilizados en la publicidad, los mass media y el arte neutralizado⁶. La vinculación del arte con la industria de la propaganda no se detuvo luego del denominado fracaso de las vanguardias. Por el contrario, se presenta con mayor fuerza en la cotidianidad del mundo administrado, por medio de la industria cultural:

Fue la industria cultural y no la vanguardia la que consiguió transformar la vida cotidiana durante el siglo veinte. Y sin embargo las utopías de la vanguardia histórica aparecen preservadas, aunque bajo

⁵ Para Lipovetsky la moda plena constituye un momento social donde la moda se convierte en una estructura de la vida colectiva. En la moda plena, el poder integrador del pasado desaparece y el presente regula la vida social. En ese presente integrador, el modo de vida se construye bajo preceptos hedonistas y se legitima el bienestar por medio del goce de los bienes materiales y la *salvación individual* en las *novedades*. Para el autor: "Con la moda plena se ha operado una mutación capital en el eje del tiempo social, un giro en la relación de fuerzas entre moda y costumbre: por vez primera, el espíritu de la moda domina prácticamente en todas partes sobre la tradición, así como la modernidad sobre la herencia." (Lipovetsky, 1996, pp. 303, 304)

⁶ Aquello que persiste de las vanguardias en la industria cultural es la unión entre el arte y la vida práctica, esta última logra transformar la vida cotidiana por medio de sus manifestaciones estéticas (cine, música, póster, entre otros).

una forma distorsionada, en este sistema de explotación llamado eufemísticamente cultura de masas. (Huysen, 2006, p. 39)

Si bien el cometido de las vanguardias históricas no era la instrumentalización de la vida cotidiana -puesto que no se interesaban por una afirmación del *statu quo*-, la relación entre arte y vida ha sido instrumentalizada y neutralizada en la industria cultural. Empero, es importante hacer notar el doble movimiento de dicha relación pues, de una parte ha sido instrumentalizada para ganar adeptos al mercado y, por otro, ha guardado en algunas resistencias el matiz revolucionario de las vanguardias históricas. Sin embargo, como se explicará más adelante, las potencialidades políticas de las vanguardias neutralizadas por el capitalismo de la época, siguen presentes como potencialidades no resueltas, rondando en obras actuales del arte y de la industria cultural.

III. Industria cultural o la conjunción entre la praxis vital y el arte

“El amo ya no dice: “pensad como yo o moriréis”. Dice: “sois libres de pensar como yo. Vuestra vida, vuestros bienes, todo lo conservaréis, pero a partir de ese día seréis un extraño entre nosotros.”” (T. Adorno & Horkheimer, 1998, p. 178)

La relación entre la industria cultural y la ideología capitalista será entendida desde la conceptualización de la cultura administrada realizada por los filósofos Theodor Adorno y Max Horkheimer. En este capítulo será discutida la posibilidad de un arte de masas y la creación de un individuo crítico y autónomo, por tanto, no entregado a la masa de manera inconsciente o ciega. La industria cultural es aquí entendida como un arte de masas facilitado por los monopolios económicos y culturales con el fin de ser distribuido en una población previamente racionalizada y considerada de manera uniforme, bajo el concepto de *masa*.

Para entender el paso del arte revolucionario de vanguardia a la industria cultural es necesario acercarse primero a la relación entre el arte y la praxis vital en ambos momentos de la historia. La relación perseguida por las vanguardias históricas entre praxis vital y arte, expuesta anteriormente, es lograda en la industria cultural; pero en el proceso, los valores revolucionarios y contestatarios fueron neutralizados, es decir, absueltos de su valor político.

El concepto de industria cultural es acuñado por los autores Theodor W. Adorno y Max Horkheimer en 1944 (Cfr. T. Adorno & Horkheimer, 1998) y su desarrollo estuvo presente a lo largo de la obra de Adorno, tanto en sus estudios sociológicos como en aquellos dedicados a la estética. Cabe notar, el concepto nace en relación a otros dos: *ilustración* y *masas* (industria cultural: ilustración como engaño de masas).

La relación entre arte y praxis vital prometió en un momento histórico (las vanguardias) la esperanza de un nuevo orden social. Sin embargo, adquirió un matiz industrializado y fue comprometido con la realización de la promesa del éxito y la sociedad de mercado, en suma, el capitalismo. La posibilidad técnica de reproducción del arte le dota de prometedora posibilidad política: acceso a la *ilustración*, al conocimiento y a la autodeterminación.⁷ Sin embargo, contrario a lo que pensaba Benjamin, cuya teoría atribuía al valor exhibitivo del arte una función política en relación con la vida cotidiana, Adorno ve en tal relación una posibilidad de manipulación superior a su posibilidad emancipatoria. Esta premisa se desarrolla en la presente investigación y es, posteriormente analizada bajo las circunstancias actuales. Para ello se explorará primero la relación entre arte e ilustración y se cuestionará si tal vínculo es relevante en la actualidad.

Ilustración

Mito e ilustración

“La semejanza del hombre con Dios consiste en la soberanía sobre lo existente, en la mirada del patrón, en el comando.”

(T. Adorno & Horkheimer, 1998, p. 64)

La ilustración, otrora promesa de cambio, ha demostrado no poder alcanzar muchos de los valores pretendidos, pero, sobre todo, en su sed de dominio ha vuelto servil al hombre, el cual sucumbe al dominio de la razón instrumental. Cabe

⁷ Ver, por ejemplo el análisis de la pérdida del aura en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (Benjamin, 2003) La pérdida del aura, es decir, su autenticidad en el *aquí y ahora*, el *aparecimiento único en la lejanía* (Cfr. Benjamin, 2003, p. 49), permite a la obra de arte desligarse de su valor de culto. Este, apegado al ritual suponía un arte sujeto a la teología mientras que el arte por el arte supone una inserción de la teología en el arte mismo, es decir, una teología del arte. Por el contrario, el arte reproductivo no aurático, logra deshacerse de esa teología y trastornar su función social. El paso del valor de culto al valor exhibitivo da lugar a la función política del arte.

preguntarse si la caída en la razón instrumental hace parte de la Ilustración misma o constituye un error recuperable.

Si la relación entre el arte y la vida fue entendida como una posibilidad de cambio según la concepción de las vanguardias históricas, cuya cabida se encontraba del lado de la sensibilidad, como opuesta a la Razón Irracional de la modernidad; cabe preguntarse si hoy la sensibilidad brinda una posibilidad de cambio social, no posible en el campo de la Razón o si tal separación pertenece tan solo históricamente a la Ilustración. Si esta se presenta como un fracaso, ¿estaba destinada a fracasar, o acaso ha fracasado? ¿Por qué en su desarrollo no hubo cabida para lo indomeñable, lo natural, lo irracional?

La ilustración se presentó como opuesta al mito. Este, sin embargo, contiene además de un impulso ilustrado en su interior, también una pretensión de dominio del entorno. La ilustración, creyéndose lejana del mito, sucumbe al mismo cuando la razón es convalidada bajo cualquier forma y reducida a medio con miras a fines, en forma de razón instrumental.

Horkheimer y Adorno denuncian la relación dictatorial de la ilustración con respecto del mundo. Bajo el dominio de la razón ilustrada, las cosas son sólo en relación a la manipulación del hombre, el mundo es en cuanto puede ser domeñado, la naturaleza es en cuanto puede ser explotada y el hombre es en cuanto puede ser instrumentalizado. Para dar lugar a esa relación, debe haber una separación radical entre pensamiento y realidad. El hombre es señor de su entorno de manera patriarcal, lo hace en cuanto esa realidad se encuentra bajo su dominio y es ajena a él. Dado que no sobrevive una dialéctica entre lo subjetivo y lo objetivo, el dominio se presenta en una separación radical de lo otro. Como consecuencia, lo otro regresa en su dominio, como síntoma, para dar cuenta de la relación dialéctica presente entre ambos.

La naturaleza dominada regresa como dominio del hombre. Esta dialéctica quizás no haya sido jamás tan evidente como lo es hoy. Las transformaciones climáticas, inundaciones, incendios forestales, en suma, la manifestación de la naturaleza frente al dominio del hombre son más palpables que nunca. Como un cuerpo, cuyo síntoma ha sido escondido por años, este regresa en forma de dolor permanente; se manifestaba fantasmagorizado y oculto, pero es ya evidente y somático. El dominio no es sólo dominio con miras a aniquilar el miedo del mundo por medio de la razón sino, sobre todo, el dominio económico de los grandes monopolios, por medio de una razón instrumentalizada es utilizado para provecho del *desarrollo*.

Para los autores, “[l]a Ilustración es el temor mítico hecho radical.” (T. Adorno & Horkheimer, 1998, p. 70) . En el proceso, el temor del hombre se convierte en explicación construida desde la razón instrumental, cuya posibilidad se da tan sólo desde el dominio. Sin embargo, en un círculo incontrolable, el dominio regresa sobre el hombre. Es así como el dominio sobre la naturaleza -entendida como algo completamente ajeno- se presenta como el dominio sobre sí mismo (en tanto manifestación natural -cuerpo, emociones, instintos). Dicho movimiento oculta la relación dialéctica y necesaria entre lo subjetivo y lo objetivo, entre el individuo y la naturaleza y regresa en forma de dominio invertido. Es así como el hombre ilustrado, pretendiendo dominarse a sí mismo por medio de la razón, sucumbe ante la imposibilidad de tal propósito. En el proceso, el conocimiento se instrumentaliza y se convierte en el medio por excelencia del dominio.

Así, el conocimiento se convierte en repetición: la realidad debe ser justificada y no criticada. Pues, “[c]uanto más domina el aparato teórico todo cuanto existe, tanto más ciegamente se limita a repetirlo. De este modo, la Ilustración recae en la mitología, de la que nunca supo escapar.” (T. Adorno & Horkheimer, 1998, p. 80) Esto transforma no sólo la relación del hombre con todo cuanto le rodea, sino que afecta primordialmente la relación del humano consigo mismo. Cuando el hombre pretende domar la naturaleza por medio de la razón, meta de la ilustración,

ignora las consecuencias de su propósito: la destrucción de sí mismo y la pérdida de sentido tras la racionalización absoluta del mundo.

En la ilustración de masas, la industria cultural juega un papel importante, en tanto dibuja el lugar del éxito de *una* ilustración. Cuanto más sucumbe el hombre y cuanto más se entrega ciegamente a la racionalidad instrumental, más se glorifica su supuesta autonomía y libertad, por medio de la cultura administrada. Esta reivindica el lugar de un sujeto que se autoconstituye sin contradicción con su entorno. La cultura administrada juega un papel primordial en la conformación ideológica del individuo con miras al éxito, pues le otorga un lugar en la totalidad social mientras conserva el *statu quo*. Para los autores, en la cultura administrada:

[S]e inculcan al individuo los modos normativos de conducta, presentándolos como los únicos naturales, decentes y razonables. El individuo queda ya determinado sólo como cosa, como elemento estadístico, como éxito o fracaso. Su norma es la autoconservación, la acomodación lograda o no a la objetividad de su función y a los modelos que le son fijados. (T. Adorno & Horkheimer, 1998, p. 82)

Resumiendo, la interrelación entre industria cultural e ilustración debe entenderse en la relación dialéctica entre ésta y el mito o entre el dominio del hombre sobre la naturaleza y de la naturaleza sobre el hombre. Pues, la ilustración se sobrepuso al mito sólo falsamente cuando puso en su lugar al pensamiento abstracto y al pensamiento lógico-científico. El pensamiento totalizador se instrumentaliza y determina la naturaleza, como antaño lo pretendió el mito. La supuesta superación del mito por la razón encubre la mitificación de la razón, que ocupa el lugar del mito. Allí, el pensamiento científico se mitifica, lo cual se materializa en el triunfo de la razón instrumental, la cual, como su nombre indica, sirve como instrumento para la fabricación de la sociedad. Un síntoma de la instrumentalización de la razón es su reducción al cálculo y a los fines comerciales.⁸

La razón instrumental se toma por objetiva, pero sucumbe al ser reducida como un medio con miras a fines. Una consecuencia es la reducción de humanos a cifras calculables, pero lo es también la reducción de la emocionalidad humana a una emocionalidad fría, empresarial, que huye de la ambigüedad. Un ejemplo de esto, como indica muy bien Eva Illouz en su estudio sobre las emociones en el capitalismo (Illouz, 2007), son los tests de personalidad que pretenden reducir la inteligencia humana a la medición de la razón instrumental. La razón se reduce a ser competencia laboral, útil para el mercado y la emoción se reduce a ser “competencia emocional”. Los tests, como las estadísticas, reducen al humano a ser cuantificable e instrumentalizable.

Para Adorno y Horkheimer (1998), el triunfo de la racionalidad instrumental se materializa en la objetividad que profesa el lenguaje numérico abstracto, pero sobre todo en lo que esconde tal afirmación, a saber, la instrumentalización del pensamiento denominado como objetivo, el uso de los datos para fines comerciales y políticos, la irreductibilidad de la vida humana a una cantidad cuantificable. Cuando los números pretenden leer la realidad de manera objetiva, sin ningún tipo de mediación lingüística, cultural o económica, niega su relación con la realidad como algo mediado por lo humano. Cito extensamente a los autores:

Lo que parece un triunfo de la racionalidad objetiva, la sumisión de todo lo que existe al formalismo lógico, es pagado mediante la dócil sumisión de la razón a los datos inmediatos. Comprender los datos en cuanto tales, no limitarse a leer en ellos sus abstractas relaciones espaciotemporales, gracias a las cuales pueden ser captados y manejados, sino, al contrario, pensar esas relaciones como lo superficial, como momentos mediatizados del *concepto* que se *realizan solo* en la explicitación de su sentido social, histórico y humano: la entera pretensión del conocimiento es abandonada. Ella no consiste sólo en percibir, clasificar y calcular, sino justamente en la negación determinada de lo inmediato. Por el

contrario, el formalismo matemático, cuyo instrumento es el número, la figura más abstracta de lo inmediato, mantiene al pensamiento en la pura inmediatez. Lo que existe de hecho es justificado, el conocimiento se limita a su repetición, el pensamiento se reduce a mera tautología.” (T. W. Adorno, 2007, p. 80)

El número se convierte en tautología en el momento en que niega su separación de la realidad y se niega a ser interpretado; en su lugar, se sobrepone sobre la realidad, pretendiendo la más total objetividad y cercanía, pero entregándose al pensamiento en su inmediatez. Como el mito, el número representa abstractamente la realidad mientras se somete a repetirla sin cesar. Esto es más patente en una época en donde la Big Data y la Inteligencia Artificial juegan el papel de la objetividad. La necesidad de interpretación de los números (data) se evidencia cuando estos se contrarían dependiendo de su procedencia, pues los números pretenden hablar por sí solos, cuando en realidad deben ser leídos en contexto. Como consecuencia, la crítica del pensamiento -o pensar el pensamiento mismo- es anulada por la aceptación de una realidad enteramente alcanzable y comprensible de manera tan sólo numérica

En habidas cuentas, negar la distancia con la naturaleza ha puesto al hombre bajo su servidumbre. De esta manera, cuanto más domina el hombre la naturaleza más cae él bajo el dominio de la realidad conformada por los números y la Naturaleza misma. En el proceso, el individuo se aleja de la Naturaleza, entendida como externa al hombre, mientras se aleja de sí mismo (en cuanto naturaleza interna).⁹ Como consecuencia, la ilustración se entrega a la instrumentalización, y

⁹ En los manuscritos económico-filosóficos de 1844 (Fromm, 1970) Marx afirma la relación directa del hombre con la naturaleza por medio del concepto del cuerpo *inorgánico* del hombre; hablar del hombre es hablar ya de naturaleza puesto que él hace parte de ésta: “La naturaleza es el *cuerpo inorgánico* del hombre; es decir, la naturaleza, excluyendo al cuerpo humano mismo. Decir que el hombre vive de la naturaleza significa que la naturaleza es su *cuerpo* con el cual debe permanecer en continuo intercambio para no morir. La afirmación de que la vida física y mental del hombre y la naturaleza son interdependientes significa simplemente que la naturaleza es interdependiente consigo misma, puesto que el hombre es parte de la naturaleza.” (p. 110)

de esa manera, renuncia al sentido (cfr. T. Adorno & Horkheimer, 1998, p. 61), con lo cual, cae víctima de su propia lógica reductora y retorna a la mitología de la cual pretendía liberar a los hombres.

La crítica a la instrumentalización de la experiencia estética constituye una lectura de la imposibilidad de liberación por medio de la misma, como los autores esperarían pudiese acontecer. Para Adorno, el arte comporta un momento liberador en cuanto se rebela contra la totalidad y exige una racionalidad y una totalidad propias. Como afirma Juan José Sánchez en su introducción a la *Dialéctica de la Ilustración* (T. Adorno & Horkheimer, 1998), para Adorno “existía «una fuente independiente de conocimiento» al margen de la razón: la fuente de la genuina experiencia estética del arte moderno”. (p. 31) Empero, dicha experiencia genuina se ve negada en la industria cultural en cuanto anula su posibilidad al instrumentalizarla. Como consecuencia, la industria cultural es entendida como la irrupción de la razón instrumental en la sensibilidad estética.

Razón instrumental

Luego de la mitificación de la razón, el principio egoísta e individualista creció, especialmente a partir de la revolución industrial. Al subjetivarse, la razón se formaliza. Es decir, la razón no puede determinar un valor objetivo, pues tales valores se reducen a decisiones individuales, atadas a ciertos fines (razón instrumental). En la *Crítica de la razón instrumental*, Max Horkheimer (1973) relaciona la subjetivación de la razón con su inevitable instrumentalización, la cual permite la adaptación del individuo a la totalidad social. Allí, el principio de adaptación es obvio, y “ser razonable significa no ser testarudo” (p. 21), es decir, adaptarse, no estar en contra, agachar la cabeza y asentir al sistema social.

Al atacar la religión y con ello la metafísica, la razón se unificó con el sistema social y tomó el lugar del mito religioso. La razón se convirtió en mito, liquidándose a sí misma. Con el tiempo y, sobre todo, a partir de la revolución industrial, el interés

egoísta tomó fuerza, materializándose, primordialmente, en las teorías liberales y posteriormente neoliberales. En tales concepciones lo particular deviene lo general, la razón reduce a un instrumento y aparece “totalmente sujeta al proceso social”. (Horkheimer, 1973, p. 32).

Para el autor, la subjetivación de la razón conduce a no poder encontrar en ella un principio rector con respecto a las decisiones del individuo, pues la razón deja de ser un criterio de credibilidad. De esta manera, las decisiones se convierten en un juicio personal, pero también irracional. Las decisiones “ [h]an de ser asunto de elección y de predilección, y pierde sentido el hablar de la verdad cuando se trata de decisiones prácticas, morales o estéticas.” (Horkheimer, 1973, p. 19)

Max Horkheimer continúa la crítica de la razón propia de la Ilustración, comprendiendo la razón a partir de dos manifestaciones. De un lado, la razón objetiva y autónoma y, del otro, la razón subjetiva o instrumental. En su crítica de la razón ilustrada, el autor ve la posibilidad de existencia de una razón objetiva. Es decir, una razón sustentada en una realidad externa al sujeto, de la cual el sujeto puede predicar una verdad. Si esto existe como posibilidad, la razón no es *per se* instrumentalizable, sino instrumentalizada de manera histórica, y tiene, por lo tanto, posibilidades de emancipación.

Podría pensarse, con respecto a la industria cultural, en un sujeto que reciba los contenidos de la industria cultural de manera crítica, mediante una lectura distante que reconoce un mundo objetivo representado de manera ideológica. Para que esto sea posible, aquel sujeto debe entender la relación de la industria cultural con los monopolios controladores y verla como un producto social y no solo individual. De igual manera, debe reconocer sus intereses como resultado, además de individual, de un proceso histórico y social. Esta subjetividad sería opuesta a la subjetividad instrumentalizada que niega su ser social, mientras sigue a la mayoría y considera conocer por sí misma sus intereses, entregándose así a un sistema social conformado por individuos atomizados, requeridos para un mejor

funcionamiento social. Esta última subjetividad constituye un peligro para la conformación social cuando repite tan solo la voz de la mayoría, pues, como indica Horkheimer:

La afirmación de que "un hombre es quien conoce mejor..." contiene implícitamente la referencia a una instancia que no es totalmente arbitraria y forma parte de una especie de razón que existe no sólo como medio sino también como fin. Si esta instancia resultara ser, una vez más, meramente la mayoría, todo el argumento constituiría una tautología. (1973, p. 37)

Pero si, en lugar de la mayoría, el individuo reconoce un pensamiento dentro del pensamiento o una crítica del mismo y, por lo tanto, también una crítica de una estética instrumentalizada, entonces podría pensarse en un humano cuyo pensamiento no constituya la repetición de la voz de la mayoría. El lugar de sus preferencias son más extensas de las de aquel individuo atomizado: se trata de las preferencias sociales, naturales, históricas, en suma, humanas. La razón subjetiva deja de ser tautológica cuando no se construye tan solo como la repetición de la mayoría, como sucede en la industria cultura según denuncian Adorno y Horkheimer.

Fata Morgana: la duplicación de la realidad

Arte y praxis vital

La industria cultural surge de la razón instrumental y la realidad de sus creaciones se corresponde con los intereses económicos e ideológicos del momento. Tal realidad es una *fata morgana*, es decir, una duplicación de la realidad y una ilusión de la experiencia. En el caso de la música, por ejemplo, Adorno afirma: “no se trata tanto de que la música consumida vivifique la relación perdida con lo que sería distinto del individuo aislado, sino de que ésta consolide a éste en sí mismo, en su cerrazón monadológica, en la *fata morgana* de plenitud interior.” (T. Adorno, 2009, p. 309)

Fata Morgana es el nombre de un espejismo o ilusión óptica, resultado de un cambio de temperatura que puede hacer ver a barcos flotar sobre el cielo o dar una sensación alargada a las montañas, similares a los castillos de las hadas (de allí su nombre de Morgan Le Fay, hada cambiante, hermanastra del rey Arturo). Bajo el efecto del *fata morgana* los objetos presentados en el horizonte son irreconocibles y adquieren formas inimaginables, sin embargo, parecen reales. Algo similar a este efecto sucede dentro de la industria cultural: allí, las contradicciones sociales aparecen resueltas en la armonía de las producciones estéticas, individuo y totalidad parecen coincidir, el éxito es alcanzable para todos, la cultura es ilustración y el individuo cree formarse a sí mismo, de manera independiente del todo social.

En esta *Fata Morgana* del individuo, el ser genérico no se convierte en la conjunción de los humanos, o en un ser consciente, parte de un todo social, sino en la posibilidad de sustituir al otro. Paradójicamente, entre más reemplazable se convierte el individuo, más alimenta el discurso de la autorrealización por medio del

consumo de bienes materiales o culturales. Pues, “[e]l ser humano se puso de moda desde el momento en que se convirtió en sustituible”.¹⁰ (T. Adorno, 1978, p. 100)

Para Adorno, la industria cultural se recubre de discursos de éxito y autenticidad, mientras en la realidad objetiva niega la posibilidad de su libre desarrollo mediante la mercantilización y sustituibilidad a la que es sometida. En la vida social, el reconocimiento del poder del dinero y el crecimiento económico son el verdadero gozne del “libre desarrollo de la personalidad

Es así como la industria cultural se funde con la vida cotidiana e, intentando reproducirla, produce una realidad en la cual la identificación con el sistema social reconcilia al individuo con la totalidad social. Allí, las manifestaciones culturales se convierten en instrucciones de uso de supervivencia. El actor y el cantante nos dicen “actúa como yo y triunfarás”.

Neutralización

El concepto de neutralización es aquí tomado de Theodor Adorno y reforzado con la lectura que de éste hace Gerard Vilar (2008). Para Vilar, en el proceso de neutralización el potencial crítico es minimizado, es decir: “la imagen subvertidora se convierte en mera imagen estetizada” (p. 4). Ahora bien, Adorno utiliza el concepto especialmente en lo que él denomina como nueva música que, en el momento de su teorización, era ya una música tomada por vieja y pasada de moda, con una fuerza crítica ya muy disminuida. A este proceso de disminución de fuerza crítica se le denomina como neutralización, en ella, la fuerza crítica: “se ha institucionalizado, su fuerza subvertidora se ha consumido, los tiempos han cambiado, y lo que queda es, en caso de que la tuviere, la fuerza estética de la obra.” (Vilar, 2008, p. 5)

¹⁰ “the human being has become fashionable only since he became fungible.” (Traducción propia)

Sucede pues que, luego del fracaso de las vanguardias históricas, la industria cultural tomó sus presupuestos conflictivos con la cultura burguesa y los neutralizó, es decir, los redujo a su aparición estética, negando al mismo tiempo su denuncia política, catalizador de cambio social. Para Adorno, los presupuestos de novedad, creación de un nuevo mundo y oposición a la cultura burguesa se convierten en la industria cultural en aquellos de la moda: renovación de lo siempre igual bajo el manto de la novedad y rebelde tan solo aparente. De esta manera, para el autor, la industria cultural reconcilia la vida cotidiana con el arte, pero sólo para vaciar de sentido las imágenes y sobreponerlas sobre la realidad. La praxis vital se convierte así en la reproducción de la industria cultural y publicidad de sí misma.

Finalmente, en la industria cultural, la obra de arte mayor es la publicidad. Para Adorno (2007): “En el carácter publicitario de la cultura desaparece la diferencia de ésta con la vida práctica”. (p. 241) La sociedad de consumo se entremezcla con la cultura. De allí que para Adorno y Horkheimer “[l]a publicidad se convierte en el arte por excelencia, con el cual Goebbels, lleno de olfato, la había ya identificado: el arte por el arte, publicidad por sí misma, pura exposición del poder social.” (T. Adorno & Horkheimer, 1998, p. 208)

Industria cultural: ilustración como engaño de masas

A los hombres se les ha dado su sí mismo como suyo propio, distinto de todos los demás, para que con tanta mayor seguridad se convierta en igual.

