

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

De la crítica del arte, al arte de la crítica

La teoría crítica de la Internacional Situacionista

Tesis para obtener el Título de

Maestro en Filosofía

presenta:

F. Javier Sigüenza Reyes

Tutor: Dr. Bolívar Echeverría A.

México D.F.

Agosto 2008



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice

Dedicatoria

Agradecimientos

Introducción general

Capítulo 1: Arte, modernidad y vanguardias artísticas

Introducción

I. El sueño de la modernidad

II. El arte como transfiguración del sueño

III La poesía ha de ser hecha por todos

IV Una gramática y una ética de la mirada

Capítulo 2: Ilustración y sociedad del espectáculo

Introducción

I. El sacrificio moderno

II. La servidumbre voluntaria

III. La modernidad como religión

Conclusiones

Reflexiona largo tiempo si debes recibir a alguien en tu amistad. Cuando hayas decidido hacerlo, acógelo en tu corazón: conversa con él con la misma franqueza que contigo mismo.

Séneca; *Epístolas Morales a Lucilio*

Evita a la gente frívola y rodéate de amigos con los que verdaderamente puedas contar.

Nagisa Oshima. *Gohatto*

Dedicatoria

A Yessica Contreras, por haber traído un poco de amorosa tranquilidad a esta alocada vida. A mis padres y hermanas por su apoyo incondicional.

A Bõrries, Martin, Nils y Pamela por aceptar el reto de abrirse y conocerse, conociendo a los demás. A Chewe, Vivis y Metxe por compartir la furiosa insatisfacción de lo que este mundo es y la alegría de convivir para construir otro distinto.

A la amistad que a pesar del tiempo y la distancia se ha mantenido (Dany, Borja, Mitxa, Nacho y Raul), y que da sentido a lo que Séneca recomendaba a Lucilio: aprender a elegir a los amigos, conociendo primero a las personas antes de entregarles nuestra amistad; y no como comúnmente hacen los hombres que «juzgan después de haberse encariñado, en vez de encariñarse después de haber juzgado» (Teofrasto).

También dedico con especial afecto a mi maestro Bolívar Echeverría, por la oportunidad de colaborar en sus investigaciones y aprender con él que, la labor del intelectual crítico no es buscarle el lado bueno a lo malo, sino a contracorriente construir lo bueno en medio de malo.

Agradecimientos

Quiero agradecer a la UNAM porque gracias a su programa de Posgrado en Filosofía no sólo tuve la oportunidad de dedicarme a realizar este trabajo de investigación, sino además, tuve la oportunidad de realizar una estancia de investigación en la Universidad Complutense de Madrid que resultó muy fructífera pues no sólo me permitió recabar información para mi tesis, sino establecer contacto con algunos de los autores que han difundido el pensamiento situacionista en castellano.

Durante esa estancia tuve como tutor al Dr. José Luis Pardo, traductor al castellano de *La sociedad del espectáculo* de Guy Debord, al cual agradezco enormemente su disposición a ayudarme en mi investigación; también establecí contacto con Amador Fernández Savater, traductor y crítico de los situacionistas y Luis Navarro, traductor de los 12 números de la revista *Internationale Situationniste*, de la revista de *Potlatch*, y fundador de la página web: Archivo Situacionista Hispánico; agradezco a ambos sus comentarios y críticas a mis inquietudes por los situacionistas. Además, todos ellos me ayudaron a ubicar materiales sobre la rica discusión que suscitó en España las teorías situacionistas en las últimas tres décadas.

También agradezco enormemente la valiosa asesoría del Dr. Bolívar Echeverría, a la Dra. Mercedes Garzón, al Dr. Ignacio Díaz de la Serna, al Dr. Crescenciano Tirado Grave y al Dr. Carlos Oliva por su interés y disposición para leer este trabajo.

Esta tesis se realizó gracias a la beca que me otorgó el CONACYT, primero, para realizar los estudios de maestría, y posteriormente, con una beca como ayudante de investigador. También agradezco a la Universidad Complutense de Madrid por la beca que me otorgó para mi estancia de investigación en el año escolar del 2003 al 2004, y a la DEGEP-UNAM, por el complemento de beca que me otorgó durante mis estudios de la maestría.

Introducción general

Esta tesis tiene por objetivo aproximarse desde una perspectiva filosófica, y por ello, desde una perspectiva más reflexiva que descriptiva, a la relación arte, política y técnica. Hemos elegido para ello una serie de reflexiones que plantean autores como Walter Benjamin, Theodor Adorno, Max Horkheimer y Guy Debord. Se trata de establecer una correlación teórica entre la teoría crítica de la llamada Escuela de Frankfurt y el proyecto crítico de la Internacional Situacionista.