(T. Adorno & Horkheimer, 1998, p. 68)

La industria cultural se presenta como ilustración, pero en realidad engaña a las masas y encubre la ideología, haciéndose ver a sí misma como inocente diversión. Adorno y Horkheimer rechazan la supuesta negación de la metafísica, en

cuanto se desplaza en forma de ideología. Es decir, el capitalismo liquida la metafísica, pero la absorbe como ideología. Para los autores:

El hecho de que la fábrica higiénica, con todo lo que implica: Volkswagen y palacios deportivos, liquide estúpidamente la metafísica, sería incluso indiferente; pero que estos elementos se conviertan, dentro de la totalidad social, en metafísica, en cortina ideológica detrás de la cual se condensa la desgracia, no resulta indiferente. (T. Adorno & Horkheimer, 1998, p. 55)

Esta cortina ideológica sostiene la sociedad y lo hace por medio de una razón instrumental, de la separación entre tiempo “libre” y tiempo de trabajo¹¹ y en el entretenimiento, por medio de la industria cultural. Estos dos procedimientos no se encuentran separados, sino que se contienen el uno al otro.

Como se indicó en apartados anteriores, el triunfo de la razón instrumental es materializada en el triunfo del pensamiento abstracto, cuyo cúlmén es la instrumentalización del número (data). En tal proceso, la razón crítica es reemplazada por la razón instrumental y el número, a pesar de ser utilizado como un medio con miras a fines, es tomado por objetivo. Esto se hace evidente en aquello considerado exitoso dentro de la industria cultural: una canción, video o película lo son en cuanto se venden en masa o en cuanto tienen un alcance global, medido por ratings, “tops” o números de visita de una plataforma digital (Youtube, Spotify, Deezer, etc.). Con el internet y las plataformas de difusión de contenido es incluso más sencillo contabilizar el “éxito” de un producto cultural a través de las

¹¹ En el ensayo *Tiempo Libre* Adorno (2009, pp. 232-246) afirma que tal expresión existe sólo en relación al tiempo no libre. Es decir, el tiempo libre existe como una manera de reponer el cuerpo para poderse someter durante el tiempo no libre. Uno depende del otro y tienen la misma función: aquella de fortalecer al individuo para el sometimiento laboral. Ninguno de los dos se asocia verdaderamente con la libertad, en cuanto se encuentran atados al estado de la sociedad: “de acuerdo con la moral dominante del trabajo, el tiempo sin trabajo sirve para restablecer la fuerza de trabajo, este tiempo sin trabajo, precisamente porque es un mero apéndice del trabajo, es separado de éste con un celo puritano.” (p. 235). Además, el agobio que las personas sienten con el tiempo libre, manifestado en el aburrimiento, exige una necesidad de divertimento y entretenimiento, deseo que es saciado por la industria cultural.

visitas o reproducciones. Más allá del contenido del producto la data generada es más estimada. La repetición incesante de una canción, publicidades o películas es sinónimo de calidad artística según la percepción del público receptor. Triunfa quien sepa manejar las cifras. El número instrumentalizado¹² se manifiesta en la Industria Cultural en cuanto desplaza al contenido: la repetición y la administración de la data se convierte en éxito, entendido de manera empresarial. El contenido más importante de la canción de éxito es el éxito *per se*, aparecer en el top de la lista o vender el mayor número de copias. Como consecuencia, el video más visto en Youtube se convierte un imperativo cultural tan solo por el hecho de tener el mayor número de visitas.

El engaño es una estructura funcional en forma de *quid pro quo* donde el valor de cambio se confunde con el valor de uso, lo que vive en pugna en la sociedad se convierte en reconciliación, el individuo se identifica con la totalidad en armonía - de esta manera, triunfa -, todo producto se presenta como lo *nuevo* y cada nueva producción es símbolo de libertad profesada por el individuo consumidor. En medio de esta gran estructura, la experiencia estética se convierte en consumo y anula la capacidad de autonomía.

Cabe considerar, por otra parte que la industria cultural se constituye a partir de clichés, desde los cuales clasifica a los individuos. Sin embargo, también la industria debe alimentarse de individuos en cuanto los productos deben ser de su agrado, lo cual produce una *manipulación retroactiva*, como explica Duarte:

Exactamente en la idea de "manipulación retroactiva" se encierra el secreto de la industria cultural: atender, simultáneamente, la demanda de

¹² Para Adorno y Horkheimer (1998) los números en la Ilustración son leídos como el culmen del pensamiento abstracto. Para los autores: "La sociedad burguesa se halla dominada por lo equivalente. Ella hace comparable lo heterogéneo reduciéndolo a grandezas abstractas. Todo lo que no se agota en números, en definitiva en el uno, se convierte para la Ilustración en apariencia; el positivismo moderno lo confina en la literatura. Unidad ha sido el lema desde Parménides hasta Russel. Se mantiene el empeño en la destrucción de los dioses y las cualidades."

entretenimiento de las masas e imponer determinados patrones, tanto de consumo como de comportamiento moral y político. (2011, p. 91)

De esta manera, el individuo consume una estructura de clichés mientras los reproduce en la vida cotidiana. Estos se encuentran en los productos de la industria cultural y tienen una función social esencial: la reproducción del *statu quo*. Es decir, la realidad se construye en ambos sentidos: se reproduce en las creaciones culturales, los cuales a su vez proyectan una realidad ajustada al canon. Dicho movimiento reproductor – productor se muestra como inocente divertimento, cuando en realidad construye la realidad en el proceso de re-producirla. Es así como la tragedia se convierte en reconciliación, el individuo enajenado en individuo exitoso y libre y la experiencia se convierte en consumo.

Para Adorno, la libertad, centro de los discursos de Hollywood y las canciones de pop se reduce a la libertad de consumo. Aquello vendido como libre lo es en cuanto se acomode al sistema económico y lo reproduzca. Hay una superposición de la apariencia estética sobre las relaciones sociales reales. El espectáculo es “fiel” a la realidad y como consecuencia la calle es la continuación del espectáculo.

Incluso en el presente, la diversidad se encuentra en el centro de películas y canciones de moda. El feminismo se ha puesto de moda, también la inclusión social. Sin embargo, el (ab)uso de las marcas de estos conceptos no ha permitido una integración real ni una mitigación del racismo, el machismo o un detenimiento en el crecimiento de los grupos racistas de ultra derecha. Como denuncia Naomi Klein con respecto a la neutralización de los movimientos rebeldes de los años ochenta (movimientos como el feminismo, y el movimiento LGBTI en cuyo centro se encontraba la politización de la vida cotidiana) (Klein, 2001), la política de la identidad en lugar de subvertir el sistema político económico, lo alimenta por medio de una supuesta liberación individual. En un extenso crecimiento del marketing de la personalidad y de la “rebelión” de las identidades “diferentes” que ha crecido

desde los años 90, el mercado de personalidades ha aumentado y con él un tinte de libertad. El feminismo pop que tantas ventas hace hoy, poco rebela de la crítica de la superestructura y en su lugar invita a comprar camisetas con logos “feministas” y música “feminista”. Más que una invitación a la crítica, se construyen como invitaciones al consumo y a la identidad con el sistema económico que permite al individuo rebelarse y ser libre. Naomi Klein afirma lo siguiente:

La necesidad de una mayor diversidad, que era el grito de guerra de mis años universitarios, no sólo es aceptado por la industria de la cultura, sino que se ha convertido en el mantra del capital mundial. Y la política de la identidad, tal como se practicaba en la década de 1990, era una mina de oro. «Esta revolución», escribe el crítico de la cultura Richard Goldstein en *The Village Voice*, «resultó ser la salvadora del capitalismo tardío». Y llegó a tiempo. (Klein, 2001, p. 138).

¿Por qué pareciera existir una correlación entre racismo en la sociedad y su reducción en los productos más solicitados de la industria cultural? Para Adorno, existe una correlación entre la verdad fáctica violenta de la sociedad real y la falsa reconciliación propuesta por la industria cultural, puesto que lo que extingue la industria cultural fuera como verdad, se reproduce dentro como mentira. Para el autor, el arte ligero no busca una verdad; el arte de masas se presenta como inocente, pero en realidad es cómplice del *statu quo* y representa valores políticos, económicos e ideológicos. La doble relación entre lo real, fuera de la pantalla, somático, vivenciado, experimentado, frente a lo real de la industria cultural, es una relación de intercreación. Es decir, no sólo la pantalla pretende reproducir las calles, sino que también las calles toman como real lo que allí se reproduce. Es así como los personajes ficcionales de la industria cultural se convierten en modelos a seguir en la vida cotidiana.

Ahora bien, si la pantalla produce tal influjo sobre la vida real, cabe traer de nuevo la pregunta realizada por Benjamin en el siglo pasado sobre el poder político

del arte en la época de su reproductibilidad técnica. Puesto que, si por un lado hay grandes monopolios culturales que reproducen el statu quo, es inevitable resaltar la ardua lucha de algunos creadores dentro la industria cultural por revertir o atacar tal funcionamiento. Allí donde hay poder e ideología hay también brotes de conciencia y movimientos antagónicos. Esto, sin embargo, será desarrollado en el capítulo siguiente.

Retomando la fusión entre arte y praxis vital, ésta se convierte en instrucciones de uso para la vida cotidiana en la industria cultural. Sin embargo, la ausencia de conflictos ideológicos con el statu quo en la pantalla se reproducen a manera de indiferencia o enojo inmediato. Los clichés reproducidos en pantalla son modelos de comportamiento y la indignación acontece como sentimiento fugaz, representado en denuncias de moda olvidadas en el momento de su difusión. Adorno nombra a este fenómeno como “el engaño de la vida duplicada”.¹³ La vida se duplica en la pantalla y toma el lugar de la vida misma.

Así, la vida duplicada, bajo la forma de reconciliación, muestra un mundo donde prima la diversión. No tiene sentido la búsqueda de igualdad o racionalidad, el momento ha llegado y está aquí. Para los autores:

[I]a industria cultural ofrece como paraíso la misma vida cotidiana de la que se quería escapar. Huida y evasión están destinadas por principio a reconducir al punto de partida. La diversión promueve la resignación que se quisiera olvidar precisamente en ella. (T. Adorno & Horkheimer, 1998, p. 189)

¹³ Para un acercamiento al concepto ver dialéctica de la Ilustración (T. Adorno & Horkheimer, 1998), y “Prólogo a la televisión” (T. W. Adorno, 2009, pp. 66-79). Si bien la televisión y la industria cultural muestran una realidad duplicada, Adorno dice que las malformaciones que éstas realizan de la realidad recuerdan a los individuos el engaño y siembran las posibilidades de existencia de una conciencia duplicada, consciente del engaño.

En función de lo planteado, los valores de justicia, libertad e ilustración se materializan en la industria cultural como engaño. Es decir, la autonomía del individuo se torna en publicidad de la industria cultural, reemplaza la verdadera posibilidad de tomar decisiones y la búsqueda de la verdadera libertad carece de sentido en cuanto ésta se reduce a la libertad de elegir en el mercado. De esta manera, el reemplazo de dichos conceptos en la industria cultural frustra su posibilidad real. Para Roger Behrens este es el engaño al cual se someten las masas, pero éste “sólo funciona cuando las masas reproducen dicho engaño constantemente.” (Maiso, 2011, pp. 300, 301)

Resulta claro que la reproducción del engaño acontece solo cuando el individuo se identifica con la sociedad y no se construye en disputa con ella. Es decir, el sistema en apariencia armónico, se toma como tal y, por tanto, la posibilidad de cambio del individuo y de la sociedad se ven anuladas una vez la tragedia es absuelta. Sin tragedia, no hay búsqueda en cuanto lo anhelado por el individuo (su libertad) se consume dentro de la experiencia estética de la industria cultural; es así como se despotencia lo trágico. La industria cultural anestesia al espectador para que no haya experiencia de sufrimiento. En caso de haberla, no corresponde a una fuerza mayor o externa, sino a un mal funcionamiento del aparato químico cerebral del individuo. El sufrimiento, la ansiedad y la depresión son leídos en esa estructura como problemas de salud mental (individual) y no como un problema sistémico y social.

La despotencialización de la tragedia suprime la posibilidad de catarsis o limpieza de las tensiones nerviosas reprimidas. En lugar de catarsis, la industria cultural produce higiene mental: limpieza de una mente cuyo funcionamiento no ha sabido corresponderse con aquel de la totalidad social. Se quiere con ello significar que la imposibilidad de la tragedia en la modernidad y, especialmente en la industria cultural, es el resultado de la imposibilidad de construcción de un sujeto, cuyas condiciones de aparición y desarrollo son minadas de antemano.

Visto de esta forma, la industria cultural anestesia al espectador para experimentar el sufrimiento solo en la pantalla o a través de las interpretaciones promovidas en aquella. Todo se soluciona al final de la historia. Un suceso traumático es sencillamente explicado y reconciliado. Un ejemplo en Colombia dentro de la industria cultural monopólica del país: la muerte del cantante de reggaeton Legarda, por una bala perdida en el 2019. Si bien este suceso da cuenta de la violencia presente en la ciudad de manera cotidiana, el suceso no se presentó como una tragedia o como el resultado de una sociedad violenta, dividida en carteles de drogas en disputas por territorio, en medio de una sociedad desigual donde muertes como esa suceden a diario pero sólo aquellas “con valor” son pronunciadas. De lo contrario, el suceso fue fácilmente reconciliado bajo un discurso religioso. La salida fue sencilla: el cantante era un ángel solicitado por Dios. El suceso verdaderamente social: el aumento de muertes en la ciudad y la violencia secular (la causa social y política del suceso) es obviada y reconciliada por medio de un concierto en honor al cantante, en lugar de un llamado a la acción o a la exigencia de un cambio social.

En la industria cultural no hay una lectura crítica de los sucesos del contexto, estos se atomizan, no se identifican causalmente, ni racionalmente con la totalidad. El dolor es tan sólo un paso para encontrar la felicidad, cuyas instrucciones ofrece de manera clara la narrativa de la industria cultural. En palabras de Duarte, la catarsis se reduce a la fórmula *gettin into trouble and out again*” (Duarte, 2011, p. 97), que Adorno y Horkheimer leen como una herencia de las operetas ochocentistas centro-europeas. Los problemas de esta fórmula corresponden a los de un individuo separado de su realidad social, que siempre supera los problemas y alcanza el éxito al final de la historia, donde el éxito es reducido a la esfera económica.

Representaciones de este tipo abundan en la industria cultural cuyo final cliché espera ansioso el consumidor. El final feliz indicaría que en la vida real sucede igual: todo problema tiene solución y esa solución se encuentra siempre en el

individuo. En caso de no encontrarla, la culpa es del individuo atomizado, pero no de la sociedad que le condena a tal modo de vida.

Los discursos de las estrellas de la música y del cine que “pudieron superarse a sí mismos” y lograron el éxito en la pantalla grande, hacen parte del cliché del exitoso luchador, estrella guía de quienes han fracasado en el intento. Los exitosos recuerdan la posibilidad selectiva de hacer parte de la élite económica, mientras abstienen al espectador de pensar en las causas de la desigualdad social y en las posibilidades de evitarla. De esta forma se perpetúa el statu quo.

En relación a la idea anterior, la tragedia corporal, el dolor, la segregación, el hambre, la desigualdad son alimentadas de doble modo por la industria cultural. Por un lado, el consumo requiere mano de obra barata, es decir, desigualdad social, para su supervivencia. Por otro lado, la pauperización de gran parte de la sociedad se ve apaciguada por el hecho de tener la posibilidad de desear otro modo de vida mediante la constante exposición a ejemplos de éxito gracias a la industria cultural.

Por lo demás, la unidad de la industria cultural es un falso universal, cuyo rostro verdadero es la lucha de todos contra todos en la búsqueda del éxito y la individualización. Además, el concepto de individuo y el afán de elevar la individualidad a orden primario de la sociedad de consumo es irreconciliable con la conducta social del ser humano, puesto que el *individuo* como mónada no existe, ni puede existir. Como explica Duarte:

Si en el fundamento mismo de su existir el hombre es por los demás, que son sus semejantes, y si sólo por ellos es lo que es, entonces su definición última no es la de una primitiva indivisibilidad y singularidad, sino, más bien, la de una necesaria participación y comunicación con los demás. (Duarte, 2011, p. 97)

La necesaria participación y comunicación con los demás, sin embargo, queda atomizada y segregada por la individualidad promovida por la industria cultural.

En resumidas cuentas, para Adorno, la cultura de masas es una *reiteración* constante al individuo de su posibilidad de triunfar y sobrepasar a los demás, por un lado, pero también de absolverle de pensar en el sufrimiento de su vida cotidiana. La diversión constante de la música exitosa, como consecuencia de su repetición e imposición de manera incesante, recuerda a los consumidores la reconciliación. Ésta “enseña a los espectadores a comportarse en todas partes como si la miseria no existiese.” (T. Adorno & Horkheimer, 1998, p. 310) Soñar con la superación de su estado atomizado por medio de una atomización mayor representada en la punta de la jerarquía social, pretende absolverlo de su sufrimiento cotidiano:

Baste recordar cuánto sufrimiento se ahorra quien no piensa demasiado, hasta qué punto se comporta de modo "acorde a la realidad" el que afirma la realidad como correcta, en qué medida se concede todavía poder para disponer del mecanismo a quien se somete a él sin quejarse, para que la correspondencia entre la conciencia del oyente y la música hecha fetiche siga siendo aún inteligible, si es que aquélla no se deja ya reducir claramente a ésta. (T. Adorno, 2009, p. 34)

Añadido a lo anterior, las altas exigencias del mercado laboral y económico requieren una deshumanización del ser humano. El sistema económico requiere de un poder que congregate a los humanos bajo una dominación presentada como armoniosa y dulce, mientras los somete a una lucha competitiva por la supervivencia. Es así como la cultura administrada se convierte en instrumento del poder para dar la sensación de existencia de un lugar donde todos somos aceptados. Sin embargo, tal aceptación contiene un imperativo categórico de comportamiento para Adorno: “acomódate aunque no sepas a qué; acomódate a lo

que existe y a lo que todos piensan como reflejo del poder y la omnipresencia de lo que existe.” (T. W. Adorno, 2008, p. 413)

Pese a las críticas realizadas a la industria cultural y la lectura de una cultura subsumida innegablemente al mercado, las décadas posteriores al diagnóstico de Adorno dieron lugar a la contracultura. Continuando el legado de las vanguardias, la contracultura se permitió pensar en una cultura de masas comprometida desde la praxis vital. La unión entre cultura de masas y medios tecnológicos para transmitir un mensaje de cambio social no fue vislumbrada por Adorno, sin embargo, su posterior neutralización puede ser también leída desde los conceptos anteriormente desarrollados.

Por otra parte, más allá de la neutralización constante a la cual son sometidos los movimientos culturales que pretenden conformar un nuevo paradigma social, es importante leer en estos movimientos el legado que han querido dejar en la historia. Leer en ellos tan solo la neutralización es interpretarlos desde la narrativa del poder, pues el hecho de que sus potencialidades hayan sido utilizadas por el capitalismo no significa que no puedan ser re-pensadas y re-narradas de otras maneras. La lectura de la historia, en todo caso, implica ya un acto social en cuando puede ser entregada a una interpretación hegemónica o no. Siguiendo lo anterior, la relación entre la contracultura, la neutralización y las potencialidades remanentes será estudiada en el siguiente capítulo.

IV. La cultura administrada hoy

Cultura administrada y contracultura

La crítica realizada a la industria cultural encierra en ella una crítica social y económica. Para Adorno, la industria cultural no se reduce a ser una esfera de la sociedad, se refiere más bien a la manera como en la sociedad se recibe el arte. Es decir, las obras de arte modernas anheladas y defendidas por Adorno son recibidas, en una sociedad instrumentalizada, de igual manera que una obra de la industria cultural; en cuanto la experiencia se encuentra ligada al consumo, fetichizada dentro de dicha esfera. No se trataría pues de retornar a un momento histórico en el cual el arte fue verdadero o autónomo, pues la autonomía del arte no ha sucedido¹⁴. Se trata más bien de una derrota asumida por el arte con respecto a la sociedad de mercado, al recibirla, como suelo ideológico. Para Adorno, “[y]a no hay kitsch, ni tampoco modernidad intransigente.” (T. Adorno & Horkheimer, 1998, p. 288) puesto que la industria cultural iguala la experiencia estética del arte o de la industria cultural.

Dentro que aquello considerado como industria cultural nacen, alrededor de los años 60 y 70, los movimientos de contracultura. Pese a ser ellos mismos productos comerciales, en su aparición y desarrollo impulsaron movimientos políticos de importancia histórica como Mayo del 68 o la Revolución Sexual. Si la Industria cultural reproducía como publicidad la realidad social capitalista, los movimientos de contracultura la enfrentaban con desdén e intentaban imaginar una configuración estética y social diferente; promovían la unión, el cambio histórico, la

¹⁴ Recordemos la relación entre autonomía y *fait social* propuesta por Adorno y las contradicciones que conlleva pensar en la obra de arte como una obra autónoma. La paradoja entre ambos componentes es enunciada por Adorno de manera reiterativa en la Teoría estética, este es un ejemplo de su enunciación: “Si hace concesiones en su autonomía, se entrega al negocio de la sociedad existente; si permanece estrictamente para sí, se deja integrar como un sector inofensivo más. En la aporía aparece la totalidad de la sociedad, que se traga todo lo que suceda.” (Adorno, 2004, p. 387)

inclusión social y la libertad. Es en estas décadas donde tienen lugar el crecimiento de la lucha feminista, la aparición del Gay Proud, el movimiento pacifista en contra de la Guerra de Vietnam en Estados Unidos, el 68 mexicano y francés, la independencia de Argelia, la consolidación de movimientos guerrilleros a lo largo del mundo, el 77 italiano, en fin, parecía que la historia daba un giro.

La cultura juzgada por Adorno como administrada, parecía acercarse de nuevo a la cultura popular, aquella construida desde la sociedad y no desde los grandes monopolios económicos impulsores de la cultura administrada.

¿Fueron certeras las críticas de Adorno? ¿siguen vigentes sus críticas? ¿Es posible utilizar el concepto de cultura administrada más allá de la modernidad? ¿Puede hablarse hoy de una realidad duplicada? Este trabajo da respuesta a esas preguntas entendiendo el recorrido histórico de las formas artísticas y culturales en las primeras décadas del siglo XX. En segundo lugar, en el cambio acontecido entre las vanguardias y la cultura actual hay desarrollos tecnológicos tan importantes como el internet, por esto es necesario entender el cambio en el régimen capitalista en los últimos años, así como el cambio cultural con los nuevos mass media.

Para Adorno, el jazz implicaba un peligro para la conservación de la Música Seria en cuanto requería de una escucha ligera y era sometido al estatus de música de fondo o música para la diversión; por esa razón, no podía ser equiparado con la Alta Cultura. Para el autor, ver en el jazz, la televisión, el cine o el horóscopo una diversión inocente constituía una miopía del pensamiento. En su lugar, estos fenómenos debían ser vistos de manera crítica por el peligro que implicaban en la destrucción del individuo y su preparación para convertirse en individuo manipulable, tan sólo parte del funcionamiento de la máquina productiva.

Sin embargo, la contracultura emergente a partir de los años sesenta retornó la utopía al vocabulario de las juventudes. Como las vanguardias, la contracultura quiso, de nuevo, hacer un cambio radical en la cultura, desvirtuar los valores

burgueses y crear una nueva cultura. En un segundo momento, en los ochentas, también la cibercultura quiso hacerlo. Sin embargo, estos movimientos fueron neutralizados, de manera similar como sucedió con las vanguardias históricas. Pero si, por un lado la neutralización se presenta como una posibilidad inescapable dentro del sistema capitalista, por otro lado, las apuestas culturales que ponen en cuestión la soberanía de tal sistema siguen vigentes y se siguen reproduciendo. Esta doble relación, entre neutralización y producciones culturales resistentes, será estudiada a continuación.

La contracultura es, por un lado, neutralización y mercantilización de valores revolucionarios y, por otro, posibilidad de pensar una sociedad diferente. Para David Hancock (2019), la contracultura generó un importante cambio económico e ideológico, pues dió lugar a una lógica contracultural del neoliberalismo. El neoliberalismo es entendido por Hancock como una fase histórica del capitalismo que sufrió un importante cambio en la década de los ochenta, gracias a los “logros” de las contraculturas de las décadas de los sesenta y setenta del siglo XX.

En su desarrollo inicial el capitalismo se erigió sobre una base protestante, esto es, el capitalismo según el espíritu weberiano. Esta fase del capitalismo se construyó sobre un ethos paternalista en donde el deseo empresarial era moderado por la ética protestante. (Hancock, 2019) Aquel momento del capitalismo fue interrumpido por la Gran Depresión y las dos Guerras Mundiales. Como consecuencia, el capitalismo debió aliarse con el estado para poder crecer. La inversión de impuestos dio lugar a un estado de bienestar capitalista cuyo objetivo era asegurar el empleo y la igualdad económica. Sin embargo, en la década de 1940, con la llegada del keynesianismo, inició el desarrollo de lo que hoy se comprende bajo el concepto de *neoliberalismo*. Este pretendía retornar al primer capitalismo (independiente del estado), pero para Hancock, en sus inicios, el tercer momento capitalista creía aún en el poder estatal. Sin embargo, a partir de la década de los setenta, el neoliberalismo se desprende de la lógica keynesiana y adopta una nueva lógica: una *lógica contracultural*. Para el autor:

La cultura revolucionaria de los 1950s y 60s permitió la liberalización económica. La economía neoliberal pudo ceñirse a los pioneros culturales que, una generación antes, habían reafirmado al individuo y a la libertad personal en oposición a la conformidad y seguridad del mundo corporativo. La cultura había creado tanto a consumidores complacientes, como a nuevas identidades y deseos de auto-expresión; pero también y, de manera crucial, había creado un deseo de imbuir la individualidad en el ámbito económico y creó también a emprendedores dispuestos a empujar los límites de la economía cultural. (Hancock, 2019, p. 4) ¹⁵

La relación entre cultura mainstream y contracultura crea una separación de ambos movimientos. Sin embargo, estos no están distantes, en el sentido en que dependen uno del otro. La presencia de valores contraculturales en el desarrollo del neoliberalismo son entendidos en términos de neutralización, sin situarlos por eso dentro de los conceptos de fracaso o éxito. Pues los valores de la contracultura no son comprendidos como vanos ni caducos, a pesar de que el neoliberalismo haya sabido servirse de sus propuestas para crecer gracias a la generación que los impulsó.

Si bien la contracultura implica una construcción colectiva, se erige sobre una idealización del individuo (estrella de rock) y pugna por la creación individual, en una estética de la vida cotidiana posteriormente explotada por la sociedad de consumo. El concepto de contracultura pretende generalizar movimientos diversos, movimientos politizados, pero cercanos a la cultura de consumo mainstream. Tal y como sugiere el historiador Gair (2007):

¹⁵ “the cultural revolution of the 1950s and '60s enabled economic liberalization and that neoliberal economics was able to latch onto the cultural pioneers who had reasserted individual and personal freedom a generation earlier in opposition to the security of the corporate world. Culture had created both willing consumers, flush with new identities and desiring of self-expression, but also, and crucially, a desire to stake one's individuality in the economic realm as risk-taking entrepreneurs willing to push the boundaries of cultural economics.” (Traducción propia)

Los movimientos anarquistas y socialistas que emergieron de la clase trabajadora inmigrante durante el siglo veinte temprano y la contracultura de posguerra estaban principalmente (pero no por eso exclusivamente) compuestos por miembros de la clase media blanca y muchas de sus figuras líderes -incluyendo al más notorio ex *Yippie* Jerry Rubin- retornaron a la América corporativa para erigir fortunas durante la presidencia de Reagan en los 80s. (p. 3) ¹⁶

Esta generación descrita por Gair se encontraba expuesta a un cambio tecnológico importante, en el cual la televisión era cada vez más central en el espacio de las familias y de la formación de los individuos de la época, pues fue un medio importante de difusión musical. Sin los conciertos televisados, los Beatles no hubiesen podido alcanzar el nivel de fama global por el cual son reconocidos.¹⁷

Las bases de la contracultura se encuentran principalmente en el desarrollo tecnológico de la época; pero también en la base económico-política. La generación de baby boomers -nacidos después de la Segunda Guerra Mundial- tuvo más libertad que la generación de sus padres, prisioneros de guerras y de trabajos de largo aliento, con jornadas laborales agotadoras y escasas probabilidades de educación. El crecimiento en la tasa de educación superior concordaba también con una generación que tenía la posibilidad de construir comunidades en casas

¹⁶ "The anarchist and socialist movements that had emerged from the immigrant working class in the early twentieth century, the post-war counterculture was largely (though by no means exclusively) composed of members of the white middle class, and many of its leading figures -including, most notoriously, former Yippie, Jerry Rubin- returned to corporate America to make fortunes during the Reagan presidency in the 1980s." (traducción propia)

¹⁷ El 9 Febrero de 1964 Los Beatles se presentaron en el Show de Ed Sullivan con una audiencia récord de 73 millones de televidentes. Por primera vez en la historia una cantidad grande de espectadores pudieron reunirse en un evento musical: un concierto televisado de una banda popular. La popularidad de estos programas, y la importancia para la industria musical fue la prehistoria de los videos musicales. Como indica Victoriano Darias de las Heras (Darias de las Heras, 2018) : "fue así como empiezan a rodar vídeos promocionales de sus artistas haciendo *playback* ante una cámara que más adelante se convertirían en lo que hoy conocemos como vídeos musicales." (p.110)

estudiantiles donde podían alejarse de los mandatos de sus padres y, por ende, tener una sensación de libertad mayor. Allí, contaban con un exceso de energía, por un lado, pero también con un exceso de aburrimiento, por otro (Fisher, 2018, p. 1473). Ello permitió entre otras razones, la emergencia de la contracultura (Hancock, 2019, p. 5).

Por otro lado, la popularidad del jazz anterior a la guerra hizo a la música afro-americana popular, la cual tuvo mayor repercusión con la llegada del rock and roll. Esa generación comenzaba a vivir propiamente la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, o la industria cultural criticada por Adorno. Pero, si por un lado la industria cultural se erigía como publicidad de sí misma, instruyendo a los jóvenes en el modo de vida capitalista, por otro lado, los alimentaba con ideas progresistas y daba la ilusión de poder pensar en una sociedad diferente, no construida desde la explotación laboral o el consumo desmedido, una sociedad no construida sobre el individualismo, sino sobre una comunidad autónoma, una sociedad con tiempo libre y exploración psicodélica. Pero las ideas progresistas eran también las de una sociedad con una tendencia marcada hacia la cultura de consumo y correspondían con la construcción de un trabajador flexible, lo cual permitió reducir los derechos laborales luchados y adquiridos por los sindicatos de mediados del siglo XX.

La idea de expandir el horizonte de comunidad e individuo replicaba las demandas de la sociedad de consumo capitalista, esto es: “la perpetua generación de nuevos deseos y un rechazo a adherirse a bienes o ideologías pasados de moda” (Gair, 2007, p. 7).¹⁸ De ahí que grandes representantes de la música como Jefferson Airplane pudieran salir en comerciales de Levi’s o que la voz de Janis Joplin fuese utilizada en los 90s en un comercial de Mercedes Benz, pues la relación entre contracultura y cultura fue siempre estrecha. La contracultura necesitaba de su

¹⁸ “the perpetual generation of new desires, and a refusal to stick with outmoded goods or ideologies.” (traducción propia)

mercantilización para sobrevivir, así como el neoliberalismo necesitaba de la contracultura para crecer.



Ilustración 6. LP Levi's radio commercials, 1967.

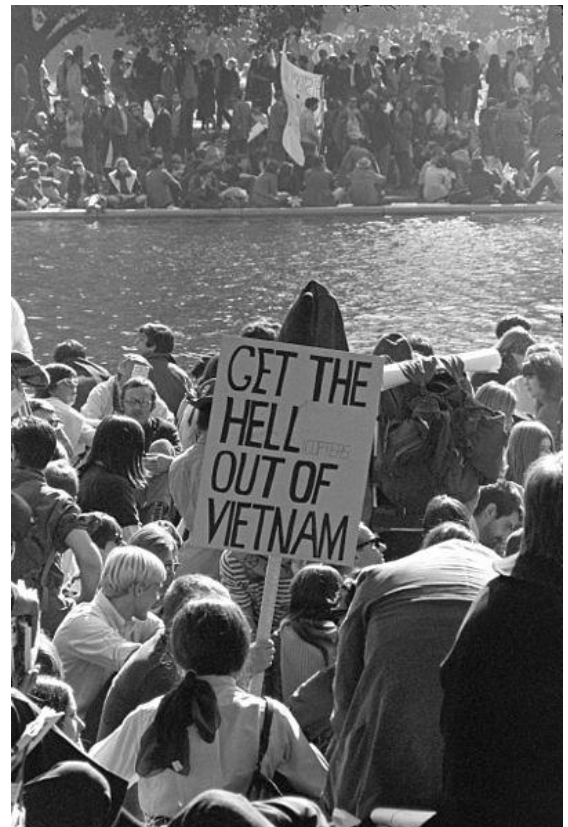


Ilustración 5. Protestar anti-guerra en Estados Unidos, 1967.

La contracultura no estaba completamente del lado de la sociedad de consumo pero tampoco estaba, en su gran mayoría, completamente comprometida o identificada con la izquierda radical. Como evidencia Hardt (2010):

Los mass media ayudaron a difundir la rebelión y el sistema mercantilizó servilmente productos que la alentaban por la simple razón de que podían hacer dinero con rebeldes que eran también consumidores. De alguna manera, la revuelta de los sesenta fue una ilustración sorprendente de la

observación de Lenin según la cual el capitalista te vendería la cuerda con la cual podrías ahorcarlo .¹⁹ (p. 141)

Como se expuso en el primer capítulo, la neutralización de las vanguardias hizo evidente el poder de la cultura administrada para ocultar los potenciales políticos del arte y convertirlos en valores celebrados por el capitalismo. Unos años más tarde, la contracultura hizo evidente que incluso las críticas más fuertes al sistema de trabajo y al sistema de valores del capitalismo, pueden ser mercantilizados y distribuidos por medios de comunicación celebratorios y afirmativos del *statu quo*. Sin embargo, los principios de las vanguardias, así como los de la contracultura han quedado como remanente incluso dentro de la cultura popular. Si bien la política de la identidad permitió que grandes marcas comerciales sacaran provecho y convirtieran en publicidad los eslóganes gritados en protestas, también permitió que la agenda política se popularizara en la población juvenil y se cuestionara el agenciamiento político dentro de la cultura de masas.

Si bien el individuo arriesgado de la contracultura se convirtió en un “emprendedor” (*entrepreneur*) como una potencialidad realizada por el neoliberalismo, no deben ser descartadas las potencialidades neutralizadas de la contracultura, así como tampoco aquellas de las vanguardias. El combate contra el aburrimiento, la desigualdad, la libertad vacía y la necesidad de desarrollar una libertad real, el cuestionamiento de una vida regida por un salario de por vida en trabajos aburridos y monótonos, el canto al tiempo libre, el derecho a soñar una sociedad sin desigualdad, guerra y explotación no deben permanecer silenciados en la historia. La lucha por detener las invasiones estadounidenses -y de otros países del primer mundo- a países en vía de desarrollo bajo razones arbitrarias y, como consecuencia, la promoción de una cultura pacífica, la exploración de estados

¹⁹ “the mass media helped to spread rebellion, and the system obligingly marketed products that encouraged it, for the simple reason that there was money to be made from rebels who were also consumers. On one level the sixties revolt was an impressive illustration of Lenin’s remark that the capitalist will sell you the rope to hang him with.” (traducción propia)

de conciencia por medio de alucinógenos o por indagaciones de otro tipo; quedaron como un fantasma al acecho en la cultura administrada de las décadas siguientes, así como en los movimientos contestatarios de las décadas recientes.

El clima político que propició la proliferación de culturas libertarias en los años sesenta, estuvo ausente y parece despertarse en la radicalidad de una pandemia que pone en evidencia las desigualdades, la precariedad laboral, la inestabilidad financiera de las juventudes, la proliferación de enfermedades mentales, en suma, los conflictos inherentes al presente histórico regulado por un neoliberalismo cada vez más salvaje.

Las contradicciones de la cultura administrada

En este trabajo, la comercialización del pacifismo hippie, del sin sentido punk o del baile en medio de la guerra fría del techno, es leída en sentido dialéctico. La neutralización de la contracultura evidencia una superposición de fuerzas ejercidas por el poder, quien narra el presente a su manera. Entendiendo las posibilidades políticas en el tiempo como un triple juego entre potencia, fuerza y poder como lo entiende Franco “Bifo” Berardi (Berardi, 2017). La fuerza impuesta por el poder neoliberal aplastó las potencialidades de liberación del trabajo del 77 italiano, la liberación por medio de la tecnología de la ciberutopía, y la liberación cultural de la contracultura. Sus potencias fueron acalladas por el peligro implicado. Para Berardi, la futurabilidad es el horizonte de potencialidades vislumbradas en un presente dado. Estas pueden o no ser desarrolladas en la historia, dependiendo del poder que las desarrolle o de la fuerza que las potencialidades germinen. Su aparición no depende solo de la potencia, depende de la fuerza ejercida a partir de ella y de la lucha de esta fuerza con el poder. El poder se establece cuando manipula las potencias y las oculta o neutraliza para crear una narrativa de la historia, subsumiendo en ella el pasado, el presente y el futuro. Para Berardi, “el poder se basa en la hipóstasis de las relaciones existentes de potencia.” (Berardi, 2017, p. 62) Como se ha venido expresando, el poder es hoy -históricamente- capitalista.

Ahora bien, si el pasado se entiende, tal y como es expuesto por Fisher, como aquello que todavía sigue presente en el fantasma del presente, como una *hauntología*²⁰ no liberada de sus potencias, entonces, el pasado sigue aún sin ser realizado y debe ser realizado. El espectro no está totalmente presente: o ya no está o aún no está. En contraste con una ontología tradicional, que piensa el ser en términos de presencia idéntica en sí misma, la hauntología lo piensa como agencia de lo virtual. El espectro (fantasma) no es entendido como algo supernatural, sino como aquello que actúa sin existencia física: el fantasma aún no está o ya no está.

Para Fisher, siguiendo a Derrida, nada goza de una existencia puramente positiva. Todo lo que es, es gracias a una serie de ausencias, que le preceden y rodean. De esta manera, el presente es en virtud de las ausencias que lo componen y de las potencias no realizadas por la historia. El presente es hoy el triunfo de la potencia neoliberal, pero es también la ausencia de las potencias aún-no-realizadas, como espectros que habitan el presente.

El neoliberalismo ha neutralizado de las vanguardias y de las contraculturas las potencialidades que le han sido útiles: individualismo, autopoiesis en términos de consumo y trabajo, artificación de la economía en la explotación de la relación arte/praxis cotidiana y una estética y ética del trabajo excesivo. Por otro lado, las

²⁰ El concepto de hauntology es traído de Derrida, del francés hantologie. La hantologie es un juego de palabras entre hanter (aparecer, de un fantasma o frecuentar), hantise (obsesión, preocupación) y ontologie (ontología). Derrida presenta el concepto de la siguiente manera: “¿Qué es un fantasma? ¿Cuál es la efectividad o la presencia de un espectro, es decir, de aquello que parece quedarse tan inefectivo, virtual e inconsistente como un simulacro? ¿Hay algo ahí, entre la cosa misma y su simulacro, una oposición que se mantiene? Repetición y primera vez pero también repetición y última vez, porque la singularidad de la primera vez es como la de la última vez. Cada vez es el evento mismo, una primera y última vez. Siempre otro. Puesta en escena para un fin de la historia. Llamemos a esto una hantologie. (Derrida, 1993, p. 31)” (Traducción propia, del original en francés.)
Original: qu'est-ce qu'un fantôme ? qu'est-ce que l'effectivité ou la présence d'un spectre, c'est-à-dire de ce qui semble rester aussi ineffectif, virtuel, inconsistant qu'un simulacre ? Y a-t-il là, entre la chose même et son simulacre, une opposition qui tienne ? Répétition et première fois mais aussi répétition et dernière fois, car la singularité de toute *première fois* en fait aussi une *dernière fois*. Chaque fois, c'est l'événement même, une première fois est une dernière fois. Toute autre. Mise en scène pour une fin de l'histoire. Appelons cela une *hantologie*.

potencialidades políticas , fueron anuladas por riesgo a su desestabilización: autonomía, tiempo liberado de salario y trabajo, sostenibilidad, internet como plataforma libertaria de contenidos libres, una cultura heterogénea y popular no monopolizada y la construcción colectiva del tiempo presente y futuro. Dado que el pasado aparece como lo virtual o el fantasma al acecho, el “pasado no ha sucedido” y reinterpretarlo es dar fuerza a las potencias neutralizadas a lo largo de la historia. Para Fisher:

La contracultura de los sesenta es ahora inseparable de su propia simulación, y la reducción de la década a imágenes “icónicas”, “clásicos” de la música y a reminiscencias nostálgicas neutralizó las promesas reales que explotaron en su momento. Esos aspectos de la contracultura que pueden ser apropiados han sido redirigidos a los precursores del “nuevo espíritu del capitalismo”; mientras que aquellos que eran incompatibles con un mundo de trabajo excesivo [overwork] han sido condenados, como otros de los tantos intentos inútiles, que en la lógica contradictoria reaccionaria, son simultáneamente peligrosos e impotentes” (Fisher, 2018, p. 2068) ²¹

Como resultado, el nuevo individualismo sobre-expuesto y construido sobre la base de la competitividad y el mandato de ser emprendedores, se revela como “el contra-exorcismo del fantasma de un mundo que pudo haber sido libre.” ²² (Fisher, 2018, p. 2072) Este es el espectro de lo que Fisher denomina *comunismo ácido*: la conjunción de fantasmas al acecho de las potencias neutralizadas.

²¹ The Sixties counterculture is now inseparable from its own simulation, and the reduction of the decade to “iconic” images, to “classic” music and to nostalgic reminiscences has neutralised the real promises that exploded then. Those aspects of the counterculture which could be appropriated have been repurposed as precursors of “the new spirit of capitalism”, while those which were incompatible with a world of overwork have been condemned as so many idle doodles, which in the contradictory logic of reaction, are simultaneously dangerous and impotent.” (Traducción propia)

²² “a counter-exorcism of the spectre of a world which could be free.” (traducción propia)

Así pues, siguiendo el movimiento de la historia, la industria cultural debe ser pensada en términos de división de la cultura entre monopolios industriales. Pues, como resultado de un siglo de neutralización del poder hacia las potencias utópicas, se han instaurado emporios culturales afines a la ideología de la sociedad de consumo. Es por esto posible rastrear dentro de la heterogeneidad del mercado, un capitalismo multinacional operando desde la cultura, o, regresando a Hancock (2019), una lógica contracultural neoliberal donde las potencias de las vanguardias y la contracultura aparecen neutralizadas y explotadas en el neoliberalismo salvaje actual. Para el autor, “la vida bohemia, artística y creativa pero insegura y flexible, es mejor adaptada al trabajo del capitalismo neoliberal que la del hombre organizado del periodo de post guerra.”²³ (p. 66) Si bien el despertar creativo de una imaginación pareció peligroso en un primer momento, prontamente sentó las bases de un capitalismo cultural cuyo individuo fue principalmente forjado desde la flexibilización identitaria propiciada por la contracultura.

El concepto de industria naranja o de industrias creativas da cuenta de la heterogeneidad del mercado y de la producción cultural, pero no exime la crítica en cuanto en dicha heterogeneidad es posible ver una hegemonía tanto del consumo de contenidos como de su producción. Para la UNESCO, el concepto de industria cultural adorniano tuvo un viraje en los años noventa al ser reconocido como una *economía creativa*²⁴. Esta economía es hoy protegida por organismos de protección

²³ “The bohemian life, artistic and creative but insecure and flexible, is better adapted to the work of neoliberal capitalism than the organization men of the post-war period.” (Traducción propia)

²⁴ **“Sobre definiciones: ¿Qué se entiende por industrias culturales y creativas?”**

El concepto de industrias culturales no es nuevo. T. Adorno comenzó a utilizarlo en 1948 refiriéndose a las técnicas de reproducción industrial en la creación y difusión masiva de obras culturales. Medio siglo más tarde, se observa que los modos de crear, producir, distribuir y disfrutar de los productos culturales se han ido modificando extraordinariamente. Además de las transformaciones tecnológicas y del papel de los medios de comunicación, la cultura se ha incorporado a procesos de producción sofisticados, cadenas productivas complejas y circulación a gran escala en distintos mercados.” Para leer más al respecto, visitar la página oficial de la UNESCO: <http://www.unesco.org/new/es/culture/themes/cultural-diversity/diversity-of-%09cultural-expressions/tools/policy-guide/como-usar-esta-guia/sobre-definiciones-%09que-se-entiende-por-industrias-culturales-y-creativas/>

de la cultura como la UNESCO, así como por monopolios creativos (Google, Universal, Sony music, entre otros). Para la UNESCO, la economía creativa “entiende la creatividad -en un sentido amplio- como el motor de la innovación, el cambio tecnológico y como ventaja comparativa para el desarrollo de los negocios.” (UNESCO, 2020) Se trata, claramente, de una visión corporativa de la cultura.

Dado que el límite entre alta cultura y cultura de masas se ha desvanecido, el concepto de industria cultural debe variar también. De un lado, éste debe referirse a contenidos heterogéneos sin ignorar la prioridad de los monopolios culturales en la distribución de contenidos; de otro lado, la crítica social que se encuentra en el seno de la crítica adorniana puede ser rastreada en nuestros días en cuanto a los conceptos de felicidad, éxito y a la reproducción de clichés, aún presentes en la cultura imperante, así como a la reproducción de un sistema productivo capaz de crear individuos con una ética de competencia y productividad. De esta manera, si bien no es posible pensar en una industria cultural tal y como la expone Adorno, sí es posible rescatar algunos conceptos.

Para dar cuenta de la mutación entre la cultura centralizada, cuyo desplazamiento se da entre Europa y Estados Unidos, según reconoce Adorno, a una cultura multinacional (cuyos centros de operación pueden estar disgregados por el globo²⁵), es útil tomar la comprensión del desarrollo del capitalismo expuesta por Fredric Jameson.

Para Jameson, el capitalismo ha tenido tres momentos, siendo la posmodernidad el tercer y último momento. El primero, responde a un capitalismo de mercado, el segundo a un estadio monopolista o imperialista (lugar de las grandes colonizaciones globales) y un tercer momento globalizado, posindustrializado o multinacional. El segundo momento opera a partir de máquinas de producción, mientras el tercero opera a partir de máquinas de reproducción (televisión, computadores, celulares, internet, etc).

²⁵ Véase por ejemplo el crecimiento de la industria K-pop y su importancia en las juventudes occidentales.

Si se quiere pensar en un parangón con la cultura, se podría ver así: 1) de una cultura eurocentrista, 2) pasando por una imperialista y colonialista a 3) una explosión de sentidos y singularidades en una aparente descentralización de la cultura. Pero, dicha heterogeneidad y descentralización no debe ser confundida con una mera libertad creativa, debe ser entendida como una doble posibilidad: de crecimiento económico de las grandes multinacionales y de heterogeneidad cultural. Aquello leído anteriormente como neoliberalismo por Hancock es entendido por Jameson como capitalismo multinacional. Su despliegue cultural es entendido como posmodernidad. Para Jameson:

La disolución de una esfera autónoma para la cultura más bien debe ser imaginada en términos de una explosión: de una prodigiosa expansión de la cultura por todo el terreno social, hasta el punto de que se puede afirmar que toda nuestra vida social — desde el valor económico y el poder estatal hasta las prácticas y la propia estructura de la misma *siquis*— se han tomado “culturales” en cierto sentido original que la teoría aún no ha descrito.” (1991, p. 78)

Ahora bien, esa proliferación cultural no ha tenido como resultado una sociedad donde diferentes tipos de vida puedan convivir. Paradójicamente, luego de los logros de la revolución sexual por propiciar un pensamiento a través del cuerpo, de las luchas políticas feministas, afro, queer; los discursos nacionalistas toman fuerza, la discriminación se ha exacerbado en el mundo, la globalización funciona bajo el mandato de la mercancía y no de la libre circulación ciudadana; en suma, los logros de las revoluciones han sido grandes para las mercancías pero inferiores para la humanidad. Pese a la proliferación de discursos y culturas, pocas compañías siguen teniendo poder sobre el mandato de lo sensible en el mundo,

monopolizando el mundo cultural incluso en plataformas que podrían ser lugares (ciberespacio) de gran diversidad y autonomía como internet. ²⁶

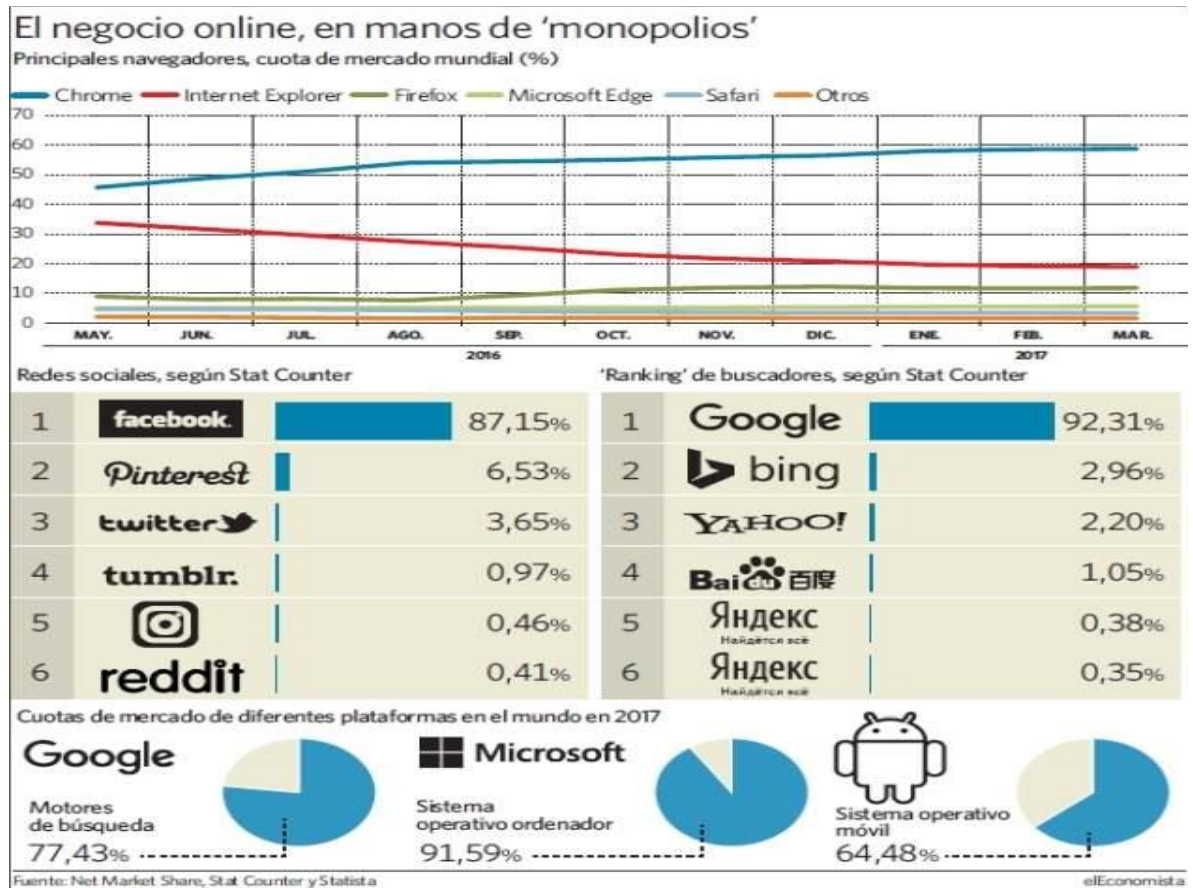
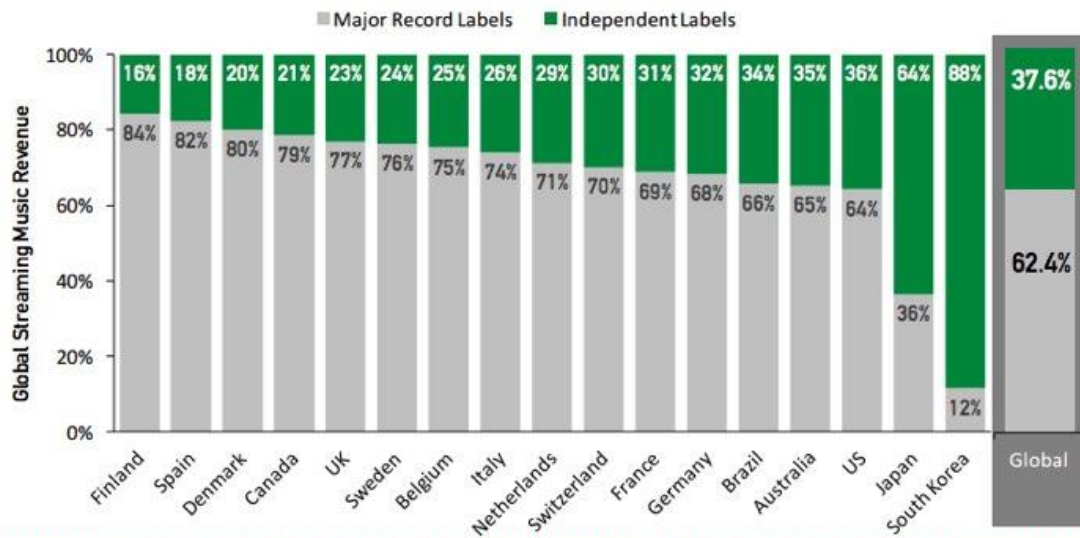


Ilustración 7. El negocio online en mapas de Monopolios, 2017.