La Internacional Situacionista ocupa un lugar excepcional en la historia político-cultural de mediados del siglo XX. Fundada en 1957 en la ciudad italiana de Cosio d'Arrocia, la Internacional Situacionista podría ser considerada la última el última expresión de las vanguardias artísticas del siglo XX – antes de que el termino vanguardia se convirtiera en algo totalmente banal, y perfectamente asimilable a la industria cultural – al mismo tiempo que representa la más importante crítica de los extravíos estéticos y políticos de las vanguardias que les antecedieron. En efecto, los situacionistas mantuvieron una relación de proximidad y distancia con las vanguardias históricas, que aún sobrevivían en su tiempo, lo cual les permitió hacer un balance crítico de sus logros y sus límites, sus grandezas y sus miserias. De allí que la Internacional Situacionista conformara un proyecto estético-político que se convierte muy pronto en un fuerte cuestionamiento del arte y la política tradicional, de la modernidad capitalista y en general del mundo cultural moderno.

El contexto histórico en el que se gesta la aventura situacionista, y por tanto, en el que se conforma su teoría crítica, es el de una Europa que acababa de salir de una de las guerras más devastadoras de la historia humana: la Segunda Guerra Mundial. La “belleza de la guerra”, proclamada por el Futurismo, puso de manifiesto no el dominio del hombre sobre la maquina, sino el total sometimiento humano a la destrucción racionalmente planificada de la técnica. El sueño del iluminismo de una nueva sociedad igualitaria, fraterna y libre, se había convertido en el siglo XX en una nueva era de oscuridad. Walter Benjamin, uno

de los pensadores más agudos del siglo XX, escribiría al respecto, que un gran galanteo con el cosmos se realiza por vez primera en el espíritu de la técnica, pero como la clase dominante satisfizo su deseo de dominio en ella, la técnica traicionó a la humanidad y convirtió en lecho nupcial en un mar de sangre. La estetización de la guerra promovida por el Futurismo y la estetización de la política del fascismo fueron el prelude de las dos grandes guerras del siglo XX que cambiaron sustancialmente el significado mismo de la vida, al abrir la posibilidad nunca antes pensada de su desaparición total, pero también la necesidad de su total recreación.

En el seno de esta Europea traumatizada y corroída por la guerra surgen una nueva ola de reflexiones y prácticas radicales, tanto el ámbito del arte como el ámbito de lo político, que tienen como premisa fundamental la radical transformación del mundo, sino mediante la crítica al arte, a la arquitectura, al urbanismo, a la política. De esta segunda generación de vanguardias surge la aventura situacionista.

Tres son las vertientes críticas o líneas genealógicas de las que surge la Internacional Situacionista. En primer lugar, está la crítica del surrealismo bretoniano extraviado en sus indagaciones mágico esotéricas y sus pretensiones frustradas de conciliar a Marx y Freud. En segundo lugar, la crítica al Movimiento Moderno surgido en los años 20: la Bauhaus de Walter Gropius, Mies Van der Rohe y Ludwig Hilberseimer, así como la Carta de Atenas y el juego sabio y magnífico de los volúmenes bajo la luz de Le Corbusier, cuyo proyecto arquitectónico y urbanístico había sido encauzado por las estrategias capitalistas.¹ Finalmente, la crítica del marxismo leninista y sus epígonos estalinistas y trotskistas, así como el espontaneísmo anarquista.

De esta ruptura crítica surgen los nuevos grupos de vanguardia posteriores a la Segunda Guerra Mundial en diversos países de Europa: el Movimiento Letrista (1946-); el grupo Cobra (1948-1951); la Internacional Letrista (1952-1957) y el Movimiento Internacional para una Bauhaus Imaginista (1954-1957),

¹ Carlos Verdaguier; *Construir la revuelta. Contexto y orígenes de la Internacional Situacionista*; Bis Nº 24, editado por la Sociedad Libre para la difusión del saber, Otoño de 1999.

que confluyen en el Congreso Internacional de Artistas Liberado de 1957, para posteriormente fundar a la Internacional Situacionista. La peculiaridad de estos grupos de *neovanguardia* es que de ellos surgen las primeras críticas de sus antecesores: surrealismo, dadaísmo y futurismo, y en general de las vanguardias artísticas.² Además, estos grupos mantienen una constante actividad experimental ligada a la crítica social y política, aunque la crítica teórica y la práctica artística aún permanecieran separadas. Esta segunda generación de grupos de vanguardia no sólo mantienen, sino que radicalizan el espíritu crítico de las primeras vanguardias, y hacen un uso novedoso del escándalo, la crítica radical del arte y del mundo cultural moderno, el uso de los medios tecnológicos más avanzados; pero con el surgimiento de la Internacional Situacionista, se intenta ir más allá, hasta llevar hasta sus últimas consecuencias la consigna de vanguardia de *la muerte del arte*, lo cual significaba para los situacionistas la necesidad de superar el arte y la política realizándolos unitariamente en la vida diaria.