²⁶ El 66% del streaming mundial fue producido en Canadá, Estados Unidos e Inglaterra; 8 de 10 canciones del top 10 pertenecen a una sola discográfica (Universal). Google acapara el 77% de las búsquedas online (ver ilustración 9). El 62% de la música global escuchada en streaming es producida por 3 compañías (ver ilustración 10).

GLOBAL RECORDED MUSIC REVENUE SHARE FOR MAJOR AND INDEPENDENT LABELS BY OWNERSHIP



Source: WIN / MIDiA Global Music Market Share Model (05/16)

Ilustración 8. Streaming global, sellos independientes vs. sellos gigantes, 2016.

Además de lo expuesto anteriormente sobre la industria cultural, cabría resaltar su qué hacer monopólico y el lugar de las grandes multinacionales de la industria cultural dentro de la producción cultural global. Prueba de esto son los anteriores gráficos que evidencian la producción mediática como creada a partir de grandes monopolios. De esta manera, se evidencia el carácter social -y por tanto económico- de la industria cultural. Es decir, ésta no solo crea contenidos, sino que corresponde a un momento histórico que fue nombrado por Jameson como capitalismo monopólico. La cultura, pues, no escapa a la manifestación actual del capitalismo sino que la reproduce desde la industria cultural hegemónica. Por ejemplo, en el caso de la industria musical, si bien la industria independiente tiene una producción importante, sigue siendo difícil para ella competir frente al poder que ejercen los grandes monopolios sobre los medios de reproducción musical, como plataformas streaming y radio.

Además, como se dijo en un principio, la identidad del arte con la praxis vital toma carácter publicitario en la industria cultural y deviene en parásito de la realidad,

al no poder diferenciarse de aquélla. No se trata ya de una unión entre las dos esferas sino de su total identificación. De esta manera, se crea una poesía de la vida cotidiana y, especialmente, una poesía del trabajo. Todo tiene su propia poesía, como describían Adorno y Horkheimer, la industria cultural: “se impone con una vistosidad típica y multiplicada, es capaz de engañar a los adultos sobre la infancia prolongada que se les prepara para que funcionen de manera tanto más adulta.” (T. Adorno & Horkheimer, 1998, p. 283) Su función es la de dotar de contenido publicitario al carácter alienado del trabajo y la desigualdad social.

La duplicación de la realidad, propia de la industria cultural a mediados del siglo XX, es todavía identificada en la posmodernidad. Sin embargo, no hay lugar de retorno. Es decir, la televisión y la internet no sólo reproducen la realidad sino que la crean con sus contenidos culturales. En ese sentido, la visión según la cual la realidad se duplicaba no es solo efectiva: se ha magnificado por las posibilidades de la red digital. En el proceso, el carácter ideológico de la cultura se desdibuja, pues, tal y como afirma Adorno, “cuanto más completo es el mundo como apariencia, más impenetrable es la apariencia como ideología.” (T. W. Adorno, 2009, p. 67)

La industria cultural enseña cómo soportar la vida despiadada, sin mostrar jamás dicho carácter de la vida y poniendo en su lugar una falsa armonía. En esa sociedad todos podemos ser felices, nos creemos felices y nos comportamos como si lo estuviéramos. Žižek (2003) hace un análisis sobre la ideología e identifica tres momentos, en parangón a la religión, tal como es estudiada por Hegel: doctrina, creencia y ritual.

La doctrina constituye la ideología en su conjunto de ideas y teorías, es el *en sí* de la ideología. La crítica en este estadio consiste en la lectura sintomática de la misma. Se pregunta cómo se presenta y bajo qué preceptos: se trata de descubrir la tendencia no confesada de la doctrina. La creencia (*para sí*) es el momento de su materialización. Finalmente, en el momento ritualístico se unen el *en sí* y el *para sí*

de la ideología, una apropiación espontánea, de la conformación de la realidad social. Es decir, el sistema se reproduce a sí mismo -de manera aparente- sin necesidad de la ideología. La realidad aquí se compone de manera *extraideológica*. En el ritual, la ideología se genera *performativamente*. Žižek afirma que la ideología opera opera como la religión: actúa como si creyeras, ora, arrodíllate, y creerás, la fe vendrá por sí sola. De igual manera se podría poner hoy en el lugar de la fe a la felicidad: actúa como si estuvieras feliz, sonríe, disfruta y serás feliz, la felicidad vendrá por sí sola. Aquí se encuentra la “regresión” hacia la ideología en el momento mismo en que se aleja aparentemente de ella. (Žižek, 2003, p. 21)

Podría decirse que en este momento ritualístico actúa la industria cultural. En la publicidad de sí misma se reproduce de manera *extraideológica*. La publicidad no consiste en una propaganda descarada, como lo era la propaganda política en las guerras mundiales, sino en no tener que convencer al espectador de nada. Por esto el momento *extraideológico* lo es sólo en apariencia. Mientras la realidad se reproduce a sí misma sin carga ideológica, reproduce su ideología de manera encubierta.

Sin embargo, incluso Adorno concuerda en la resistencia a la publicidad engañosa de la industria cultural y la recepción por parte de una conciencia duplicada, consciente del engaño. En su ensayo sobre *la televisión como ideología* (2009), Adorno reconoce la posibilidad de una aversión al engaño y una “especie de vacuna contra la ideología difundida por la televisión y contra las ideologías afines a ella.” (p. 96.) Pero para esto, deberían comenzar por eliminarse los estereotipos y las normas de conducta en la reproducción publicitaria de la industria. Esto podría posibilitar una conciencia, que note como evidente la realidad duplicada presente en la industria cultural, así como su carácter publicitario. Sin embargo, a partir de la contracultura los elementos que podrían generar ese tipo de conciencias han estado presentes en la cultura administrada, sin tener por ello un cambio social.

Finalmente, en el neoliberalismo, la cultura administrada agencia tanto los valores de soporte del neoliberalismo como aquellos que lo denuncian. La tarea de las subjetividades políticas colectivas es encontrar una manera de liberar la fuerza de las potencialidades, los fantasmas o espectros presentes incluso en la realidad duplicada de la cultura administrada. Ahora bien, si el lugar de la conciencia duplicada se encuentra en el individuo o en la creación de comunidades, debe ser cuestionado teniendo en cuenta la lógica cultural del capitalismo monopólico.

Individuo y posmodernidad

El dominante cultural posmoderno tiene como contexto el dominio económico y militar de Estados Unidos, donde, “como ha sucedido en toda la historia dividida en clases, el reverso de la cultura es la sangre, la tortura, la muerte y el horror.” (Jameson, 1991, p. 20) El dominio militar y económico de Estados Unidos se traduce también en un dominio cibernético y cultural: Google (y sus adyacentes empresas como youtube, facebook, whatsapp, instagram), Disney, Netflix, Fox, Universal, Sony son algunos de los emporios de la información y la industria cultural que han monopolizado el terreno: su campo de batalla es el ciberespacio. Su contexto económico es el neoliberalismo y su consecuencia, la precarización laboral.

El individuo posmoderno no puede ser entendido en términos propios de la modernidad. En lugar de alienación, Jameson habla de fragmentación. El fin del ego burgués o moderno implica el fin de la sicopatología moderna y la mengua de los afectos. Las intensidades posmodernas son flotantes e impersonales, se mueven de la euforia a la ansiedad, o la depresión, como bien evidencia Fisher (2016). El tiempo deja de ser una categoría dominante, y abandona su lugar para dársele al espacio (Jameson, 1991, pp. 29-33)

Frente a un espacio infinito como el ciberespacio, el tiempo se convierte en un lugar impotente de enunciación. El cibertiempos, contrario al ciberespacio no es infinito sino limitado, requiere de la percepción del sujeto y de la habilidad de

atención social. El ciberespacio ofrece entonces una cantidad de estímulos desproporcional a la habilidad del sujeto para responder. Ante tal desequilibrio perceptivo, explica Berardi, “la mente reacciona con pánico o insensibilización [desensitisation]. Berardi establece una diferencia entre “sensibility” y “sensitivity”. La primera es la habilidad de entender lo que las palabras no explican, de interpretar signos no verbales y flujos de empatía. La segunda es la habilidad que tienen los seres humanos de procesar información. Para el autor, la nueva generación no tiene competencia en sensibilidad (sensitivity), la habilidad de entender empáticamente algo que no sean signos binarios. (Berardi, 2011, p. 17)

Tanto Jameson, como Berardi y Fisher consideran la proliferación de signos de la cultura posmoderna y cibernética causantes de ansiedad (Jameson), pérdida de temporalidad y depresión (Fisher) e impotencia y precariedad (Berardi). Además, los tres autores , afirman que, a pesar de la heterogeneidad cultural, es posible entrever un dominante cultural.

Ahora bien, para entender por qué puede leerse entre líneas una cultura administrada en las teorías de Fisher, Berardi y Jameson, es importante comenzar por recuperar los problemas centrales del concepto adorniano y, en lugar de reconstruirlo tal y como fue enunciado, rescatar de él, comparando con lecturas actuales, la importancia de leer las manifestaciones culturales de manera crítica y denunciar los grandes emporios que monopolizan las creaciones culturales y, en su proceso, niegan la posibilidad de un futuro (y un presente) autónomo y libre.

El problema central de la industria cultural es la creación de un *pseudoindividuo* dentro de una realidad abstracta, en ausencia de complejas relaciones concretas. El individuo, en apariencia autónomo, tiene un desconocimiento de la totalidad social pues esta es reducida a una imagen abstracta. La relación entre ambas esferas, la individual y la social, se disgregan para dar a luz un individuo aparentemente libre, pero que en realidad ignora su configuración social.

El concepto de pseudoindividuo da a entender que existe una conformación falsa, opuesta a una verdadera. Sin embargo, la relación individuo/entorno ha mutado y no tendría sentido regresar a una concepción moderna. Este individuo debe ser entendido ahora como una producción más del Capitalismo Social Integrado, tal y como es leído por Guattari. Para el autor, los mecanismos de control suceden de manera maquina/molar y molecular ²⁷.

La esclavitud maquina (molar) acontece de manera inconsciente y no directa, en el plano de lo estético, en cuyo centro se podría situar la producción cultural monopolizada del capitalismo. En lo molar, no se ejerce una represión agresiva con fuerte relación de poder sino una sutilidad casi invisible, disfrazándola bajo el nombre de libertad -comprendida ésta en dicho contexto como la libertad de elegir bajo los parámetros de antemano establecidos-. En este proceso de subjetivación, el individuo no se reconoce atado a un sistema procesual (de signos) en donde es armado o engranado, sino, por el contrario, libre de toda atadura en tanto tiene el derecho a elegir: políticamente como votante, económicamente como comprador o empresario y éticamente porque no se siente atado a ningún sistema moral.

Ahora bien, según Lazzarato el sujeto se encuentra atado doblemente como esclavo a la máquina. De un lado, sujetado a “aparatos de negocios, comunicaciones, al estado de bienestar y a las finanzas”.²⁸ (Lazzarato, 2014, p. 38).

²⁷ Cuando era joven, Guattari realizó un curso de Farmacia, del cual adopta los conceptos de molar y molecular. Lo molar recoge las diferencias sociales más amplias o la totalidad social, mientras que lo molecular se refiere a lo individual. Para el autor: “La cuestión micropolítica —esto es, *la cuestión de una analítica de las formaciones del deseo en el campo social*— habla sobre el modo en cómo el nivel de las diferencias sociales más amplias (que he llamado «molar»), se cruza con aquello que he llamado «molecular». Entre estos dos niveles no hay una oposición distintiva, que dependa de un principio lógico de contradicción. Parece difícil, pero es preciso cambiar de lógica. En la física cuántica, por ejemplo, fue necesario que en un momento dado los físicos admitiesen que la materia es corpuscular y ondulatoria al mismo tiempo. De la misma forma, *las luchas sociales son, al mismo tiempo, molares y moleculares.*” (Guattari & Rolnik, 2006, p. 149)

²⁸ “apparatuses of business, communications, the welfare state, and finance” (Traducción propia)

En la esclavitud molar, el sujeto es manipulado como una máquina, aquel es maniobrado de manera pasiva. De otro lado, los sujetos pueden ser activamente parte de la máquina. En este otro sistema el sujeto es *operario*. La máquina es sostenida por la producción subjetiva a partir de una falsa labor en cuanto la actividad maquínica podría verse equívocamente como liberadora. Allí, siguiendo al filósofo, estamos “sujetados a una estratificación del poder que nos asigna roles, funciones sociales y funciones productivas como usuarios, productores, tele-espectadores, etc”.²⁹ (Lazzarato, 2014, p. 38)

El proceso de subjetivación es entendido de manera análoga al sistema de producción. Es decir, el sujeto mientras produce, es también él producido, de hecho, es el producto más importante del sistema de producción³⁰. Lazzarato, siguiendo a Guattari, comprende el sistema social como una máquina, constituida por máquinas (sujetos) que contribuyen a su funcionamiento.

El concepto de máquina es útil para Guattari porque descentraliza el poder y lo pone en manos de todos, o de ninguno. Hacer parte de un engranaje implica no comprender muy bien por donde ha de tomarse la máquina si se desea alterarla; no

²⁹ “subjected to a stratification of power that assigns us roles and social and productive functions as users, producers, television viewers, and so on.” (Traducción propia)

³⁰ La relación dialéctica de la producción es heredada de Marx, pero actualizada en cuanto no se reduce a la producción de capital en el lugar de trabajo, sino también a la producción pre-lingüística y pre-verbal. Lazzarato distingue entre signos significantes y signos asignificantes. Los primeros se dirigen a un “yo” mientras que los asignificantes no lo hacen y suscitan más que pensamientos o significados, acciones. En el caso de los signos significantes, el autor los relaciona con el lenguaje y la escritura y con todo signo que tiene una representación lingüística, como, por ejemplo, la representación política, que constituye una toma de poder que sobrecodifica, crea jerarquías y subordina otras semióticas y modos de expresión. Estos signos lingüísticos tienen la capacidad de territorializar la subjetivación, es decir, dan un lugar en la sociedad al individuo. Son estos signos aquellos que, primordialmente, producen un sujeto, un “yo”, opuesto al *dividuo* que producen los signos asignificantes. Antes de hablar de la semiótica asignificante, Lazzarato menciona de paso una semiótica que se encuentra entre la significativa y la asignificante denominada como semiótica pre-significante. Los signos asignificantes no tienen en apariencia un significativo relacionado. Sin embargo, son estos los que agencian las máquinas. Los signos asignificantes, a diferencia de los significantes, en vez de producir un estímulo racional en el lenguaje, provocan movimiento. Lazzarato menciona unos cuantos tales como los signos monetarios o bursátiles, los lenguajes informáticos que hacen que las máquinas funcionen, o numéricos de producción de imágenes, sonidos e información, las ecuaciones, las funciones, los diagramas de la ciencia, la música, etc. (Lazzarato, 2014, p. 38)

se sabe quién la opera, es una máquina cuya funcionalidad depende de sus partes. Como un reloj de cuerda, no necesita de una batería (cuyo territorio está delimitado), sino del movimiento propio de la máquina, del correcto funcionamiento de sus piezas, cuidadosamente ensambladas mediante un sistema de producción de subjetividades. La esclavitud maquínica no trabaja con sujetos (como los signos significantes) sino con su desterritorialización. Por eso Lazaratto habla de dividuos y no de individuos. Es decir, se dirige a una serie de fuerzas desprovistas aún de significado. Siguiendo al autor:

La esclavitud maquínica activa las fuerzas pre-personales, pre-cognitivas y pre-verbales (percepción, afectos de sentido, deseo) así como fuerzas suprapersonales (maquínicas, lingüísticas, sociales, mediáticas, sistemas económicos, etc.) que más allá del sujeto y las relaciones individuales (intersubjetivas), mutiplican posibilidades.³¹ (Lazzarato, 2014, p. 31)

La máquina opera de manera racional y también -sobre todo- de manera sensible. Tan complejo sistema evidencia una relación entre las partes y la totalidad del engranaje. Añadido a lo anterior, la relación dialéctica individuo/totalidad es entendida por Guattari como molecular/molar.

Debe señalarse que la relación entre individuo y contenidos culturales se constituye desde la producción de subjetividades en cuanto los contenidos forman al sujeto de manera afectiva, perceptiva y deseante. El deseo que media el contenido de la industria cultural con el receptor ha sido previamente agenciado. En *Micropolítica, cartografías del deseo*, Guattari y Rolnik (2006) recalcan la importancia de sacar al deseo del plano meramente individual, como si fuese formado de manera independiente de lo social (obviando la relación

³¹ Traducción propia. El original dice: "Machinic enslavement activates pre-personal, pre-cognitive, and preverbal forces (perception, sense affects, desire) as well as suprapersonal forces (machinic, linguistic, social, media, economic systems, etc.), which beyond the subject and individuated relations (intersubjectivity), multiply "possibilities."

molar/molecular). Por el contrario, el deseo, como todo aquello que acontece en el individuo, atraviesa también el campo de lo social.

A este respecto, Guattari afirma que “el deseo es siempre el modo de producción de algo, el deseo es siempre el modo de construcción de algo.” (Guattari & Rolnik, 2006, p. 256) Éste es desterritorializado por el Capitalismo Mundial Integrado cuando lo muestra como algo bestial, que debe ser reprimido o algo animal sin relación con lo social. Por el contrario, el deseo, en tanto pertenece a lo existencial, se encuentra relacionado con modos de semiotización. Para Lazzarato la desterritorialización capitalística acontece principalmente en el deseo maquínico. En palabras del autor:

El deseo no es la expresión de la subjetividad humana; emerge del montaje de flujos humanos y no humanos, de la multiplicidad de lo social y de las máquinas técnicas. La desterritorialización del deseo no tiene nada que ver con “manejos” o “conatus”. Es, en cambio, una cuestión de lo posible, de la creación de nuevas posibilidades, de emergencia de lo que aparece como posible en el marco de la dominación capitalista. (Lazzarato, 2014, p. 51)

La sujeción maquínica del deseo permite un acercamiento a la preocupación de Berardi por las generaciones que han aprendido más palabras de las máquinas que de su madre. Se trata de una generación cuyos años de vida iniciaron y se desarrollaron en medio de un semicapitalismo donde “todo acto de transformación puede ser sustituido por información y el proceso de trabajo se realiza a través de recombinar signos.” (Berardi, 2010, p.107) Hay dos generaciones que responden al fenómeno tecnológico y cognitivo: la videoelectrónica (1970) y la celular-conectiva (1990). Desde niños, los individuos interactúan con máquinas y son expuestos a contenidos tecnológicos y, por tanto, a maquinaciones pre-verbales y pre-lingüísticas.

Un ejemplo de tal agenciamiento es la multinacional Disney, la cual ha territorializado los valores, los meta relatos, los deseos y los sueños de las generaciones de los últimos 70 años. Entre 1950 y 2020 la población mundial pasó de 2600 Millones de habitantes a 7700 Millones. De acuerdo con Naciones Unidas, la población menor de 65 años es 91%. No es exagerado estimar que más del 50% de la población mundial (responsable de más del 50% del PIB) ha sido influenciada de alguna manera por las industrias culturales monopólicas y entre ellas Disney de manera destacada. A partir de películas animadas, los niños se acercan a sus deseos y afectos, entrando en un sistema maquínico y molar de la producción de subjetividad desde su nacimiento.

El argumento de Guattari según el cual la producción de subjetividad se realiza de manera pre-verbal puede ser encontrado también en el concepto de Rancière de reparto de lo sensible (Rancière, 2014). Siguiendo la crítica de Lazzarato que refuta a Rancière por no reconocer el funcionamiento económico de la producción de subjetividad (Lazzarato, 2014, p. 11), el concepto de reparto de lo sensible se debe comprender también con respecto a su carácter económico.

Según Rancière, el reparto de lo sensible tiene un carácter estético dado que se presenta como el “sistema de las formas *a priori* que determina lo que se ha de sentir.” (Rancière, 2014, p. 20). El reparto de lo sensible determina nuestra voz y lugar en lo social. Pero la relación sensible con el entorno determina de igual manera la relación sensible consigo mismo, es decir, la producción de subjetividad. Es así como la subjetividad industrial, entendida como una subjetividad “fabricada, modelada, recibida, consumida” (p. 39), siguiendo a Guattari y Rolnik (2006), es también infantilizada en tanto es condicionada en su manera de experimentar el mundo. Es decir que toda decisión tomada es decidida de antemano por la máquina, en donde, como al niño, se le dice cómo debe actuar, hablar, pensar y sentir.

El entorno social no sólo fabrica la manera de pertenecer a la sociedad, sino que también crea la subjetividad, territorializa los gustos y los juicios de belleza de

dicho sujeto. El valor se encuentra así sujeto al placer, a la sensación y a la manera de experimentar la belleza propia de la máquina. Además, el Capitalismo Mundial Integrado hace del sujeto un producto que debe experimentar a toda costa las novedades del sistema productivo (físico o virtual).

Sin embargo, para ahondar en cómo el sujeto se ve forzado a sentir de tal o cual manera, es necesario comprenderlo dentro del sistema económico. Rancière lo sugiere en su discurso, la repartición de lo sensible acontece en el trabajo y en la ausencia de tiempo. Pero se debe añadir que también acontece en la relación del individuo con monopolios económicos y con una sociedad abstracta. La relación entre la singularidad económica y la singularidad estética evidenciada por Jameson da cuenta del lugar del sistema económica, pues cuanto más abstracto es el sistema financiero, más abstracta es la cultura y, por lo tanto, más abstracta es la producción subjetiva:

En un sistema de monedas nacionales relativizadas, cada derivado³², como combinación única y momentáneamente definitiva de esos valores de las monedas, actúa como un nuevo estándar de valor y, con ello, como un nuevo Absoluto. Se parece un poco a la idea de Malebranche del ser del universo: solo Dios puede mantener su existencia, pero para ello debe reinventarlo en cada instante. Esta es la última conclusión lógica de la paradoja de los derivados: no que cada uno de ellos sea un nuevo comienzo, sino que cada derivado es un nuevo presente del tiempo. No produce futuro por sí mismo, solo otro presente, diferente. El mundo del capital financiero es ese presente perpetuo, pero no es una continuidad; es una serie de acontecimientos singulares. (Jameson, 1991, p. 131)

³² En la Bolsa de Valores “Derivado” es un instrumento financiero, creado, en un inicio, para proteger a inversionistas extranjeros de la fluctuación monetaria. Los derivados son contratos de un precio de una acción en un futuro.

Así como en las finanzas los derivados producen un presentismo financiero donde cada derivado es un nuevo presente del tiempo, así también el individuo experimenta el tiempo como un nuevo presente continuo. La manera en como lo sensible es determinado de antemano sucede de manera política (significante) en cuanto se determina un lugar social (una voz que cuenta más en la esfera social u otra que cuenta menos), pero también es determinado de manera asignificante (pre-verbal y pre-lingüística) por máquinas, estadísticas y movimientos financieros. Hay, pues, una estrecha relación entre los sistemas cultural, artístico y financiero. Cuanto más abstracto se torna uno, más abstracto se tornan los demás.

Pareciese que el individuo se encuentra inserto en un sistema en el cual le es asignado un papel de espectador pasivo. En apariencia, toda acción y pensamiento se encuentran de antemano fabricados y toda voz se asemeja sólo a la del animal que emite sonidos sin comprender su significado. Podría compararse este sujeto propio de la producción del Capitalismo Mundial Integrado con un espectador pasivo. Este sistema ha sido nombrado por Rancière como *la división policial de lo sensible*. En palabras del filósofo:

La existencia de una relación "armoniosa" entre una ocupación y un equipamiento, entre el hecho de estar en un tiempo y un espacio específicos, de ejercer en ellos ocupaciones definidas y de estar dotado de las capacidades de sentir, de decir y hacer adecuadas a estas actividades. (Rancière, 2010, p. 46)

La división policial de lo sensible puede verse determinada por un agenciamiento cultural. Para Adorno, el lugar de la Industria Cultural era engañar a las masas en cuanto el mundo se representa de manera inocente en apariencia. La realidad era duplicada y su comprensión venía determinada por la representación realizada en los medios culturales.

Pero, si bien el poder de los contenidos culturales parece aplastar al individuo en su determinación, dentro del concepto de industria cultural se encuentra una duda respecto a la totalidad del discurso. Sucede de igual manera en los discursos de Rancière (en el concepto de división policial de lo sensible se encuentra una posibilidad que lo revierte a partir del disenso y la política) y Guattari (al maquinismo molar corresponde una respuesta molecular).

El individuo, pese a la grandeza de la fuerza con la cual es sometido, intenta resurgir. El concepto de autonomía con el cual Adorno recupera el arte puede ser utilizado para pensar una resistencia del individuo y de la sociedad a los contenidos de la cultura administrada, tanto para interpretar dichos contenidos, como para crear nuevos. Pero también puede pensarse en una resistencia que resurge de la realidad misma y no se contiene en los contenidos abstractos, apareciendo como síntoma en aquellos.

A manera de síntoma y subsuelo de la sociedad de consumo, el crecimiento de la precariedad en el mundo es cada vez más difícil de disimular. Esta es entendida como flexibilización de las políticas laborales (pérdida de derechos, contratación por horas, mayor trabajo por pagos cada vez más inferiores) acompañada de una inestabilidad existencial y de una sensación de impotencia y ansiedad. Como consecuencia de la flexibilización laboral, hay una dificultad de planificar el presente y el futuro, seguida de la sensación de que la vida se sale de las manos y que no hay manera de asirla.

En medio de una sociedad de consumo y supuestas riquezas, el individuo se constituye, paradójicamente, de manera precaria. La precariedad, para Berardi, es una consecuencia de la automatización laboral y la conectividad en red. El desarrollo de la tecnología durante los últimos 50 años ha producido cambios significativos en las condiciones laborales, cada vez es más plausible la posibilidad técnica de la abolición o disminución del trabajo asalariado, pero al mismo tiempo

su probabilidad se rechaza en cuanto el individuo se encuentra cada vez más precarizado.

La tecnología ofrece la posibilidad de automatización de la producción y la liberación del tiempo del trabajador. Sin embargo, como lo anunciaba ya Marcuse en *El hombre unidimensional* (1993), esa posibilidad no ha sido aún realizada. En lugar de tiempo libre, el trabajador obtuvo sometimiento. El trabajo pesado se convirtió en trabajo de cuello blanco para la época de Marcuse; hoy se convirtió en *teletrabajo* y trabajo *freelance*. La liberación del tiempo de trabajo se ha traducido en falta de regulación del campo laboral.

Como expresa Berardi: "El capital ya no necesita aprovechar el tiempo de vida total de un obrero, solo necesita fragmentos aislados de tiempo, instantes de atención y operatividad." (Berardi, 2014, p. 153) El tiempo no le pertenece al trabajador: ni el "libre" ni el tiempo ocupado o laboral. El trabajador debe estar siempre disponible: a un correo o una llamada. Su tiempo es siempre tiempo atento y operativo.

Además de la disposición laboral, el tiempo libre en tanto es asociado al consumo también es tiempo productivo. Este es propiamente el tiempo de valor, el tiempo de la "salvación social" (Baudrillard, 1979, p. 72), donde los signos juegan entre sí y el individuo se entrega al consumo. A pesar de todo, y del supuesto crecimiento de la clase media (que debería leerse más bien en términos de precarización global), la sociedad no se rige por el acceso igualitario al capital sino por la ilusión del mismo. Los signos sociales se estructuran a partir del excedente y no del déficit, donde una pequeña porción de la sociedad con abundancia económica determina la producción social para satisfacer el excedente estructural.

El movimiento en el cual el poder del capital estructura la producción del excedente se reproduce en los productos de la cultura administrada, incluso después de la Gran División (Huyssen). Si bien la sociedad no cuenta hoy con una

distinción entre Alta Cultura y Cultura de masas, sí cuenta con una distinción de clases y con una cultura del excedente.

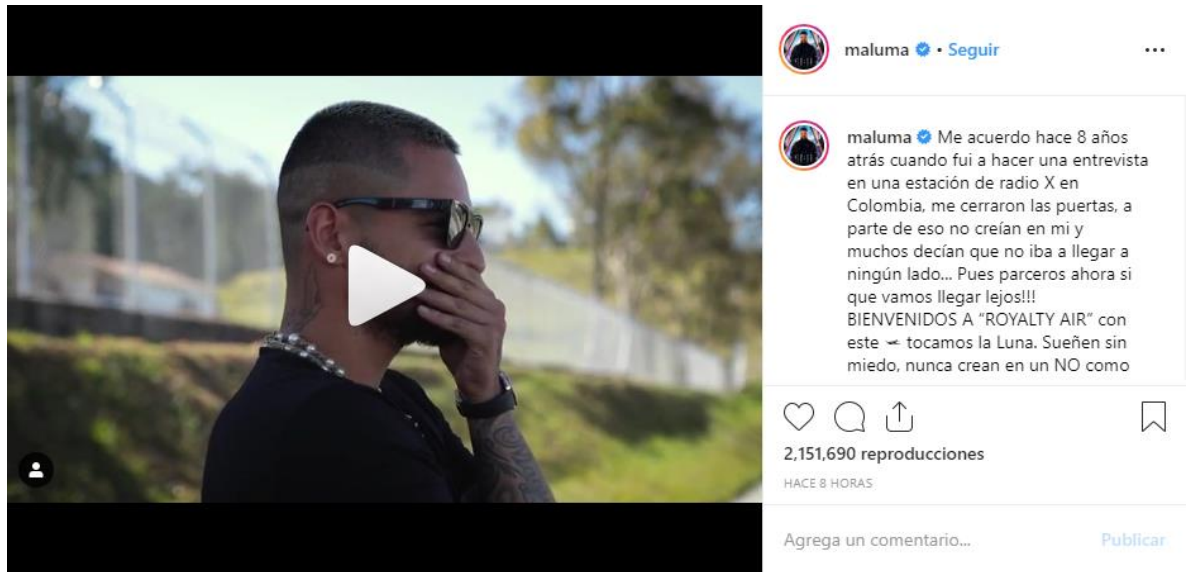


Ilustración 9. Maluma llorando por su nueva adquisición. “Sueñen sin miedo, nunca crean en un NO como respuesta, ustedes son el timón de su vida y pueden llegar hasta donde su mente y corazón quieran. Este es mi legado, inspirar y demostrar que LOS SUEÑOS SI SE HACEN REALIDAD!!”

En el caso colombiano, no es difícil evidenciar la relación del reggaetón, el género más representativo de gran parte de la sociedad colombiana, con una ética del exceso. En medio de carros blindados, joyas e incluso en ocasiones bailando en montañas de dinero o llorando tras la nueva compra de un jet privado, los cantantes de reggaetón construyen un imaginario social a partir de la jerarquización social, del triunfo económico y del excedente. El aparato social construido en torno a éste, es la celebración del excedente de producción. Así este acontezca solo para unos pocos, la ilusión de ser asequible a todos se realiza por medio de los productos culturales. Bajo el lema de “todo es posible” o “soñar siempre vale la pena”, el éxito económico se establece como el sentido de la vida, el imaginario se alinea con la producción y los sueños se reducen a cifras monetarias. Soñar en grande es soñar con grandes adquisiciones económicas. El futuro es pues monetario, no social ni

mucho menos ecológico. De esta manera, el imaginario es territorializado desde la servidumbre maquina a partir de la construcción del cliché del *éxito*.

Internet y la “proliferación” de la creación cultural

La llegada del internet implicó una proliferación en la producción, consumo y relación de signos. La existencia de una red amplia de significantes supone una reproducción mayor que aquella permitida en la literatura por la imprenta, en la música por la radio y en la imagen por la fotografía o el cine. La masificación del arte ha sido un problema ya estudiado con anterioridad por medio del concepto de neutralización y el lugar de la industria cultural en el todo social, pero retorna con la aparición del internet, pues este supone una continuación de la revolución técnica. Además, la monopolización de la red y el crecimiento de los gigantes económicos del internet, así como su relación con grandes potencias geopolíticas, y su uso como propaganda política y herramienta de guerra, abren aún más el debate.

Las utopías cibernéticas esperaban -como esperó Benjamin del cine- un nuevo medio autónomo de poderes políticos omnipotentes o de una economía de mercado salvaje y competitiva. Esas utopías se aferraban a una politización del arte posible por la reproducción técnica que permite el internet. Así, los primeros usuarios de la red esperaban un espacio libre de luchas políticas, de la competencia capitalista y de los conceptos de la modernidad. En uno de sus manifiesto se lee lo siguiente:

Estamos creando un mundo donde todos pueden entrar sin privilegios o prejuicios acordados por la raza, el poder económico, las fuerzas militares o el lugar de nacimiento.

Estamos creando un mundo donde cualquiera, desde cualquier lugar pueda expresar sus creencias, sin importar cuan singulares sean, sin miedo a ser relegado al silencio o a la conformidad.

Sus conceptos legales de propiedad, expresión, identidad, movimiento y contexto no aplican para nosotros. Todos están basados en la materia, y aquí no hay materia. (Barlow, 2019)

Sin embargo, los grandes gigantes del medio -como Google en occidente- han demostrado todo lo contrario. La red sigue siendo un espacio infinito, pero la relación entre el poder (enorme e imbatible) y los sujetos (infinitesimales y vulnerables) acompañada de la precariedad a la cual estamos todos abandonados, refuerzan el panorama de impotencia. A pesar de la infinitud del ciberespacio, los tránsitos de red se reducen a las pequeñas rutas trazadas por el poder: a las redes sociales, los navegadores de internet, sistemas operativos, medios de comunicación y algoritmos de Google.

En un estudio sobre el poder del conglomerado tecnológico Google (Alphabet), Bickerton (2015) muestra la relación entre la cultura y el gigante, a partir de diferentes estudios sociológicos. El estudio arroja una sorprendente cifra, Google responde al 25% del tráfico del internet de los consumidores estadounidenses y es dueña de más de cien empresas desde 2010 (que captan la mayor parte del tráfico y del comercio electrónico), lo cual es desproporcionado para un espacio considerado infinito.

En 2012, Google anunció que fundiría la información de sus múltiples servicios (Gmail, mapas, buscador, Youtube, etcétera) para combinar la «*persona cognitiva*» (búsquedas web, datos de los flujos de clic) con la «*persona social*» (redes sociales y mail) y con «la persona encarnada» (desplazamientos físicos, teléfonos móviles rastreados) en un único «perfil en 3D» al que los anunciantes podrían acceder en tiempo real. Es ya de conocimiento público la estrecha relación entre Google, o Facebook y los gobiernos o proyectos políticos, como en el caso de Cambridge Analytica y la manipulación de votos en Brexit y la presidencia de Trump, bajo la construcción de *fake news* adecuadas a los perfiles 3D de los usuarios. No atemorizaría la creación de un perfil 3D si no se comprendiera la relación que tiene

aquella con una sujeción maquínica significativa y asignificante, donde los deseos y creencias de los usuarios son manipulados a conveniencia del partido político de turno y de los grandes conglomerados económicos.

En este sentido se comprende que los algoritmos de las corporaciones tecnológicas responden a intereses monopólicos. En el plano de la industria cultural, la libertad de expresión de las plataformas de música y video como Youtube o Spotify, si bien dan lugar a múltiples creaciones individuales, por fuera de las multinacionales, dan prioridad a la inversión de capital de gigantes económicos. Como consecuencia, la mayoría de reproducciones en estas plataformas sigue estando en mano de famosas multinacionales y no es posible ver en el panorama un estallido de estilos y discursos, sino más bien una amalgama celebratoria del sistema. Por ejemplo, en materia de streaming, Netflix ocupa el 40% de la banda ancha de Estados Unidos y el 1% de las películas más vistas en esta plataforma suponen el 30% de reproducciones, mientras los 10 videos más populares de Youtube acaparan el 80% de las reproducciones totales. (Bickerton, 2015, p. 175)

El caso de Cambridge Analytica da cuenta de la estrecha relación entre los productos culturales como videos, música, escritos en blogs, etc. con la política global. No fueron pocas las campañas financiadas e impulsadas por figuras de la música global como el gremio hip hop en Estados Unidos, apoyando a Hillary Clinton o la cercanía del presidente de Colombia Iván Duque Márquez con los cantantes más escuchados en emisoras de radio (Maluma, Silvestre Dangond, Jessi Uribe, entre otros)

Así pues, negar la posmodernidad sería absurdo, pero lo sería también admitir una completa libertad creativa y negar de esta manera la distribución de la misma en grandes monopolios, como promotoras del goce capitalista obligatorio. El individuo se encuentra obligado al éxito, a construirse mediante una personalidad

mercantil³³, sometiendo su emotividad, pasión y estima al mercado, lo cual da cuenta del carácter obligatorio de goce y consumo de la sociedad actual.

Baudrillard nombra este sistema como un *Fun System* (Baudrillard, 2007). Este puede ser relacionado con la industria cultural en cuanto ambos constriñen el goce y lo alimentan con productos estéticos relacionados con mecanismos de poder institucionalizados en la sociedad de consumo. Allí, el tiempo del entretenimiento deja de ser voluntario y deviene un requisito de participación social. Todos tienen lugar en el *Fun System*: tanto quienes están de acuerdo, como aquellos que no lo están, pues lo importante reside en la búsqueda de goce, en el imperativo de buscar experiencias, entretenerse y crear sus propias necesidades. Como lo expresa Baudrillard:

Lo que está en juego ya no es el deseo, ni siquiera el «gusto» o la inclinación específica, sino una curiosidad generalizada, movida por una obsesión difusa. Esto es la *fun-morality* o el imperativo de divertirse, de explotar a fondo todas las posibilidades de vibrar, de gozar o gratificarse. (Baudrillard, 2007, p. 83)

³³ El concepto de Erich Fromm da cuenta de la construcción ideológica del individuo, que se encuentra subsumido, de manera inconsciente a crear su carácter bajo el modelo de una mercancía. La personalidad y el carácter son diferenciados por Fromm a partir del modelo psicoanalítico. Puesto que el carácter se forma a partir de las experiencias (especialmente de infancia) del individuo, éste puede ser modificado, mientras que la personalidad, en tanto totalidad del individuo y unión de las cualidades psíquicas heredadas y del carácter, responde a una manifestación única de un individuo dado. La orientación mercantil de la personalidad es preponderante a partir de la edad moderna. En ésta, la propia individualidad se experimenta a modo de mercancía y todo valor consiste en el valor de cambio. Éste se caracteriza por *el mercado de la personalidad*. En tanto mercado e intercambio, la personalidad está sujeta a la aceptación del consumidor, esto es, de aquella persona que solicita sus servicios. El éxito es para esta orientación más una habilidad (de venderse) que una cualidad humana. Para el autor: “Si para lograr un medio de vida fuese suficiente contar con lo que uno sabe y es capaz de hacer, la autoestimación estaría en proporción con la propia capacidad, es decir, con el propio valor de utilidad; pero como el éxito depende en alto grado de cómo vende uno su propia personalidad, uno se experimenta a sí mismo como una mercancía o más bien, simultáneamente como el vendedor y la mercancía en venta. La persona no se preocupa tanto por su vida y felicidad como por ser vendible” (Fromm, 1997, p. 84).

V. Realismo capitalista y cultura administrada

Individuo, cultura administrada y posmodernidad

El poder de transformación no se encuentra hoy en un sujeto ilustrado en cuanto el concepto de sujeto ha sido develado por teorías como la teoría crítica, el decolonialismo, el psicoanálisis y la teoría de género, las cuales han sabido hacer evidente el fracaso del proyecto ilustrado, como lo vislumbraron Adorno y Horkheimer en su *Dialéctica de la Ilustración* (1998).

En lugar del mito de la alienación, la sociedad de consumo autoprofetiza un mito de consumo, donde todos los individuos son iguales ante la mercancía, sin hacer daño alguno a nada ni a nadie. Como el niño que juega, el consumidor no piensa en las consecuencias, sino tan solo solo en el presente del juego. El consumo, como momento lúdico, se presenta como un juego sin consecuencias, sostenido sobre una cultura narcisista que predica en su nombre. El narcisismo social se mantiene sobre una imagen hecha de sí misma para convencerse de su grandeza; así mismo la publicidad, con respecto al cuerpo y al prestigio. Se trata de una profecía cuyo contenido no es el futuro, es el presente: la *selfie* capturada en la eternidad del instante. Por esto, para Jameson, la estética de la posmodernidad es la estética de la *singularidad*, un momento sin relación con el pasado ni el futuro, tan sólo un momento singular: el eterno presente.

Resulta claro que el capitalismo tiene consecuencias y no se reduce a ser un juego infantil. El mito sobre el cual se construye el sistema económico actual, según el cual los recursos naturales son infinitos, es hoy insostenible. Esto se evidencia en la explotación del planeta tierra, de los humanos y de otros animales. Así pues, si en la sociedad posmoderna no es dado hablar de alienación, sí es preciso y necesario hablar de sobre-explotación de la naturaleza (ecosistemas y cuerpos),

precarización del individuo e inequidad social. No en vano, el momento histórico presente ha sido denominado como *antropoceno*, una época geológica marcada por la huella humana, responsable de la sexta extinción masiva (siendo la última hace 65 millones de años, provocada por el impacto de un meteorito en Yucatán, México) (Kolbert, 2015).

Es importante reconocer una distancia entre los discursos de los sistemas políticos y sus intenciones de explotación de mano de las multinacionales (cuyas amenazas recaen sobre la sexta extinción) y una cultura posmoderna pretendidamente heterogénea, pero lejos de serlo. Por lo tanto, la relación entre la cultura y la sociedad de consumo y, a su vez, entre la sociedad de consumo y su responsabilidad en la sexta extinción urgen ser pensadas.

La cultura que defiende un sistema de consumo insostenible a largo plazo tiene consecuencias ecológicas, económicas y políticas. Esta tiene un centro definido: la defensa del consumo desmedido y la producción de bienes y servicios innecesarios, lo cual conduce al agotamiento de los recursos escasos: petróleo, carbón, minerales, agua, aire, bosques, biodiversidad (Ceballos et al., 2017)³⁴. Así pues, es importante rescatar el concepto de *fata morgana* de Adorno como una superposición de las imágenes estéticas, , para pensar en las consecuencias de la defensa ideológica de la sociedad de consumo. Además, el reconocimiento de un sistema de signos de la cultura administrada dentro de una concepción social sin salidas históricas, cuestiona la posibilidad de construir un futuro diferente.

³⁴ En la Revista Nacional de Ciencias de los Estados Unidos (PNAS), Ceballos et al, han mostrado como “La extinción de las especies, es un aspecto crítico contemporáneo. La Tierra está amenazada de inmediato, en un episodio de pérdida importante de biodiversidad. Usando una muestra de 27,600 especies de vertebrados terrestres, y un análisis detallado de 177 especies de mamíferos, mostramos el grado extremadamente alto de reducción de la población en vertebrados. Las reducciones en el tamaño de la población y la reducción del rango equivalen a una erosión antropogénica masiva de la biodiversidad y de los servicios eco sistémicos esenciales para la civilización. Esta "aniquilación biológica" subraya la seriedad para la humanidad del Sexto Evento de Extinción Masiva de la Tierra.” (Traducción propia). Este fenómeno, la 6ª extinción, es también llamada Antropoceno pues se considera como producido por el modo de vida humano (capitalista).

La posmodernidad no es la clausura de la cultura administrada. La denuncia realizada décadas atrás por Adorno es radical: niega cualquier respuesta a tal sistema si no es por medio de un arte moderno, negativo y disonante y niega toda posibilidad a la cultura de masas; pero no lo es en tanto da cuenta del carácter obligatorio del goce dentro de la industria cultural, del tipo de individuo que crea, de la relación entre publicidad y cultura administrada (como publicidad de sí misma) y de los sistemas políticos que apoyan el sistema de mercado actual. La crítica es acertada en cuanto que la cultura administrada (entendida como la conjunción de los monopolios de los medios de producción de la cultura) crean una realidad abstracta, fetichizan el consumo y perpetúan el *statu quo* (desigualdad, privatización, explotación laboral y ecológica).

La muerte del sujeto moderno será entendido aquí a partir de la noción de Jameson, según la cual tal suceso debe leerse desde un punto de vista histórico y no post-estructuralista. Desde este análisis, el sujeto centrado en el periodo del capitalismo clásico en la familia nuclear, se disolvió en la burocracia organizativa del capitalismo multinacional.

El surgimiento de la televisión y posteriormente del internet dieron lugar a una nueva era. Ya Adorno leía una duplicación de la realidad y anticipaba un cambio social importante a partir de la invasión extraterrestre de Orwell en la “guerra de los mundos”. El hecho de que en ese suceso las personas hayan tomado por realidad un relato evidentemente fantástico, da cuenta de la creación de realidad realizada por los nuevos medios y la fe ciega de los espectadores en aquellos.

Hoy la duplicación de la realidad es una fantasmagoría que pareciera no tener una realidad detrás, reducida a ser solo simulacro, apariencia sin contracara. Este fenómeno conduce a una ahistoricidad del individuo. A su vez, lo subsume en un eterno presente: el presente del showbusiness, del shock y de lo viral.

¿Cómo podría el individuo posmoderno descrito anteriormente hacer resistencia al sistema de consumo? Este hace parte de un sistema globalizado, es decir, en la expansión de la capitalización y comercio de bienes y servicios, restricción a la movilización de las personas, ventajas para las mayores economías y monopolios; Stiglitz se refiere a la globalización como la “estadoudinización de la economía” (Stiglitz, 2002)³⁵ y cercamiento de todas las realidades que habían escapado a la mercantilización y cosificación.

No es posible pensar hoy una resistencia a partir de un sujeto ilustrado, si se acepta lo estrecho del concepto y las pocas personas que caben en él. En su nombre, siguiendo el desarrollo de Adorno y Horkheimer (T. Adorno y Horkheimer, 1998), la razón cae en una oscura instrumentalización y permite la ejecución de eventos siniestros como holocaustos. Es también el origen de la manipulación de masas y la necesidad de marginar lo que hace peligrar la robustez del sujeto ilustrado: lo femenino, lo abyecto, lo reprimido, lo inconsciente, en suma, todo lo que en tal discurso se relaciona con la naturaleza, o con lo que debe ser dominado.

No tendría sentido regresar a una razón del dominio de la naturaleza, en cuanto en la posmodernidad la denuncia de dicho abuso ha logrado abrir campo a nuevos saberes de comunidades antaño marginalizadas (feminismo, decolonialismo, teoría queer, saberes ancestrales ocultados tras las colonizaciones globales, entre otros). Además, siguiendo la crítica a contrapelo de Huysen a Adorno, el temor a la pérdida del Yo Burgués puede corresponder a una nostalgia del Yo fuerte. Pero negar el retorno a un Yo Burgués no debería negar la posibilidad de la búsqueda de la libertad no atada a los fines del consumo, puesto que caería en la misma instrumentalización acusada en el Yo Burgués.

³⁵ "Incluso cuando Occidente no fue hipócrita, marcó la agenda de la globalización y se aseguró de acaparar una cuota desproporcionada de los beneficios a expensas del mundo subdesarrollado, el resultado, las naciones más pobres empeoraron su situación". (P.31)

Sin embargo, no tendría sentido ver en la construcción del sujeto de Adorno a un sujeto ilustrado, pasando por alto la crítica en la *Dialéctica de la Ilustración*, las dudas constantes del discurso sobre la industria cultural y la relación dialéctica como base de la comprensión del sujeto en su teoría. En *Consignas* (Adorno, 1993), por ejemplo, Adorno explica la dialéctica propia entre sujeto y objeto y la dificultad de entender el sujeto como mónada, sin entenderlo en medio de las condiciones sociales o, en un sentido cognoscitivo, a partir de su relación con el objeto. En dicha relación dialéctica no es posible pensar al objeto sin el sujeto, así como no es posible pensar al sujeto sin la totalidad social ni a la totalidad social sin el sujeto. El sujeto, por lo demás, no es entendido por el autor como aquel plenamente formado, autónomo; por el contrario, es aquel irreductible al concepto. Para Adorno: “El sujeto tanto más es cuanto menos es, y tanto menos cuanto más se cree ser, cuanto más se ilusiona con ser algo para sí objetivo.” (Adorno, 1993, p. 156) Por esto, se deben hallar las críticas a la teoría del sujeto dentro de la teoría de Adorno, no sólo por fuera o en contra de ella, para pensar en una subjetividad que oponga resistencia a la totalidad social.

Ahora bien, El sujeto de la postmodernidad, en tanto sujeto fractalizado, no se ha deshecho de la lógica de dominio propia de la Ilustración ni se ha escapado completamente de la ilustración como engaño de masas, exhibida por Adorno. Si bien la posmodernidad ha permitido una heterogeneidad de discursos, parece todavía más un proyecto que una realidad. Pues los discursos que contienen al sujeto, la industria, el lenguaje o una cultura descentrados, eluden las dinámicas de las multinacionales, los gobiernos subsumidos a poderes internacionales, las tierras del sur entregadas a los poderes del norte, y la monopolización de la cultura.

Las subjetividades y las manifestaciones culturales disidentes si bien son múltiples no logran tomar un lugar privilegiado como el ocupado por los monopolios culturales³⁶. Pero, si por un lado la posmodernidad muestra una cultura

³⁶ Para mayor información confrontar la investigación *La dictadura del videoclip. Industria musical y sueños prefabricados*, del artista y sociólogo Jon E. Illescas (2015), donde se hace un recuento de la historia de

descentrada, con discursos (cada vez menos) marginalizados como el feminismo, la decolonización o las teorías de género; por otro lado, las multinacionales siguen ejerciendo poder en medio del capitalismo posmoderno. Mientras tanto, los movimientos marginalizados y abyectos hacen parte de la cultura con la condición de ser capitalizables. No en vano es posible hoy decir que, si la comunidad LGBTI fuese un país, tendría una economía tan grande como la canadiense.³⁷ Los marginados son aceptados en la sociedad siempre y cuando puedan ser aceptados de antemano por el mercado. Así, siguiendo a Ernesto Castro Córdoba (2011):

Enarbolar en abstracto la bandera de "lo otro" es un gesto de impotencia, nunca de subversión, máxime cuando se esgrime contra un sistema como el capitalista que, en contra de la opinión común, no tiende a la homogeneidad, sino a la reproducción *ad infinitum* de las diferencias -diferencias que más tarde serán reabsorbidas por el capital- en una dinámica competitiva donde, a priori, todo está legitimado. (Castro Córdoba, 2011, p. 49)

La proliferación de creaciones culturales dentro y fuera de la cultura administrada podrían ser leídas como un caos o una manifestación múltiple. Sin embargo, como se expuso anteriormente, responden a una cultura administrada con una realidad abstracta, donde el neoliberalismo no daña ecosistemas, ni precariza la vida humana. Persiste aún un metarrelato: el neoliberalismo. Este modela individuos y a la sociedad. Para Castro Córdoba:

Youtube y los videos más vistos en la plataforma. Allí hace un recuento de la industria musical y su relación con las industrias de la indumentaria, los automóviles, el alcohol, entre otras industrias. En su libro hace un análisis sobre los contenidos dominantes y el lugar de la música *alternativa* en el horizonte de la industria musical.

³⁷ En un informe realizado por la asociación LGBT Capital, un fondo de inversión que pretende mostrar la importancia de la comunidad LGBTI para la economía, se estima que en 2018, la inversión anual de dicha comunidad fue de 3,6 billones de dólares. De igual manera, aseguran que una pareja homosexual gasta 15% anual en promedio que una heterosexual. Cfr. http://www.lgbt-capital.com/docs/Estimated_LGBT-GDP_%28table%29_-_2018.pdf

La definición inicial de la postmodernidad como fin de los metarrelatos eludió la aparición del metarrelato neoliberal que desde entonces ha colonizado el mundo a la medida exacta del capital, sin apenas encontrar resistencias, y apelando siempre al santo y seña de los derechos democráticos. (Castro Córdoba, 2011, p. 90)

Es más fácil imaginar el fin del mundo que el fin del capitalismo

Que la cultura se encuentre administrada por grandes monopolios guarda estrecha relación con la concepción según la cual la realidad es el capitalismo y este una condena perpetua. Teorías e individuos parecen haber descartado la utopía. En cambio, las distopías juegan hoy un lugar importante en cines y librerías. Estas manifestaciones apocalípticas, monstruosas y abismales son leídas por Fisher como señal de una condena que nos somete a vivir en una realidad capitalista. Nada escapa al capitalismo: ni utopías ni movimientos sociales, revolucionarios o culturales.