Son muchos los temas y problemas que suscita la teoría crítica situacionista, pero lo que nos proponemos abordar en esta tesis, es solamente un aspecto de la teoría crítica de los situacionistas: el concepto de sociedad del espectáculo en relación al concepto de industria cultural y dialéctica de la ilustración de Adorno y Horkheimer. Esta afinidad surge de la necesidad que plantea la teoría crítica al cuestionarnos por la función social y política del arte, del artista y del intelectual.

En efecto, en el primer capítulo exploramos la relación arte, modernidad y vanguardias artísticas, a partir de una aproximación general al surgimiento de la modernidad ilustrada y su discurso teórico. En el seno de las discusiones teóricas de los ilustrados, surge la necesidad de fundamentar teóricamente lo que se venía conformando ya en la práctica: la autonomía de los saberes en general – fomentado por la independencia del conocimiento físico-matemático – y del arte en particular. Pero tal autonomía – indispensable para establecer los fundamentos del conocer con base en principios racionales, y no en principios de autoridad o principios religiosos – tuvo como consecuencia posterior la

conformación de un nuevo despotismo: el de la razón ilustrada, y su divisa de sacar al ser humano de su autoculpable minoría de edad, sometiendo a la naturaleza a sus fines y cualquier actividad humana, incluida la artística. Pero frente a este nuevo despotismo, que tendrá sus consecuencias sociales y políticas en la conformación del estado moderno, la actividad artística conformó una práctica que a contrapelo de la modernidad establecida se esfuerza por transfigurar el sueño de la modernidad; surgen las primeras vanguardias pictóricas con la obra de Manet, los impresionistas, el postimpresionismo hasta llegar al cubismo; para después dar paso a las vanguardias artísticas del siglo XX.

Para no extraviarnos en la complejidad y riqueza del tema de las vanguardias, hemos elegido la reflexión de Walter Benjamin sobre el arte aurático, estrechamente vinculado al concepto de autonomía del arte, y el surgimiento de la reproducción técnica del arte, para, con dos ejemplos, mostrar la potencialidad crítica de la fotografía y el cine en la experiencia del dadaísmo y el futurismo ruso.

En el segundo capítulo, se plantea el tema desde una perspectiva ya no únicamente del arte, sino de la sociedad en su conjunto con la intención de problematizar el concepto de autonomía del arte frente a la incipiente industria cultural. El problema general que nos ocupa aquí es: ¿cómo es que el proyecto emancipatorio de la ilustración se ha convertido, con el advenimiento de la modernidad realmente existente, en su contrario? Para ello, exponemos abordamos el ya clásico texto de Adorno y Horkheimer llamado *Dialéctica de la ilustración*; no sólo porque plantea cómo es que la ilustración termina convirtiéndose en su contrario con el advenimiento de la modernidad capitalista, sino sobre todo, porque plantea una tesis inquietante que sigue siendo tremendamente pertinente; me refiero a la tesis central del texto y que podría formularse en la siguiente cuestión ¿hasta dónde la dominación – no únicamente del ser humano sobre la naturaleza, sino de unos seres humanos sobre otros – es estructuralmente inherente a la modernidad, a la civilización occidental en su conjunto y, quizá, a la civilización humana en su totalidad?

Una lectura cuidadosa del libro de Adorno y Horkheimer – que me fue sugerida por los textos y los cursos de Bolívar Echeverría – permite vislumbrar pequeñas grietas por las que es posible escapar a esta lógica de la dominación, pero sin renunciar a la «conciencia no atenuada de la negatividad» (Adorno). Es por eso que, por más valiosos y queridos que tengamos a los bienes culturales, tanto de la tradición como de la contemporaneidad, me parece necesario plantear la cuestión sobre la función social y política del arte, del artista y del intelectual; para lo cual, nos servimos de las reflexiones de Benjamin, Adorno, Horkheimer, Debord y los situacionistas.