Esta equivalencia entre realidad y capitalismo es nombrada por Mark Fisher como realismo capitalista (Fisher, 2016). La realidad es capitalista porque no puede ser entendida de otra manera y, para que eso suceda, debe crear una realidad artificial mientras crea su sustento real. Así, la escasez artificial -entendida como una escasez temporal- es producida mientras la escasez real -escasez de los recursos naturales- regresa como un fantasma. La escasez artificial es necesaria pues distrae de la posibilidad de la libertad. Para Fisher: “La victoria del neoliberalismo, por supuesto, dependía de la apropiación del concepto de libertad. La libertad neoliberal, evidentemente, no es libertad del trabajo sino libertad a través del trabajo.” (Fisher, 2018, p. 2066) ³⁸

³⁸ “Neoliberalism’s victory, of course, depended upon a cooption of the concept of freedom. Neoliberal freedom, evidently, is not a freedom from work, but freedom through work.” (Traducción propia)

La libertad promovida por las contraculturas de las décadas sesenta y setenta fue apropiada por el neoliberalismo dando lugar a un realismo capitalista. Ese lugar temporal no fue sin embargo homogéneo, por el contrario, fue una lucha entre concepciones capitalistas y no capitalistas del mundo. Si, por un lado, los contenidos eran comercializados, por otro, estos creaban la posibilidad de experimentar el mundo de otra manera. La psicodelia, presente en culturas pre-capitalistas fue apropiada por los jóvenes hippies, separada de su carácter chamánico y ritualístico. “Los experimentos de la conciencia estaban ahora en principio abiertos para cualquiera” (Fisher, 2018, p. 2094).³⁹ Estos experimentos prometían la democratización de la neurología y la exploración de fenómenos de conciencia no experimentados en la sociedad. El sueño de la libertad se convirtió, sin embargo, en el vaciamiento del concepto de libertad, servil ahora para la ética del trabajador, útil para la liberación por medio del trabajo.

En las décadas de 1960 y 1970, el capitalismo enfrentaba el problema de cómo contener y absorber las energías externas, pero ahora se pregunta lo contrario: “¿puede todavía [el capitalismo] funcionar sin algo ajeno que colonizar y de lo que apropiarse?” (Fisher, 2016, p. 30). El arte de las vanguardias fue pensado como un arte de resistencia y de autonomía artística e imaginaria, también la contracultura pensaba aún en un cambio social posible a partir de un cambio cultural. Sin embargo, la inevitable neutralización capitalista abrió un panorama desolador. Allí se erige un realismo capitalista en un momento histórico que cree haber perdido la posibilidad de construir un futuro. “El realismo capitalista se afianza con el fin de la temporalidad y el presentismo; la certitud de que el futuro nos ha sido prohibido y el pasado se repite una y otra vez bajo la forma de la nostalgia y la retromanía”. (Fisher, 2016, p. 10)

En lugar del aburrimiento, combatido por la contracultura, el realismo capitalista provoca una hedonía depresiva. La depresión se caracteriza por provocar

³⁹ “Experiments with consciousness were now in principle open to anyone.” (Traducción propia del original)

una anhedonia -es decir, una incapacidad para sentir placer- pero, en su lugar, el capitalismo provoca lo contrario: una depresión cuya necesidad se centra en conseguir placer a toda costa. Esto tiene lugar en el cambio histórico leído por Deleuze, siguiendo a Foucault, entre las sociedades disciplinarias y las sociedades de control. Las sociedades disciplinarias cuyo *topos* se sitúa en la cárcel, el colegio y la familia, muta a una sociedad de control. Allí, los espacios interiores entran en crisis (la familia, la escuela, el espacio profesional). En ese cambio, la fábrica es suplantada por la empresa que impone a sus trabajadores la competencia soportada en el mérito salarial. La relación individuo-masa es destruida y reemplazada por "dividuos". Para Deleuze, "los individuos han devenido "dividuales" y las masas se han convertido en indicadores, datos, mercados o "bancos". (Deleuze, 2006, p. 4) Ahora el instrumento de control social es el marketing, y en él se forma la raza descarada de nuestros dueños: el hombre ya no está encerrado sino endeudado.

El aceleramiento de lo nuevo, así como la proliferación de lo abstracto y de la deuda sumen al individuo en un eterno presente, sin pasado ni futuro. El pasado regresa solo en manifestaciones de moda o películas de culto. Además de la representación de modas pasadas, el momento presente se aferra a supersticiones y religiones. Abundan las lecturas de tarot, la creencia en seres extraterrestres que podrán salvarnos del desastre ambiental, entre illuminati, reptilianos y terraplanistas las conspiraciones alimentan la narración del presente apocalíptico.

Ahora bien, Fisher habla de realismo capitalista en lugar de posmodernidad para dar a entender un cambio importante en la desaparición de alternativas al capitalismo propio del presente. Para Fisher, en la década de los ochenta cuando Jameson describía la posmodernidad lo hacía en un momento en el cual aún se vislumbraban alternativas. La posmodernidad todavía guarda una relación con la modernidad, todavía creía en un potencial revolucionario modernista. El realismo capitalista, por el contrario, no se confronta con lo moderno, el triunfo sobre este se da por hecho. De esta manera, lo alternativo como propuesta alterna al capitalismo no es ya una opción sino solo un estilo que ya no es alternativo, sino que hace parte

de lo mainstream. Basta ver el estilo punk y “alternativo” presente en el pop y reggaetón de hoy. Lo alternativo está de moda, no representa una alternativa política sino que se presenta como un estilo altamente comercializable. La incorporación de los valores alternativos son sólo un pastiche libre de angustia y ansiedad, no requieren de una angustia como la experimentada por Kurt Cobain al sentirse digerido por la industria de MTV. Para Fisher, “la muerte de Cobain confirmó la derrota y la incorporación final de las ambiciones utópicas y prometeicas del rock en la cultura capitalista” (Fisher, 2016, p. 32). El rock se convierte así en un estilo presente en el pop, el reggaeton, el Hip Hop o en cualquier contenido cultural. El rock es estilo, no potencia.

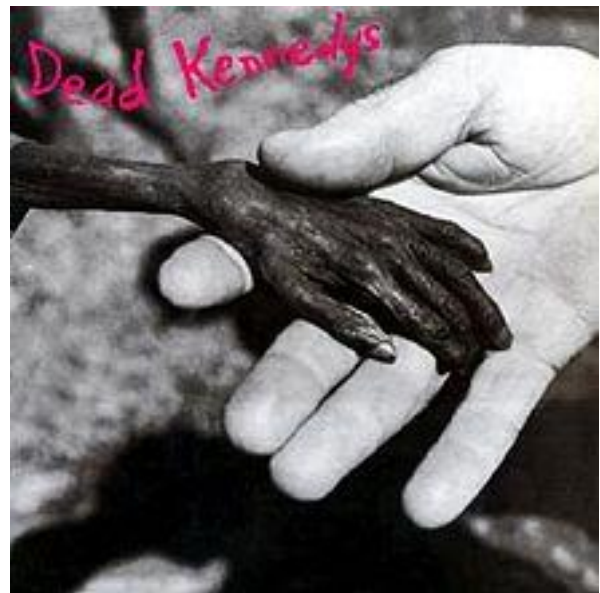


Ilustración 10. Dead Kennedy's, Álbum plastic surgery disasters, 1982.

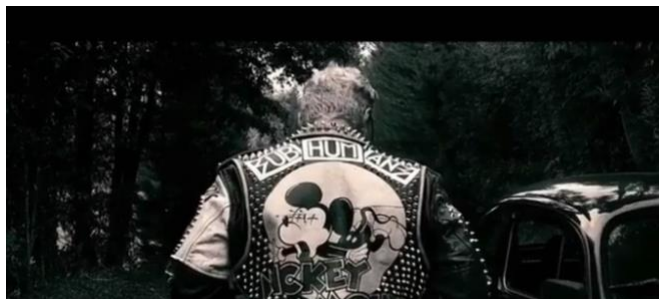


Ilustración 11. J Balvin vistiendo camiseta de Nirvana y chaqueta de The Misfits y Dead Kennedys (íconos del punk estadounidense).

Las letras, el estilo de vida y la denuncia a una vida que se entrega sin sentido a la sociedad de consumo parecerían no encajar en las letras celebratorias del reggaetón y el afán de lucro profesado por sus cantantes. En una canción del álbum *plastic surgery disasters* (ver ilustración 12), Dead Kennedys hace una burla a la sociedad que hoy J Balvin celebra mientras se declara seguidor del punk:

You went to school where you were taught to fear and to obey, be
cheerful, fit in, or someone might think you're weird
Life can be perfect
People can be trusted
Someday, I will fall in love; a nice quiet home of my very own
Free from all the pain
Happy and having fun all the time
It never happened, did it? ⁴⁰

De esta manera, la fuerza que pretende disolver el poder hegemónico es absorbida por este último. Es así como el anticapitalismo hace parte del capitalismo como moda vacía, bajo la neutralización de sus contenidos y, de esta manera, no representa peligro alguno. Así, carece de un claro horizonte político, pues tan solo se limita a sugerir reformas estéticas. El punk se convierte en moda cuando es vaciado de sus contenidos políticos (Do it yourself [DIY], anticapitalismo, economía solidaria, anarquismo, comunidades autónomas, veganismo) y es celebrado tan sólo como contenido estético en la industria cultural. De esta manera, Dead Kennedys y Nirvana dejan de ser manifestaciones contraculturales o denuncias y pasan a ser logos, elementos estéticos de la vida cotidiana despejados de todo contenido político, reducidos a una práctica individual estilística.

⁴⁰ Fuiste al colegio donde fuiste enseñado a temer y obedecer, sé agradecido, acomódate o alguien pensará que eres raro. La vida puede ser perfecta, las personas pueden ser confiables. Algún día me enamoraré, tendré un lindo hogar. Libre de todo el dolor. Feliz y divirtiéndome todo el tiempo. Nunca pasó, ¿o sí?

La sociedad pos-ideológica es una manera de cegarnos frente a la fantasía ideológica. El capitalismo reposa en ella sobre lo repudiable y censurable. Saber que el cambio climático es causado por el capitalismo y que consumir tiene consecuencias desastrosas para la naturaleza, no detiene el consumo pues este se potencia con la distancia irónica propia del desprecio. Como afirma Fisher (2016):

Creemos que el dinero no es más que un signo sin sentido ni valor intrínseco y, sin embargo, actuamos como si tuviera un valor sagrado. Esta conducta no solo admite el repudio, sino que incluso depende de él: podemos fetichizar el dinero en nuestras acciones únicamente porque ya hemos tomado una distancia irónica con respecto a él en nuestras mentes. (p. 37)

La ironía es parte constitutiva del capitalismo. Hoy no necesitamos unas gafas para develar la ideología como pretendía John Carpenter en “They Live” (1988), sino más bien un anticapitalista histérico en la pantalla que vocifere en contra de un sistema inhumano, patriarcal, dominante, segregador y destructivo.



Ilustración 12. *They live*, John Carpenter, 1988

Ocho años antes de Carpenter, Sidney Lumet evidenciaba el cinismo del capitalismo en su película *Network* (1976). Howard Beale, presentador de noticias decide quitarse la vida en vivo tras conocer su inminente despido del trabajo como consecuencia de los bajos ratings. En lugar de suicidarse, es contratado para gritar

a los cuatro vientos sus molestias sobre la televisión: cómo ésta transmite ideología, falsea la realidad y se funda en la violencia y la crueldad. Para complementar su popularidad, una lectora del futuro es invitada, junto a un grupo radical de izquierda que graba videos de secuestros y acciones radicales auspiciados por la cadena televisiva. En lugar de sentirse amenazados, los dueños de la cadena televisiva deciden explicarle en un crudo discurso la realidad que debe ser transmitida en la pantalla:

¿Me está entendiendo señor Beale? Usted se para en su pequeña pantalla de 21 pulgadas y grita sobre América y la democracia. No hay América. No hay democracia. Sólo existen IBM, ITT, AT&T, DuPont, Dow, Union Carbide y Exxon. Esas son las naciones del mundo de hoy. ¿Usted de qué cree que hablan los rusos en sus consejos de estado? ¿Karl Marx? Sacan sus tablas de programación lineal, sus teorías de decisión estadística, sus soluciones minimax, calculan las probabilidades de precio -costo de sus transacciones e inversiones, así como nosotros. Ya no vivimos en un mundo de naciones e ideologías, señor Beale. El mundo es un collage de corporaciones, inexorablemente determinado por las inmutables leyes del negocio. El mundo es un negocio, señor Beale.



Ilustración 13 Mr. Beale (Peter Finch). *Network* (1976, Sydney Lumet).

Los alaridos anticapitalistas hacen parte del realismo capitalista. Mr. Beale reaparece en el imaginario del presente en personajes derrotados y al mismo tiempo exitosos. Es por esto que el contenido de *Network* puede compararse al de series distópicas como *Black Mirror*, donde el capitalismo realista es evidenciado en su esplendor.

En el caso de *Black Mirror* (Charlie Brooker), Bing (Daniel Kaluuya), el personaje del episodio “15 millones de méritos” (Euros Lyn, 2011) critica un mundo sostenido sobre la base de trabajos monótonos, absurdos y excesivos, cuya única salida es el mundo del espectáculo. Hay dos opciones de evadir el mundo de explotación laboral: como actriz porno o cantante. Trabajar y ahorrar para asistir a un show de talentos es la única salida del trabajo agotador de dar energía a la fuerza productiva. Allí, el entretenimiento mantiene con vida a los trabajadores de bicicletas: pueden jugar a matar a quienes caen en la escala social, no han podido

mantener su nivel en el trabajo y ahora recogen basura, o bien tocar algún instrumento digital o ver reality shows. Al denunciar un mundo cruel donde los individuos no son tomados por humanos, Bing gana media hora por semana en la pantalla para exponer su discurso anti-sistema mientras adquiere mayores comodidades. Al final es presentado frente a una pantalla que imita un bosque: el mundo se ha quedado ya sin naturaleza y tiene tan solo su simulacro; uno donde la crítica es bienvenida, siempre y cuando entretenga.

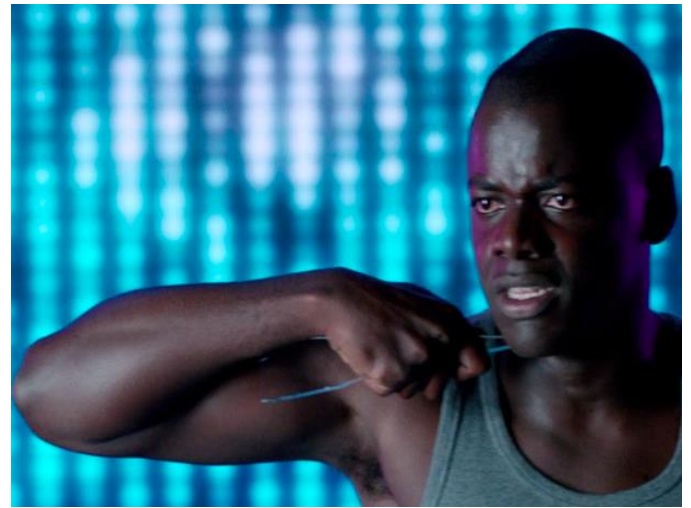


Ilustración 14 Bing (Daniel Kaluuya) 15 millones de méritos (2011, Charlie Brooker y Konnie Huq)

El discurso crítico anticapitalista parece atraer gran público. La crítica entretiene y no hay salidas sociales. Ese tipo de distopías conducen al espectador a una simple conclusión: no hay manera de vivir en un mundo diferente, no podemos desprendernos del trabajo excesivo, ni del espectáculo, ni del absurdo de la vida cotidiana, sino tan solo mediante la entrega a la realidad más capitalista: siendo parte del espectáculo. Como consecuencia, el realismo capitalista anula la posibilidad del futuro. En tal situación, considerar en el arte o en algunas manifestaciones culturales un poder político es tomado por romántico, mucho más lo es la idea de cambiar el sistema económico o político actual. Cambiar la sociedad parece ser asunto del pasado. Hoy se trata tan sólo de retocarla, de hacerla un poco más soportable.

No Future! Depresión y melancolía

*Don't be told what you want to want to
And don't be told what you want to need
There's no future, no future
No future for you
Sex Pistols ⁴¹*

Desde los años setenta y el estallido punk ha habido una lenta cancelación del futuro. Es evidente, el tiempo no se ha detenido, el futuro existe, pero no su percepción psicológica. Este es un momento inaugurado culturalmente por la escena punk y el “No future” de Sex Pistols. Muerte prolongada por el post-punk y el techno. Una nueva época sin futuro tiene lugar desde la instauración del neoliberalismo, una época sin posibilidades de cambio, atrapada en el presente, el retrofuturismo y la lenta cancelación de los futuros posibles.

Como bien nombra Marina Garcés la época actual, nuestra condición no es ya posmoderna sino póstuma: “Nuestro tiempo es el tiempo del «todo se acaba».” (Garcés, 2017, p. 13) La angustia por el fin de la especie humana tiene razones materiales cada vez más palpables como la proliferación de incendios forestales, el descongelamiento de los polos -y, como consecuencia, el aumento del nivel del mar y el despertar de cientos de enfermedades prehistóricas-, múltiples zoonosis, cambio climático, tsunamis, etc.

La noción del fin de los tiempos -sostenida por el cambio climático- se manifiesta también en la industria cultural. En el año 2012, la venta de libros etiquetados como “distópicos” fue la mayor en cincuenta años, teniendo como foco de consumidores la población adolescente (Jones, 2020). La proliferación de

⁴¹ Que no te digan lo que quieres querer/ y que no te digan lo que quieres necesitar/No hay futuro, no futuro / no futuro para ti.

representaciones del apocalipsis o del fin del mundo representan un futuro inevitablemente catastrófico. Si en la cultura administrada, por un lado, el futuro parece sin salida, el presente se muestra de manera unidimensional como un resultado del progreso. Realidad y capitalismo se muestran como naturalmente relacionados: después del capitalismo no hay nada, solo el fin.

La serie *Mr. Robot* (Sam Esmail, 2015-2019) da cuenta de este capitalismo realista. Su personaje principal, Elliot/Mr. Robot (Rami Malek) es un hacker anti-capitalista cuyo cometido es borrar las deudas del sistema bancario y, de esta manera, “liberar a la sociedad”. La primera temporada exhibe a un sistema injusto que produce precariedad, hambre, desigualdad, trabajos absurdos y vidas sin sentido. Sin embargo, poco a poco, la negación del capitalismo pasa de ser material y real a ser psicológica y personal. La muerte del padre de Elliot, siendo niño, desencadena una esquizofrenia, la cual es mostrada como la razón principal por la cual Elliot no puede “adaptarse” al mundo. La individualización de la salud mental es puesta en evidencia en la serie. La depresión, el no poder -o no desear- adaptarse a una mercantilización total de su vida empujan al personaje principal a cuestionarse sobre si debería o no adaptarse. Adaptarse lo haría más feliz, de esta manera, podría superar sus problemas mentales.



Ilustración 15 . *Mr Robot*, Sam Esmail, 2015-2019

La efectiva desaparición del sistema de deuda en la serie *Mr. Robot* en lugar de permitir un nuevo mundo facilita el crecimiento del poder de los magnates. Las monedas digitales son establecidas y el capitalismo regresa con más fuerza. El mismo Elliot decide reconstruir el sistema bancario pues descubre que acabar con el sistema económico trajo miseria y más desigualdad. En la serie, la lucha no es posible y es inútil. La gran lección: el poder hegemónico siempre triunfa, intentar acabar con él traerá miseria, hambre y nuevos tormentos. Es mejor dejarlo tal y como está. El mundo no está bien, pero podría estar peor. Además, dado que no puede ser cambiado, luchar en contra de sus dinámicas tan solo trae depresión y zozobra. Una buena salud mental requiere de la aceptación al entorno.

Para el "Institute for Precarious Consciousness" cada fase del capitalismo tiene un afecto adyacente. El Instituto publicó un estudio (2014) sobre el aumento de suicidios y depresión en el mundo. Su estudio, según afirman, no es igualmente aplicable al globo entero pues diferentes etapas del capitalismo conviven en él, cuyo panorama da a entender que aún en el hemisferio sur siguen en pie etapas anteriores de capitalismo. Sin embargo, el aumento de suicidios es considerable, incluso en el hemisferio sur. Para relacionar la ansiedad y la depresión con el sistema económico y político se debe entender que la subjetividad es tan sólo posible en su relación con el entorno.

Si cada fase del capitalismo tiene un afecto, entonces la respuesta política debe leerse desde aquel. Por ejemplo, en el movimiento feminista la "housewife malaise" era teorizada como sistémica en los sesentas y más insatisfacciones se hicieron conscientes como el mito del orgasmo vaginal. Tendencias similares surgieron en el teatro como la crítica pedagógica en el teatro del oprimido, también en movimientos tardíos de los noventas como "the free party movement", reclaim the streets, DIY culture y la cultura hacker. En la fase actual, tal afecto es la ansiedad que conduce a la depresión. Es un secreto público: todos lo sentimos y lo callamos. Los secretos públicos, sin embargo, son personalizados por el poder para el cual el problema no es sistémico, sino individual. La culpa es de cada organismo, un cuerpo

disfuncional a causa de un desbalance químico. Como en el caso del personaje principal de *Mr. Robot*, la depresión es privatizada.

Una de las consecuencias de la privatización de la depresión es una alta tasa de consumo de drogas antidepressivas: en Inglaterra se trata del 10% de los ciudadanos. 800.000 personas se suicidan al año en el mundo, 234 millones aproximadamente sufren de depresión según la Organización mundial de la salud⁴² y en Japón se estima que hay dos millones de Hikikomori⁴³ y alrededor de 300 000 en Corea del Sur. La cura se encuentra en drogas, en calmar los síntomas y no en cuestionar su causa. El lugar de la depresión en esa lectura se reduce al cuerpo individual, no a su relación con la sociedad o su buen o mal funcionamiento. Si bien socialmente la proliferación de estos casos es leída como una mera coincidencia, el suicidio es un verdadero fenómeno de un tiempo sin esperanza, sin futuro, cuya única alternativa es una distopía invivible.

Ahora bien, la ansiedad es personalizada de múltiples formas. Desde la derecha, culpando a los pobres por ser pobres, hasta terapias para tratar la ansiedad como un desbalance neurológico o un pensamiento disfuncional. Es también altamente rentable: con libros de autosuperación vendidos como fórmula para salir de la ansiedad, cuyo resultado es ahondar en la misma, pues estos culpan al individuo de no ser feliz, productivo y funcional; se trata tan solo de seguir ciertas conductas y saber adecuarse al ritmo productivo. Añadido a esto, la relación entre la ansiedad, los alimentos procesados y el azúcar (la droga de occidente) pone en evidencia el lugar de la ansiedad en la industria alimenticia, así como en toda la sociedad de consumo. La responsabilidad, sin embargo, recae siempre sobre el individuo, refuerza su vulnerabilidad y lo hunde en la ansiedad.

⁴² <https://www.who.int/news-room/fact-sheets/detail/depression>

⁴³ Desde la década de los ochenta el fenómeno de los Hikikomori (personas encerradas en sus habitaciones por más de seis meses, que se rehúsan a hacer contacto social y a hablar con otras personas) fue declarado un problema de salud público y ha ido en aumento. Este fenómeno afecta sobre todo a la población joven pero un estudio reciente sostiene que hay un aumento del fenómeno en población adulta mayor de 40 años. <https://www.nippon.com/en/japan-topics/c05008/japan%E2%80%99s-hikikomori-population-could-top-10-million.html>

La relación entre este afecto y la precariedad lo es también entre las nuevas subjetividades con el tiempo. Como enunciaba Jameson, la posmodernidad ha tenido una consecuencia en los afectos de las subjetividades. Estas oscilan entre ansiedad y excitación. Según Jameson, la conformación del sujeto en la posmodernidad -siguiendo a Deleuze- se asemeja a la conformación del lenguaje en el esquizofrénico. El esquizofrénico tiene una visión del mundo anclado al presente, sin poder hacer proyectos (no tiene continuidad en el tiempo) y sin identidad personal. Para Jameson:

[L]a experiencia esquizofrénica es una experiencia de significantes materiales aislados, desconectados, discontinuos que no pueden unirse en una secuencia coherente. Así, el esquizofrénico no conoce la identidad personal en el sentido que nosotros le damos, puesto que nuestro sentimiento de identidad depende de nuestro sentido de la persistencia del "yo" a lo largo del tiempo. (Habermas et al., 1998, p. 177)

La posmodernidad, como lógica cultural del capitalismo globalizado, transforma la realidad en imágenes y fragmenta el tiempo en una prolongación de presentes perpetuos. Su afecto es la ansiedad -entendida como precariedad- y su efecto la desesperanza (hopelessness). Para el IPC:

La precariedad es un tipo de inseguridad que trata a las personas como desechables mientras impone sobre ellas control. La precariedad difiere de la miseria en tanto que las necesidades vitales no se encuentran simplemente ausentes. Se encuentran disponibles pero se retienen condicionalmente. (Institute for Precarious Consciousness, 2014, p. 5)⁴⁴

⁴⁴ Precarity is a type of insecurity which treats people as disposable so as to impose control. Precarity differs from misery in that the necessities of life are not simply absent. They are available, but withheld conditionally.

Como también lo expresa Berardi, la precariedad es un estado de inestabilidad económica pero también mental, es una "parálisis de la voluntad" (Berardi, 2014, p. 152). Esta se manifiesta bajo la inhabilidad de transformar las posibilidades en acción. La ansiedad y la depresión como afectos propios de la precariedad no son consecuencia de un problema funcional individual sino que son "el lado oscuro del proceso de producción" (Berardi, 2014, p. 152). La producción esclaviza al sujeto actual en un tiempo de disponibilidad permanente. Las personas no pueden ya manejar su tiempo, lo cual los somete a un presente eterno. Si no es posible tener una percepción psicológica del tiempo personal, mucho menos será posible entrever un futuro colectivo, humano o social:

¿Qué imaginación del futuro puede generarse en un cerebro social fragmentado y celularizado incapaz de reconocerse como sujeto individual? En la esfera del tiempo precario, no se puede formular ningún proyecto de futuro, pues el tiempo precario no se subjetiva, no deviene sujeto de imaginación, ni de voluntad ni de proyecto. La fragmentación del tiempo presente se vuelca en la implosión del futuro. (Berardi, 2014, p. 153)

En el campo cognitivo, también el tiempo se encuentra fractalizado. La exposición de un tiempo temporal sobre un espacio infinito (el ciberespacio, la internet) ha reformateado la actividad mental. Esta es la producción de cognitarios: trabajadores precarios que venden su actividad mental de manera inestable. Los cognitarios deben entenderse como empresarios de sí mismos. Para utilizar el concepto de Erich Fromm, deben construirse bajo un *carácter mercantil*. El cognitario es una "máquina que posee un cerebro utilizable por fragmentos de tiempo". (Berardi, 2014, p. 158)

El cognitario es precario (por lo tanto ansioso) y se encuentra ante una realidad producida por imágenes en la red. Vive en un simulacro donde sus afectos varían entre la ansiedad y el éxtasis del consumo. Entregado tan sólo al presente,

el precario carece de futuro. Sin embargo, las potencias siguen presentes, aún no realizadas y deben ser encontradas en una politización de la condición actual. La depresión y la ansiedad no pueden ser reducidas a efectos individuales, tampoco la monopolización de la cultura y la producción de una realidad capitalista pueden ser tomadas por naturales. Por el contrario, para que el cognitariado y el precariado puedan construir un horizonte político, el capitalismo debe ser desnaturalizado y la neutralización de los movimientos culturales debe ser vista solo como una fuerza del poder ejercida sobre potencialidades estéticas y políticas aún sin resolver.

La construcción del presente

Los síntomas rondan en el ambiente: incendios, extinciones masivas, pandemias por zoonosis (COVID-19), explotación humana y animal, pantallas apocalípticas, pantallas positivas, pantallas alegres, pantallas tristes. Los fantasmas de una sociedad potencialmente libre se conjugan con lo Real. El temor es el signo de la época. Frecuentes eventos catastróficos son la premonición de un nuevo apocalipsis. La humanidad agobiada parece esperar el fin, hay signos de la muerte para las especies animales que habitamos el planeta (6ª Extinción). Ante un clima apocalíptico solo le queda a la humanidad esperar el fin, cuya enunciación y manifestaciones estéticas se han representado desde hace dos o tres décadas.

Por lo sostenido en párrafos anteriores, cabe afirmar que tanto el neoliberalismo que oculta las potencialidades de las luchas culturales colectivas como el teórico que ve en dicha neutralización una pérdida definitiva, contribuyen a la neutralización de las potencialidades de la historia. Pues es tanto trabajo del artista, como del agitador cultural, del filósofo y del sujeto de a pie no permitir una existencia reducida por el aplastante capitalismo.

Dentro de este orden de ideas, clausurar el cambio social es negar las posibilidades de conformación de una producción subjetiva y colectiva diferentes. Clausurar el cambio es negar las posibilidades a los fantasmas del pasado que

acechan (haunt) el presente como lo aún no realizado; es cerrar la puerta a las posibilidades y entregarse ciegamente al realismo capitalista. En la clausura de las posibilidades, tanto aquel que celebra como aquel que niega toda posibilidad construyen día a día el mundo apocalíptico del mañana.

Si de un lado hay un poder apabullante que duplica la realidad, la reemplaza, crea realidades, fake news, temores y necesidades de consumo, del otro lado, debe haber una creación política que responda con la suficiente fuerza posible. El lugar de enunciación de esa fuerza puede ser el arte, pero no lo es necesariamente, ese lugar es también el lugar del espectador, no pasivo, es también el lugar del sujeto agenciado políticamente y es también el lugar del teórico que estudia las potencialidades irresueltas del pasado. Los fantasmas de la historia reclaman la realidad de las promesas del pasado no actualizadas.

Ahora bien, si la repartición de lo sensible determina el lugar de los sentidos, en cuyo centro se encuentra un espectador pasivo, sumiso, atento a los contenidos frente a sus ojos, como respuesta, el espectador emancipado toma lugar en el reparto de lo sensible e intenta revertir el sistema de signos unificados. Para Rancière no se trata de dividir el mundo entre teleproductores y teleespectadores, entre directores de teatro e “imbéciles” o espectadores pasivos. La oposición entre ver y hacer, entre producir las imágenes y recibirlas, se ve revertida en el concepto de *Política* presentado por Rancière. Según el filósofo:

[C]omienza cuando seres destinados a habitar en el espacio invisible del trabajo, que no deja tiempo de hacer otra cosa, se toman el tiempo que no tienen para declararse copartícipes de un mundo común, para hacer ver en él lo que no se veía, u oír como palabra que discute acerca de lo común aquello que sólo era oído como ruido de los cuerpos. (Rancière, 2010, p. 62)

La política reconfigura el reparto de lo sensible. Dadas así las cosas, no sólo la producción de subjetividad pasiva acontece de manera estética, sino también su reverso: su proceso de agenciamiento político. Como resultado, Rancière propone el concepto de *espectador emancipado, un espectador que revierte su lugar de mero espectador en lugar de actor*. El espectador también actúa en tanto observa y comprende el teatro de imágenes. Este espectador no se limita a responder al guion establecido, sino que evidencia su desacuerdo frente a la pantalla; su disenso transforma su voz en palabra, en grito.

En dicha ruptura, ve también Guattari una posibilidad en forma de revolución molecular que hace evidente los quiebres de la máquina (la desterritorialización del sujeto lo conduce a una esquizoconformación de sí mismo), allí puede tomar un destino diferente, una nueva producción de subjetividad. En Guattari y Rolnik esta nueva producción puede acontecer de manera molecular, es decir, individual, en una micropolítica del deseo. Esto es, una analítica de las formaciones del deseo en el campo social, entrecruzadas entre lo social y lo individual. (Guattari & Rolnik, 2006, p. 149)

Si el sujeto no es un proceso terminado sino una construcción, una producción, y responde a un complejo entorno donde se ve primordialmente modificado de manera estética, precognitiva, entonces se puede comprender al individuo como un sistema referencial de imágenes y de lenguaje. Para este respecto es útil una aproximación a la noción de ficción de Rancière. Ésta, según el filósofo, comporta la creación de la historia y también la creación artística. El proceso de subjetivación acontece dentro de un campo estético y semántico de ficcionalización, pues "la política y el arte, como los saberes, construyen "ficciones", es decir, redistribuciones materiales de signos y de imágenes, de relaciones entre lo que vemos y decimos, entre lo que se hace y se puede hacer." (Rancière, 2014, p. 62)

En este sentido, la política reconfigura el espacio dado al sujeto, reconfigurando de igual manera la subjetivación misma y, con ello, la manera de experimentar el mundo. Dadas así las cosas, la política libera las imágenes de un sentido unívoco para darle palabra al espectador, abrir el campo de comprensión de éstas y con ello también la ficcionalización de su subjetivación. El espectador se convierte en un espectador emancipado cuando puede *decir* sobre lo visto, generar un sistema de significación y experimentar de acuerdo a éste; cuando deja de ser comprendido como un telespectador cuya función se reduce a leer pasivamente el contenido, y “hacer parte” del reparto de lo sensible. El espectador emancipado borra la frontera entre el que percibe y lo percibido en una lectura pasiva/activa, pues puede apoderarse de su palabra y de su propio régimen de significación. En palabras de Rancière (2010):

El poder común a los espectadores no reside en su calidad de miembros de un cuerpo colectivo o en alguna forma específica de interactividad. Es el poder que tiene cada uno o cada una de traducir a su manera aquello que él o ella percibe, de ligarlo a la aventura intelectual singular que los vuelve semejante a cualquier otro aun cuando esa aventura no se parece a ninguna otra [...] En ese poder de asociar y de disociar reside la emancipación del espectador, es decir, la emancipación de cada uno de nosotros como espectador. (p. 23)

Esta emancipación sólo es posible desde el disenso, opuesto al consenso del televidente que asiente ante la invitación de participar pasivamente del contenido. En el disenso, por el contrario, no hay un régimen único de lo sensible, ni un régimen único de participación, sino la posibilidad infinita de reconfiguración. Lo político reside entonces en una posibilidad de “modificar las coordenadas del mundo común.” (Rancière, 2010, p. 52) En palabras de Guattari, esto consistiría en un proceso de *reterritorialización* ético-estética, es decir, en una reconstrucción de

la territorialización o posesión del proceso de subjetivación. Siguiendo al autor, este proceso consiste en:

[S]acar a la luz otros mundos que los de la pura información abstracta, engendrar universos de referencia y Territorios existenciales en los que la singularidad y la finitud sean tenidos en cuenta por la lógica multivalente de las ecologías mentales y por el principio de Eros de grupo de la ecología social y afrontar el cara a cara vertiginoso con el Cosmos para someterlo a una vida posible. (Guattari, 1996, p. 76)

El régimen de lo sensible debe convertirse en una multiplicidad de posibilidades donde las maneras de experimentar el mundo sean variadas. Este régimen da lugar a la creación estética del sujeto político, la cual debe construirse más allá del presentismo -al cual es hoy arrojado el sujeto-, con una visión extensa del tiempo, en donde sea posible actualizar las potencialidades no realizadas de la historia, re-imaginando así el pasado, el presente y el futuro. El espectador emancipado debe continuar en su disenso, permitiendo una multiplicidad de representaciones de la imagen y no sólo una dictadura que imponga una univocidad de la interpretación. Es necesaria la existencia de una estética polivalente sin restringir a las subjetividades a un espacio invisible. Esta es una condición ineludible de una subjetivación política.

Ahora bien, la interrelación entre la máquina molar y la molecular no puede ser obviada. Existe un peligro constante, enunciado por Lazzarato, de agenciamiento del sujeto dentro de un sistema maquínico. Por esta razón, los movimientos de contracultura se encuentran siempre ante el peligro de comercialización y neutralización de su crítica. Ante este peligro, los movimientos deben estar atentos. Buscando las fugas de la máquina, se debe expresar el disenso sin cesar. De esta manera, al ser absorbido por la máquina, un nuevo disenso toma lugar y se establece una pequeña fisura desestabilizadora de la máquina. Como aquel *sabot*, sueco de madera, que detenía el sistema de

producción ante el desacuerdo de los trabajadores, (fr. *sabotage*) el disenso del espectador emancipado se encuentra en constante lucha con la máquina; ella intenta absorberle y él liberarse.

La creación de subjetividades en disenso (revoluciones moleculares) daría lugar a una verdadera proliferación de sentidos y producciones culturales, opuesta al panorama monopolizado actual. De esta manera, los colectivos culturales con nuevas representaciones del mundo, como los espectadores agenciados de manera crítica pueden construir una heterogeneidad política, identitaria, cultural y transformadora.

Además, la creación de subjetividades políticas debería dar lugar a una organización colectiva, cuyo objetivo sea permitir que las potencialidades neutralizadas en la historia sean agenciadas. Dado que una lucha individual no da lugar a un cambio social radical y solo los agenciamientos colectivos podrían permitir un cambio significativo, crear nuevos imaginarios colectivos sería una tarea inaugural, imaginarios no claudicados en el apocalipsis ni en la naturalización capitalista, sino abiertos a nuevas posibilidades y re-narraciones del tiempo (pasado, presente y futuro). Es importante el lugar tanto de las representaciones artísticas en el tiempo (pasado, presente y las representaciones del futuro), como de las representaciones teóricas de la historia. Como afirma Berardi:

Hoy no tenemos nada que revelar. No es un problema de revelación, sino, de hecho, de invención. Inventar concatenaciones y conceptos capaces de interpretar la composición actual de la red cerebral de acuerdo al bienestar social es una tarea filosófica de nuestro tiempo (Berardi, 2017, p. 438, 439) ⁴⁵

⁴⁵ "Today we have nothing to reveal. It is not a problem of revelation, in fact, but of invention. Inventing concatenations and concepts able to interpret the present composition of the networked brain according to social well-being is the philosophical task of our time."

VI. A modo de conclusión

Nada ha sido en vano: el pasado no ha sucedido.

*El futuro es espacio,
espacio color de tierra,
color de nube,
color de agua, de aire,
espacio negro para muchos sueños,
espacio blanco para toda la nieve,
para toda la música.
Pablo Neruda.*

El futuro como progreso lineal y cambio radical es un concepto propiamente moderno. La Ilustración y el positivismo siguen este supuesto, también lo siguen las ideologías revolucionarias marxistas. Ahora bien, lo que tienen en común las vanguardias, las contraculturas y los movimientos revolucionarios es una fe en el cambio social y la posibilidad de la construcción colectiva de un futuro para todos. Sin embargo, en la última parte del s. XX se han desvanecido esas expectativas.

La neutralización de las vanguardias, al fusionar el arte y la praxis cotidiana, contribuyó al crecimiento económico a partir de la artificación de la vida cotidiana. Los conceptos de novedad y creación fueron subsumidos por el capitalismo para dar rienda suelta a un capitalismo cultural, que dio mayor fuerza a los monopolios culturales y al crecimiento de la cultura administrada.

De este modo, la diada creatividad/capitalismo da origen a un capitalismo cultural y cuestiona el papel del arte y la cultura como posibilidad de cambio social. Añadido a esto, la diada cultura/contracultura dio lugar a un capitalismo neoliberal salvaje que, como deseaba Thatcher, llegaba directamente al corazón. Para Thatcher:

“La economía es el método, el objetivo es cambiar el corazón y el alma”.⁴⁶ (R. Butt, comunicación personal, 3 de mayo de 1981)

Sin duda, el postulado de Thatcher en 1981 se materializa hoy en un realismo capitalista cuyo único horizonte es el presente en donde la devastación de la vida (antropoceno) parece no tener alternativas. Ahora bien, la relación de la cultura y también del pensamiento filosófico con este modo de pensamiento es robusta, puesto que la lógica contracultural del neoliberalismo cuestiona la posibilidad de crear un futuro en común. Además, la Industria Cultural como sistema ideológico, moldea la realidad de la mayoría y mina el camino hacia un horizonte de cambio.

El avance tecnológico prometía una proliferación creativa, mejor distribución y acceso a la cultura, pero ha puesto en evidencia la monopolización de la cultura, en lugar de la heterogeneidad cultural. Como se ha venido diciendo y, siguiendo a Adorno, nuevos tipos de negatividad son necesarios para combatir la Industria Cultural. En la misma línea, Fisher afirma lo siguiente:

No se trata entonces de la creatividad versus el capitalismo -o del capitalismo como aquello que captura la creatividad de la multitud. En su lugar, el enemigo puede ahora ser llamado capitalismo creativo, superarlo no implicará inventar nuevos modos de positivismo, sino nuevos tipos de negatividad. (Fisher, 2018, pp. 1311, 1312)⁴⁷

Nuevos tipos de negatividad son requeridos, mediante nuevos imaginarios con respecto a diferentes posibilidades de existencia de la humanidad. El problema

⁴⁶ Economics are the method; the object is to change the heart and soul.”

⁴⁷ “So it is not then a matter of creativity versus capitalism — or rather of capitalism as the capturing of the creativity of the multitude. Instead, the enemy now could better be called creative capitalism, and overcoming it will not involve inventing new modes of positivism, but new kinds of negativity.” 1311, 1312. (Traducción propia)

al que nos enfrentamos es la visión social de un futuro devastador y desesperanzador (antropoceno, cambio climático, nuevas pandemias).

Como en la representación de Hollywood, *Godzilla: King of the monsters* (Michael Dougherty, 2019), el cambio parece imposible. Godzilla es el rey de los titanes, seres que dormitan en la naturaleza y se despiertan para reestablecer el equilibrio natural. Un grupo de ecofascistas encuentra la manera de despertar uno a uno los titanes para revertir el cambio climático. Esto requiere de la muerte controlada de una parte de la población: en la película, la humanidad es vista como el virus que debe ser aniquilado. La destrucción ecosistémica no es atribuida a una manifestación histórica de la sociedad, sino que es esencializada en una maldad intrínseca de los seres humanos. Como consecuencia, no hay cambio ni solución posible: o se destruye la tierra (cuya restauración se simboliza con la figura de los titanes) o se destruye la humanidad. No puede haber una restauración humana ni un comportamiento sostenible con la naturaleza, debe elegirse entre una opción u otra. En el realismo capitalista esas son también las únicas opciones posibles. La película representa muy bien la realidad póstuma que describe Marina Garcés:

[N]uestro tiempo ya no es el de la posmodernidad sino el de la insostenibilidad. Ya no estamos en la condición posmoderna, que había dejado alegremente el futuro atrás, sino en el de otra experiencia del final, la condición póstuma. En ella, el post- no indica lo que se abre tras dejar los grandes horizontes y referentes de la modernidad atrás. Nuestro post- es el que viene después del después: un post- póstumo, un tiempo de prórroga que nos damos cuando ya hemos concebido y en parte aceptado la posibilidad real de nuestro propio final. (Garcés, 2017, p. 16)

Los avances como la desacralización del arte, la cultura de masas rebelde (contracultura) y el avance tecnológico, a veces pareciera -cuando son celebratorios de la sociedad de consumo- que nos acercan más a la devastación y menos a la construcción de un mejor futuro posible. Aquel futuro propiciado por el

avance tecnológico que expandió el conocimiento, permitió al hombre iniciar una carrera espacial, comunicarse rompiendo las barreras del espacio en la simultaneidad del ciberespacio y visualizar un futuro fruto del progreso. Hoy, sin embargo, un temor a la tecnología ha resurgido. La tecnología está hoy más asociada con el colapso de la humanidad y menos con una salida de los problemas ocasionados por la producción desmedida como el cambio climático, la 6ª extinción de las especies, la desigualdad, la precarización, las hambrunas y las guerras.

Sin embargo, los fantasmas de un mundo libre siguen acechando (*haunting*) el presente. Estos fantasmas nos persiguen, no son modas de las décadas pasadas, son las posibilidades irresueltas de la humanidad. Así, especialmente la contracultura de los años sesenta regresa como un eco, o las ciberutopías de los noventa, cuyo proyecto de liberar a la sociedad quedó irresuelto en el pasado, pero está presente como fantasma neutralizado.

Por otro lado, la escasez o lo real retornan como síntoma. Si, por un lado, la producción desmedida requiere de recursos infinitos, por otro lado, el cambio climático con todas sus consecuencias retorna como lo real que cuestiona la insonstenibilidad del sistema de consumo. Una potencialidad no resuelta ronda frente al temor al cambio climático: la posibilidad del cambio social y la construcción de una sociedad sostenible, que detenga o aminore nuestra condición póstuma.

Si el futuro es hoy una carga de muerte, deshacerse de él para construir una sociedad post-futurista requiere entender al futuro como un abanico de posibilidades en lugar de entenderlo como un destino apocalíptico irresoluble. En lugar de futuro, debemos hablar hoy de *futurabilidades*. Para Berardi: “La futurabilidad es una capa de posibilidad que puede o no desarrollarse como actualidad.” (F. Berardi, 2017, p. 16)⁴⁸

⁴⁸ “Futurability is a layer of possibility that may or may not develop into actuality.” (Traducción propia)

Ahora bien, el pensamiento que permite ver en el tiempo un abanico de posibilidades, debe ser aplicado al pasado y debe construir, a su paso, una nueva subjetividad estético-política. Esta daría lugar a nuevas formas de construcción colectiva e individual. De igual forma, una nueva producción subjetiva debe relacionarse de manera crítica con la producción económica y estética y debe tener una relación diferente con el aparato perceptivo temporal. En lugar de una impotencia temporal, frente a la infinitud espacial, aquella se apropiaría del tiempo en su complejidad, relacionando el pasado -como un tiempo no resuelto- con el futuro -como un horizonte no clausurado. Siguiendo a Fisher, habría que afirmar que: “el pasado aún no ha sucedido” (Fisher, 2018, p. 2067).

En efecto, la relación entre los tiempos pasado, presente y futuro se ha trastocado como consecuencia de un presentismo ineludible. Sin embargo, para pensar en una agenda común, es necesario re-narrar y re-pensar el pasado. En esa re-narración del pasado, las vanguardias habrán sido neutralizadas por un tiempo, pero sus potencialidades siguen vigentes y pueden ser desarrolladas en el presente o en el futuro. En una re-narración, la contracultura no solo ha dado lugar a la instauración de un neoliberalismo implantado en corazón y alma, sino que tiene aún la potencialidad de permitir a cualquiera decidir explorar su cuerpo y su inconsciente; permite imaginar un mundo en el cual las narraciones psicodélicas dan lugar a una solidaridad común, a una creatividad no monopolizada, a un placer no sometido a las lógicas del mercado y a una relación sostenible con el planeta. Así pues, la re-narración del pasado y la posibilidad de un presente diferente son aún posibles si se entiende el pasado como aun sucediendo o como lo que aún no ha sucedido, y si se actualizan las potencialidades neutralizadas por el poder capitalista.

En su último libro, Fisher pretendía sentar las bases de un comunismo ácido, un lugar donde las potencialidades del pasado pueden desarrollarse. Un lugar para el feminismo, los insurgentes, un lugar para la autonomía, la exploración, la creatividad, el tiempo libre y la comunidad. Para Fisher:

El concepto de comunismo ácido es una provocación y una promesa. Es una broma, pero una con un propósito serio. Apunta a algo que, en algún punto, parece inevitable, pero que ahora parece imposible: la convergencia entre la conciencia de clase, el crecimiento de una conciencia feminista, socialista y psicodélica, la fusión de nuevos movimientos sociales con un proyecto comunista, una estetización de la vida cotidiana sin precedentes (Fisher, 2018, p. 2073) ⁴⁹

Se trata de un lugar donde las utopías se unen por una sociedad libre. La posibilidad debe ser trazada por la teoría, las artes, las creaciones individuales y colectivas. Este debe tener lugar en una sociedad unida por la ansiedad, la depresión y la precariedad. Lamentablemente, Fisher se quitó la vida antes de escribir sobre su proyecto; sin embargo, la potencialidad del mismo sigue presente como un fantasma que ahora nos espanta (haunt): el fantasma de una sociedad libre y sostenible.

Para concluir, es necesario reafirmar que las futurabilidades son diversas. El futuro es aún un lugar deshabitado y, por lo tanto, un lugar por construir en la multiplicidad de los tiempos pasados. La historia no ha terminado: está aún por comenzar. Así, las filosofías y las culturas tienen la potencialidad de explorar nuevas futurabilidades. Nada ha sido en vano: el pasado no ha sucedido.

⁴⁹ The concept of acid communism is a provocation and a promise. It is a joke of sorts, but one with very serious purpose. It points to something that, at one point, seemed inevitable, but which now appears impossible: the convergence of class consciousness, socialist-feminist consciousness-raising and psychedelic consciousness, the fusion of new social movements with a communist project, an unprecedented aestheticisation of everyday life.



⁵⁰ Entrecruzamiento de movimientos económico-políticos, culturales, tecnológicos y filosóficos utilizados en la presente investigación. La siguiente representación gráfica es un acercamiento a los movimientos nombrados con anterioridad, no pretende agotar lo sucedido en dos siglos, sino acotar los sucesos relevantes en el marco de la investigación.



1851

Primera Gran Exposición en Londres.

1863

El Salón de 1863 se ubicó en una sala anexa al de París, bajo el consentimiento de Napoleón III, después de que el jurado oficial hubiera rechazado más de 3.000 obras. Allí se dio a conocer el Desayuno sobre la hierba de Manet.

1867

Karl Marx publica el Capital.

1869

Inauguración del canal de Suez. Canal artificial que posibilita el paso del Mar Mediterráneo al Mar Rojo atravesando el Golfo de Suez, sin necesidad de bordear el continente Africano como lo hacían los barcos siglos atrás. Este consolidó el dominio marítimo del Imperio Británico.

1871

Comuna de Paris. En la Semaine Sanglante aproximadamente 20.000 comuneros fueron ejecutados.



Jeanne Samary in a Low Necked Dress.
Pierre-Auguste Renoir, 1877.

1874

Surge el impresionismo: Manet, Degas, Renoir, Monet, Pissarro.

1884

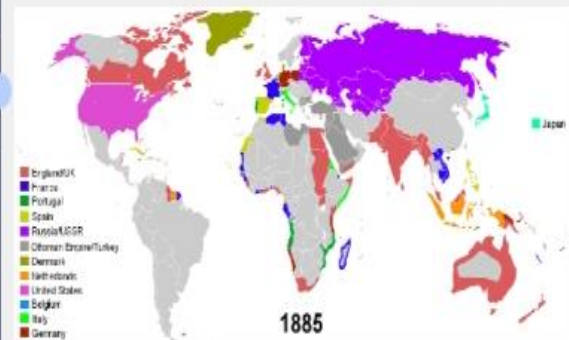
Conferencia de Berlín (reparto colonial en África).