Durante el transcurso de la investigación – interrumpida constantemente por labores de otro tipo, a las que a veces uno no puede renunciar – se estableció una afinidad natural entre la teoría crítica de la Escuela de Frankfurt y la teoría crítica de los situacionistas. Así que me avoqué a explorar tal afinidad mediante el concepto de *industria cultural* de Adorno y Horkheimer, y el concepto de *sociedad del espectáculo* de Debord y los situacionistas. Resulta fascinante cómo es que estos dos grupos, en muchos aspectos tan disímiles, llegan a un diagnóstico tan parecido sobre la modernidad capitalista y las nuevas condiciones de alienación de su tiempo. En el transcurso de la investigación tal afinidad se iba clarificando debido a la enorme influencia que tuvo en ellos la obra de Marx y su crítica de la modernidad capitalista. Karl Marx, un pensador que para algunos sirvió de pretexto para implementar nuevos despotismos y realizar un número indeterminado de crímenes; es sin embargo, una fuente inagotable de inspiración para la conformación de un pensamiento auténticamente crítico con el propósito de preservar y ensanchar el largo y fatigoso sendero de la libertad. Este es el Marx que aquí nos interesa, un pensador que a pesar de su enorme influencia, me da la impresión de que ha sido en verdad muy poco leído, y cuando ha sido leído ha sido malinterpretado; de allí que nos parece totalmente oportuna la definición de Bolívar Echeverría de la obra de Marx como *discurso crítico*, es decir, como un discurso que sólo es posible a contrapelo de los discursos apologéticos de lo existente, y que, por

tanto, cuando pierde este carácter negativo, polémico, no sólo deja de ser crítico, sino que se convierte en cómplice de la dominación.

George Lukács y Karl Korsch son dos de esos autores que cultivaron de manera crítica el pensamiento de Marx, y que tuvieron una enorme influencia en número indeterminado de pensadores posteriores, entre los que destacan Benjamin, Adorno, Horkheimer, Debord y los situacionistas; e allí otra de las explicaciones de la afinidad entre los francfortianos y los situacionistas. Pero la afinidad más importante se da a partir de la reflexión de cada uno de estos grupos en las que establecen las nuevas condiciones de alienación bajo la *industria cultural*, como la denominan Adorno y Horkheimer, o la *sociedad del espectáculo*, como la llaman los situacionistas, me refiero a como bajo una sociedad de consumo la enajenación del ser humano ya no se restringe al ámbito del trabajo, sino que se ha extendido a todos los ámbitos de la vida diaria, incluido los placeres, el arte y la cultura. En ello nos centramos en el segundo y tercer apartado del segundo capítulo.

Después de concluir esta modesta investigación, muchos problemas y reflexiones se quedan pendientes en el tintero – bueno, en las múltiples notas de la computadora y los libros que he consultado – así que en realidad me siento como si más que terminar algo, estuviera en realidad empezándolo. Así que tal vez este texto no debería ser leído más que como una serie de notas a pie de página de las obras y autores que aquí se citan.

Oxtotipac, 25 de Julio de 2008

Capítulo 1

Arte, modernidad y vanguardias artísticas

-¡Oh!– dijo Joan, posando en él una mirada impregnada de una curiosidad tan nueva como sincera - ¿Pero entonces tú no ves nada en esas pinturas?

- Veo en ellas la ruptura de las barreras – dijo Ivywood – y nada más.

Joan clavó por un instante la vista en el suelo, mientras la punta de su sombrilla trazaba vagos dibujos, como alguien que tiene materia sobre la que reflexionar. Después, bruscamente, repuso:

- Pero la ruptura de tales barreras quizá signifique la destrucción del todo.

G. K. Chesterton, *La taberna errante*.

Introducción

Quisiera partir de algunas tesis que Walter Benjamin postula en su texto *La obra de arte en su época de reproductibilidad técnica*³ para plantear mi tema. Se trata de un texto que fue concebido en 1933 en su exilio en Francia. En un inicio Benjamin consideró necesario tomar parte con este ensayo de las discusiones en boga en la izquierda intelectual de su tiempo sobre el expresionismo y la necesidad de una estética marxista, así que pensó que el mejor lugar para publicarlo era en la versión alemana de la revista moscovita *Literarische Welt*. Sin embargo, los editores, sumergidos en las estériles discusiones sobre el