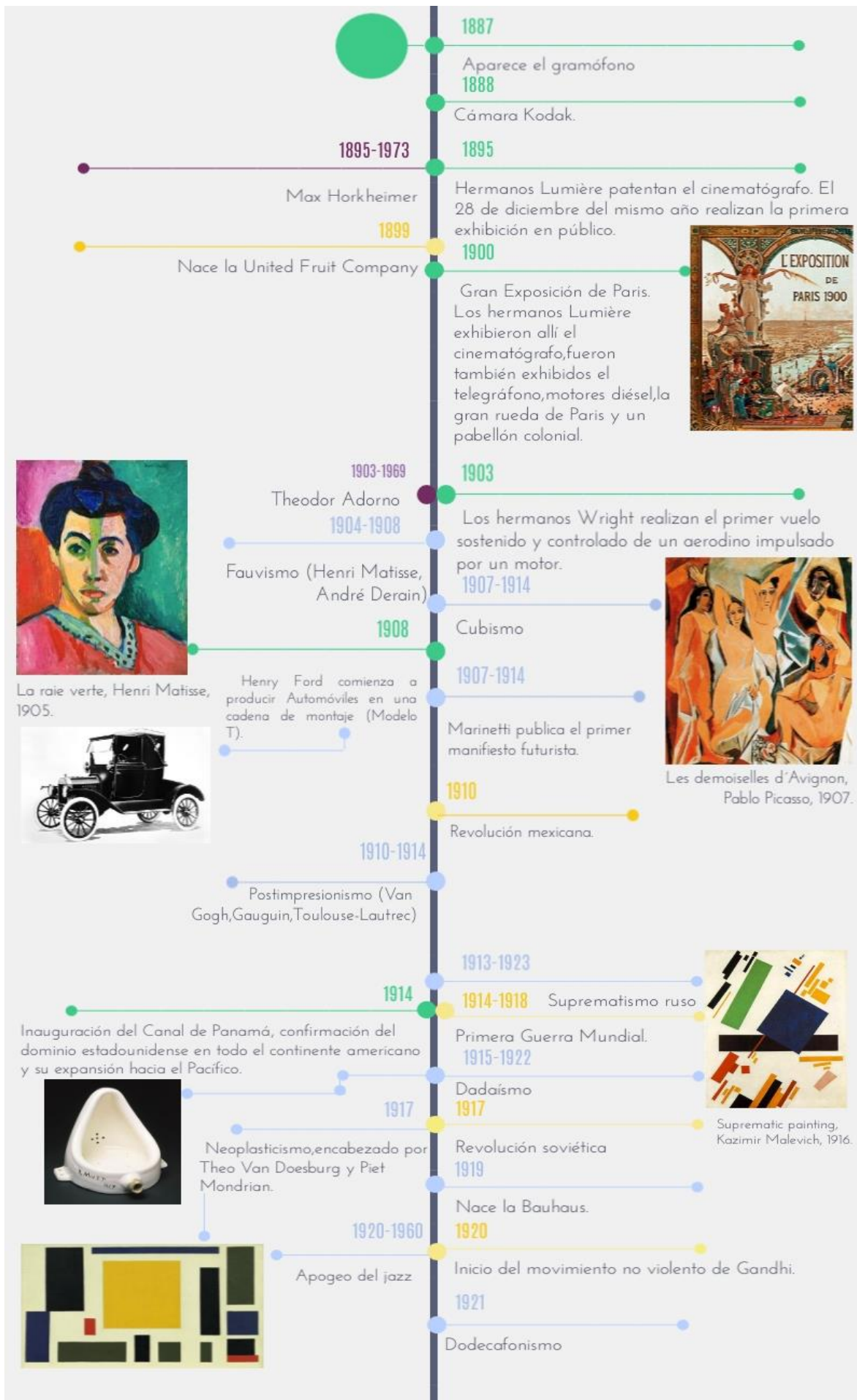
1886

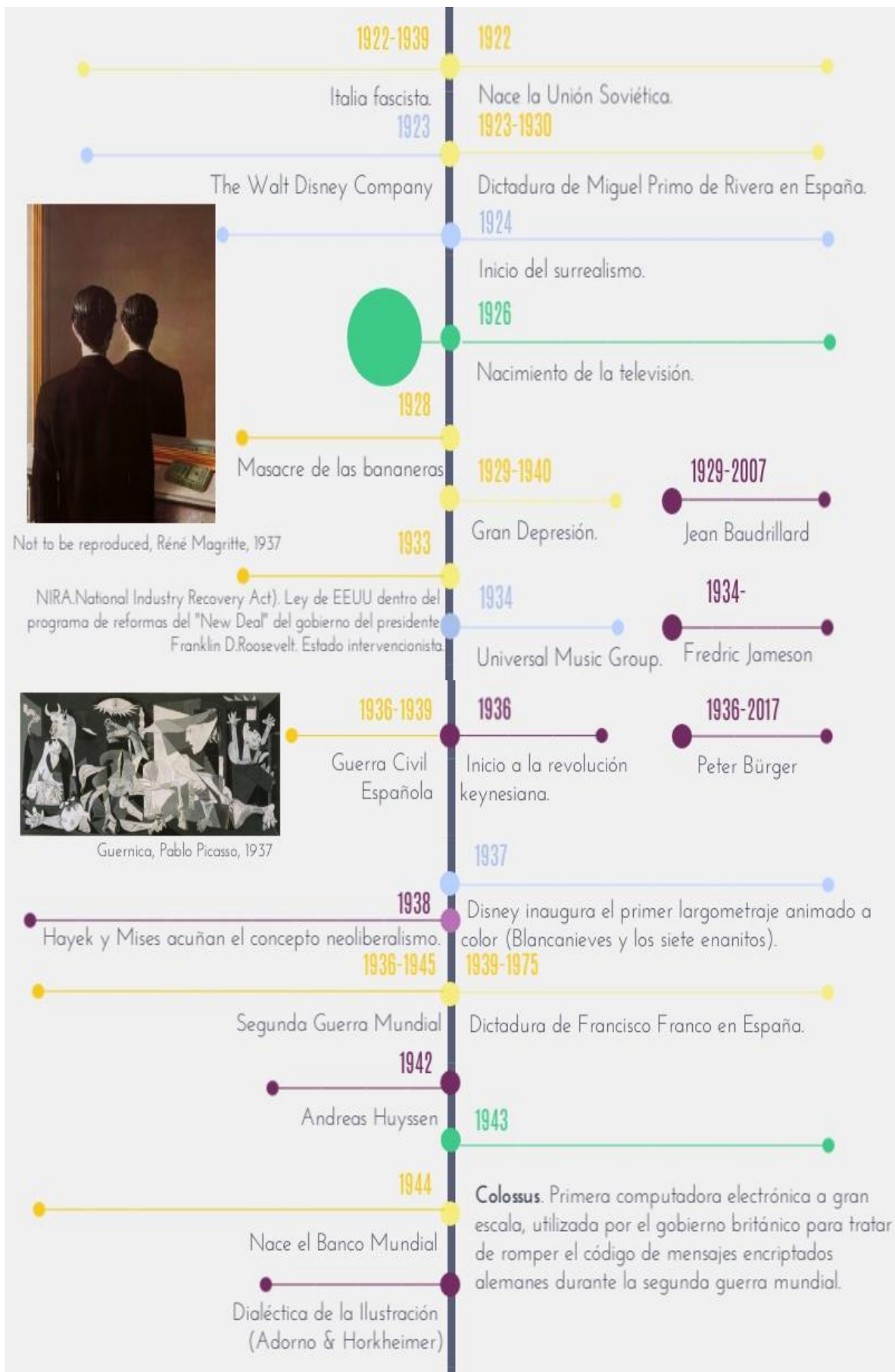
Surge el post-impresionismo (Cézanne, Van Gogh, Gauguin)



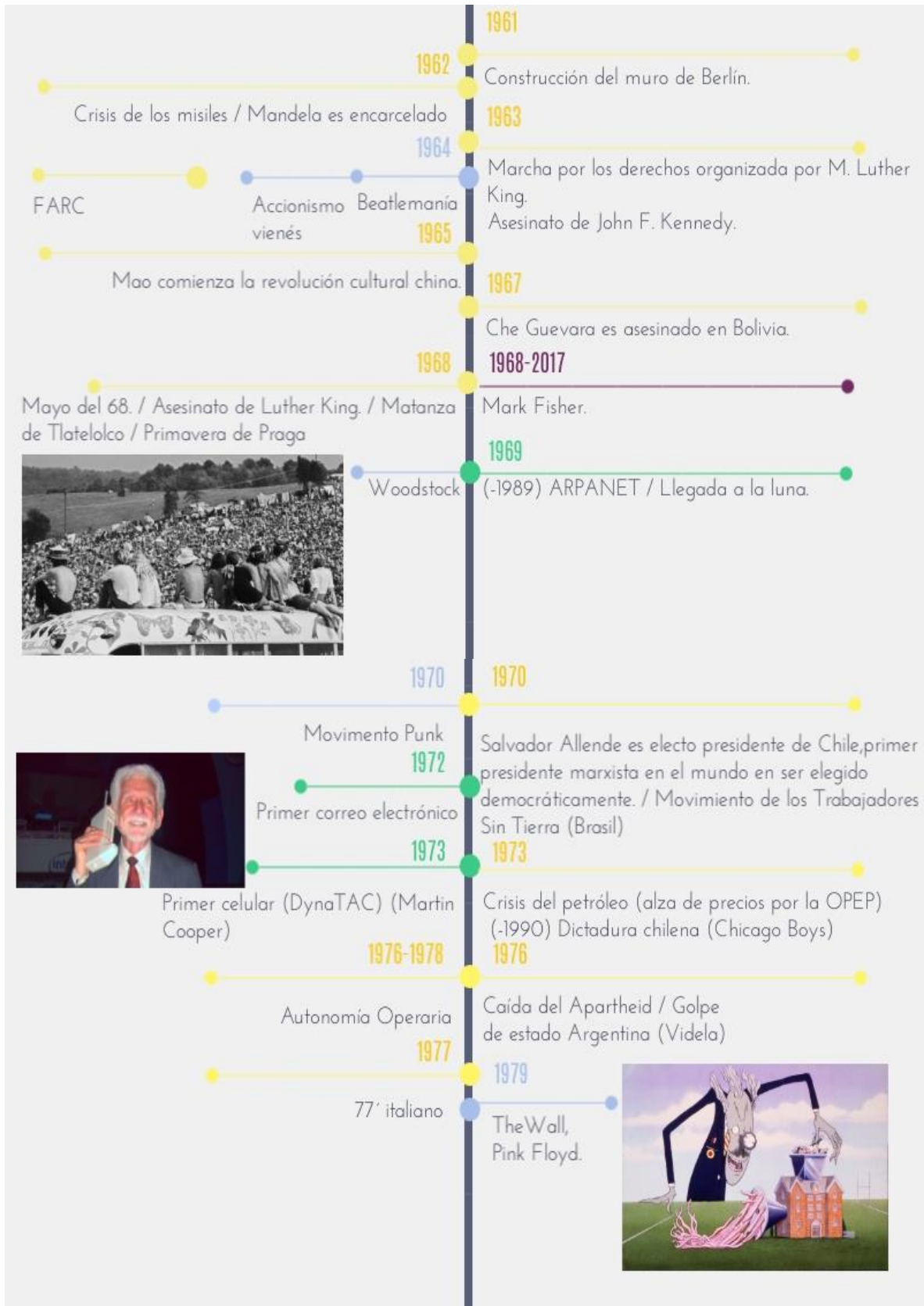
Père Tanguy, Vincent Van Gogh, 1888.

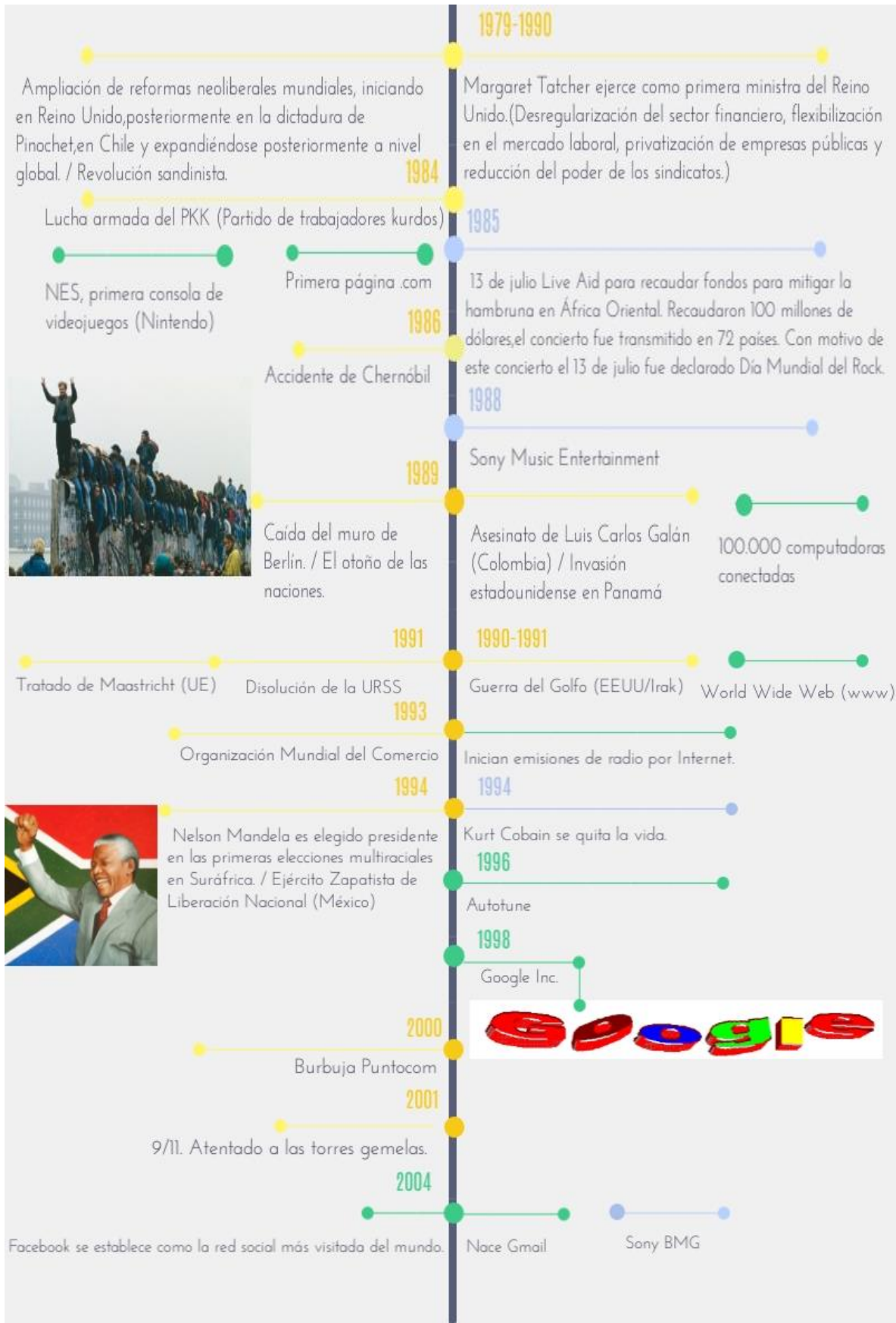


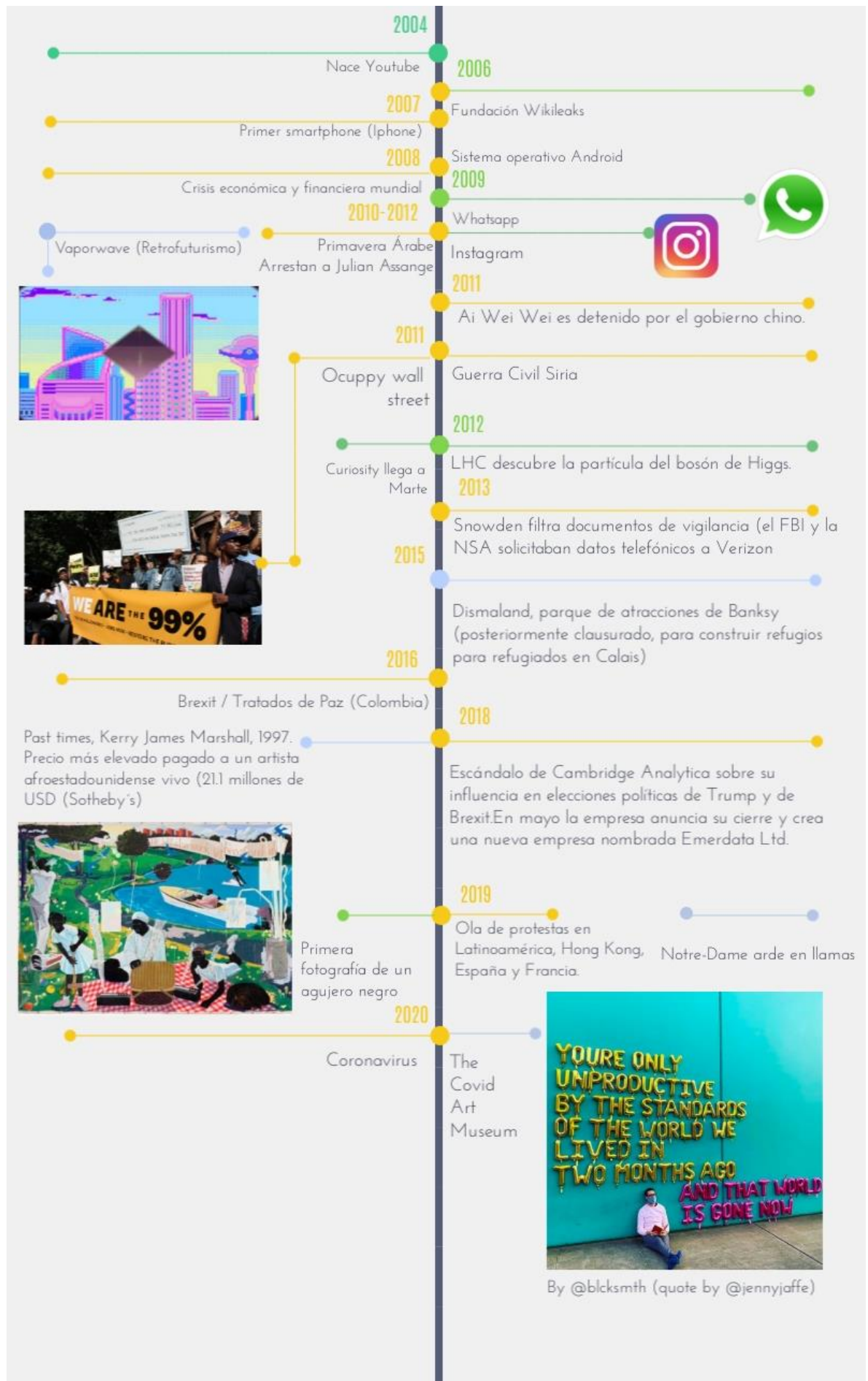












Lista de referencias

- Adorno, T. (1978). Culture and administration. *Telos*, 93-111.
- Adorno, T. (1993). *Consignas*. Amorrortu.
- Adorno, T. (2004). *Escritos sociológicos I*. Akal.
- Adorno, T. (2009). *Disonancias. Introducción a la sociología de la música*. Akal.
- Adorno, T., & Horkheimer, M. (1969). *La sociedad. Lecciones de sociología*. Proteo.
- Adorno, T., & Horkheimer, M. (1998). *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos*. Trotta.
- Adorno, T. W. (2007). *Dialéctica de la Ilustración. Obra completa, 3*. Akal.
- Adorno, T. W. (2008). *Crítica de la cultura y sociedad I. Obra completa, 10/1*. Akal.
- Adorno, T. W. (2009). *Crítica de la cultura y sociedad II. Obra completa, 10/2*. Akal.
- Barlow, J. P. (2019). *A Declaration of the Independence of Cyberspace*.
<https://www.eff.org/cyberspace-independence>
- Baudrillard, J. (1979). *Crítica de la economía política del signo*. Siglo veintiuno.
- Baudrillard, J. (2007). *La sociedad de consumo*. Siglo veintiuno.
- Benjamin, W. (1989). *Discursos interrumpidos I*. Taurus.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (A. E. Weikert, Trad.). Itaca.
- Berardi, F. (2017). *Futurability*. Verso.
- Berardi, F. «Bifo». (2010). *Generación post-alfa. Patologías e imaginarios en el semiocapitalismo*. Tinta Limón.
- Berardi, F. «Bifo». (2011). *After the future*. AK Press.
- Berardi, F. «Bifo». (2014). *Después del futuro*. Enclave.
- Bickerton, E. (2015). La cultura después de google. *New Left Review*, 153-165.
- Buck-Morss, S. (2006). *Vanguard/Avant-garde**.
<http://susanbuckmorss.info/media/files/vanguard-avant-garde.pdf>
- Bürger, P. (1984). *Theory of the avant-garde*. University of Minnesota Press.
- Bürger, P. (2000). *Teoría de la vanguardia*. Península.

- Butt, R. (1981, mayo 3). *Mrs Thatcher: The first two years* [Sunday Times].
- Castro Córdoba, E. (2011). *Contra la postmodernidad*. Alpha decay.
- Ceballos, G., Ehrlich, P. R., & Dirzo, R. (2017). Biological annihilation via the ongoing sixth mass extinction signaled by vertebrate population losses and declines. *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 114(30), E6089. <https://doi.org/10.1073/pnas.1704949114>
- Chartmetric. (2019, junio). *Global Music Industry Data Report*.
- Cirlot, L. (1993). *Primeras vanguardias artísticas. Textos y documentos*. Labor.
- Darias de las Heras, V. (2018). *La música y los medios de comunicación*. Dykinson.
- Deleuze, G. (2006). Post-scriptum sobre las sociedades de control. *Polis*, 13, 1-8.
- Derrida, J. (1993). *Les spectres de Marx*. Galilée.
- Duarte, R. (2011). Industria cultural 2.0. *Constelaciones*, 3.
- Fisher, M. (2016). *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?* Caja negra.
- Fisher, M. (2018). *K-Punk*. Repeater.
- Fromm, E. (1970). *Marx y su concepto del hombre seguido de los Manuscritos económico-filosóficos de Marx*. Fondo de Cultura Económica.
- Fromm, E. (1997). *Ética y psicoanálisis*. Fondo de Cultura Económica.
- Gair, C. (2007). *The american counterculture*. Edinburgh University Press.
- Garcés, M. (2017). *Nueva Ilustración Radical*. Anagrama.
- Greenberg, C. (2006). *La pintura moderna y otros ensayos*. Siruela.
- Guattari, F. (1996). *Las tres ecologías*. Pre-textos.
- Guattari, F., & Rolnik, S. (2006). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Traficantes de sueños.
- Habermas, J., Baudrillard, J., & Jameson, F. (1998). *La posmodernidad* (H. Foster, Ed.). Kairós.
- Hancock, D. (2019). *The countercultural Logic of Neoliberalism*. Routledge.
- Hardt, M. (2010). The common un communism. En S. Zizek & C. Douzinas (Eds.), *The idea of communism*. Verso.
- Horkheimer, M. (1973). *Crítica de la razón instrumental*. Sur.
- Huyssen, A. (2006). *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Adriana Hidalgo.
- Illescas, J. (2015). *La dictadura del videoclip. Industria musical y sueños prefabricados*. El viejo topo.
- Institute for Precarious Consciousness. (2014). We are all very anxious. Six theses on anxiety and why it is effectively preventing militancy and one possible strategy for

overcoming it. www.weareplanc.org/we-are-all-very-anxious.

Jameson, F. (1991). *Ensayos sobre el posmodernismo*. Imago Mundi.

Jameson, F. (2015). La estética de la singularidad. *New Left Review*, 109-142.

Jones, C. (2020, abril). How dystopian narratives can incite real-world radicalism. *Aeon*. https://aeon.co/ideas/how-dystopian-narratives-can-incite-real-world-radicalism?fbclid=IwAR0eVUMNGYD5utSvhpShfX-YZpGSYRG-ubQRwDxc5X_ynZuyrk9dYTm87Vg

Kant, I. (2007). *Crítica del juicio*. Espasa Calpe.

Klein, N. (2001). *No logo*. Paidós.

Kolbert, E. (2015). *The Sixth Extinction: An Unnatural History*. Bloomsbury Publishing Plc.

Lazzarato, M. (2014). *Signs and machines. Capitalism and the production of subjectivity*. Semiotext(e).

Lipovetsky, G. (1996). *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*. Anagrama.

Maiso, J. (2011). *¿Qué significa hoy teoría crítica de la industria cultural?* *Entrevista a Roger Behrens*. 3(Constelaciones, revista de teoría crítica).

Marcuse, H. (1993). *El hombre unidimensional. Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*. Planeta.

Marx, C., & Engels, F. (2000). *Manifiesto Comunista*. El Aleph.

Orwell, G. (2016). *1984*. Atenea.

Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Manantial.

Rancière, J. (2014). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Prometeo.

Stiglitz, J. (2002). *El malestar en la globalización*. Taurus.

Subirats, E. (1989). *El final de las vanguardias*. Anthropos.

UNESCO. (2020, enero 5). Políticas para la creatividad. Guía para el desarrollo de las industrias culturales y creativas. *UNESCO*.

<http://www.unesco.org/new/es/culture/themes/cultural-diversity/diversity-of-%09cultural-expressions/tools/policy-guide/como-usar-esta-guia/sobre-definiciones-%09que-se-entiende-por-industrias-culturales-y-creativas/>

Vilar, G. (2008). La neutralización del arte: ¿un destino inevitable? 13 (Contrastes).

Xirau, R., & Sobrevilla, D. (Eds.). (2003). *Estética* (Ramón Xirau y David Sobrevilla). Trotta.

Zizek, S. (2003). *Ideología. Un mapa de la cuestión*. Fondo de Cultura Económica.

Lista de Ilustraciones:

Ilustración 1. Piet Mondrian, Victory Boogie Woogie (1942).....	18
Ilustración 2. Marcel Duchamp, Porte-bouteilles, 1914.....	19
Ilustración 3. Bridge, Robert Ryman, 1980.	19
Ilustración 4. Blanco sobre blanco, Kazimir Malévich, 1917-1918.	19
Ilustración 5. 1905 Path to October Valentina Kulagina, 1929	21
Ilustración 6. Cubierta del libro Historia. Obra de historia sobre el consejo de guerra contra Alfonso Laurencic, autor de los planos y constructor de las chekas de las calles de Vallmajor y Zaragoza.	23
Ilustración 7. Protestar anti-guerra en Estados Unidos, 1967.....	59
Ilustración 8. LP Levi's radio commercials, 1967.....	59
Ilustración 9. El negocio online en mapas de Monopolios, 2017.....	67
Ilustración 10. Streaming global, sellos independientes vs. sellos gigantes, 2016. .	68
Ilustración 11. Maluma llorando por su nueva adquisición. "Sueñen sin miedo, nunca crean en un NO como respuesta, ustedes son el timón de su vida y pueden llegar hasta donde su mente y corazón quieran. Este es mi legado, inspirar y demostrar que LOS SUEÑOS SI SE HACEN REALIDAD!!"	82
Ilustración 12. Dead Kennedy's, Álbum plastic surgery disasters, 1982.	96
Ilustración 13. J Balvin vistiendo camiseta de Nirvana y chaqueta de The Misfits y Dead Kennedys (íconos del punk estadounidense).....	96
Ilustración 14. They live, John Carpenter,1988	98
Ilustración 15 Mr. Beale (Peter Finch). Network (1976, Sydney Lumet).....	100
Ilustración 16 Bing (Daniel Kaluuya) 15 millones de méritos (2011, Charlie Brooker y Konnie Huq)	101
Ilustración 17 . Mr Robot, Sam Esmail, 2015-2019	103
Ilustración 18. Midnight Gospel,Pendleton Ward, Duncan Trussell, 2020, Netflix.	100