³ Walter Benjamin; *La obra de arte en su época de reproductibilidad técnica*, Itaca, México 2003. Versión el alemán, “*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*” en *Illuminationen Ausgewählte Schriften 1*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1977; pp. 136-169. Hay otra versión castellana “*La obra de arte en su época de reproductibilidad técnica*” en *Discursos interrumpidos*, ed. Planeta.De Agostini, 1994; pp. 175-191 (1a edición, Taurus 1973). pp. 17-60.

realismo socialista, rechazaron el proyecto. Por esos mismos años inició también una colaboración más estrecha con el Instituto de Investigaciones Sociales de Francfort que había emigrado a Nueva York en 1934.⁴

Los años que van de 1932 a 1940 fueron años difíciles para Benjamin, el exilio y la incertidumbre económica no le permitían dedicarse de lleno a lo que él mismo consideraba su obra cumbre: *La obra de los pasajes (Das passagen Werk)* - una obra compuesta fundamentalmente de citas, ordenadas de manera tal que emulaban un collage surrealista, y con la intención del autor de que las citas por sí mismas, y con un mínimo de comentarios de su parte, conformaran una filosofía materialista de la historia: una mirada crítica a la vida cotidiana del París del siglo XIX. El proyecto jamás llegó a concluirse, pues la barbarie del nacionalsocialismo no sólo llevó al exilio a nuestro autor, sino que lo orilló al suicidio el 27 de septiembre de 1940 en Port Bou, cuando el gobierno franquista no le permitió el paso hacia España para llegar a Portugal y luego dirigirse hacia Nueva York.

No obstante, en el marco de sus investigaciones acumuló una cantidad enorme de citas y escribió diversos textos, entre los cuales cabe destacar aquellos que son unos de los escritos más penetrantes sobre la lírica de Baudelaire, tres de los cuales fueron enviados en 1936 para su publicación en la revista del Instituto de Francfort, pero los cuales fueron rechazados. No es sino hasta 1939 cuando *Sobre algunos temas en Baudelaire* fue publicado. En cuanto al texto sobre *La obra de arte...* fue censurado por Horkheimer, bajo el inverosímil pretexto de que por el bien de la revista había que dejar las discusiones políticas a un lado. Benjamin totalmente molesto por la decisión de sus amigos tuvo que asentir a regañadientes debido a que dependía económicamente de la ayuda mensual que le otorgaba el Instituto - la cual, por cierto, era menor a la que recibía cualquier colaborador permanente en Nueva York, y le proporcionaba a Benjamin lo mínimo necesario para sobrevivir. La reacción de Adorno frente al texto no fue mejor, pues veía en las tesis sobre la obra de arte «restos sublimados de ciertos motivos brechtianos.» Brecht, por su

⁴ Cf. Bernd Witte, *Walter Benjamin una biografía*, ed. Gedisa, España 2002. pp. 177 y 178.

parte, escribió en su *Diario de trabajo*: «mística, nada más que mística, a pesar de su pretendida posición anti religiosa. A eso se redujo el materialismo dialéctico». Y Scholem manifestó su desacuerdo en que se utilizará el concepto de *aura* en un contexto “pseudomarxista”.⁵

Estas eran las opiniones de sus amigos y prácticamente de los únicos interlocutores de Benjamin. Por lo que cabe preguntarse ¿qué sentido tiene abordar aquí unas tesis que desde un inicio tuvieron tan mala recepción? ¿Acaso es posible que con la distancia histórica que nos separa del ambiente en el que se escribió el texto, podamos hacer una lectura del texto aún provechosa para nuestra actualidad? En realidad, las herramientas de interpretación benjaminiana no sólo muestran una eficacia extraordinaria al aplicarse a los fenómenos culturales de su tiempo, sino que no la pierden al emplearse a constelaciones derivadas, que de alguna manera predice o prefigura. En efecto, las tesis sobre *La obra de arte...* no sólo perciben con acierto la transformación del arte que se venía dando desde mediados del siglo XIX, cambio que tendría su significación más radical para Benjamin con el surgimiento de la reproducción técnica de la obra de arte, el surgimiento de la fotografía y el cine; sino además, y sobre todo, estas tesis intuyen muchas de las prácticas estético-políticas de las vanguardias artísticas de su tiempo y que se expresara con especial contundencia en los movimientos venideros, en especial en el proyecto de la Internacional Situacionista. En este sentido, queremos servirnos del texto de Benjamin para plantear el rico y complejo problema del arte, la modernidad, la técnica y lo político, que no sólo atraviesa como preocupación central en texto de Benjamin, sino toda la práctica y la reflexión artísticas de las vanguardias, y posteriormente la Internacional Situacionista.

Una de las tesis centrales que Benjamin sostiene en su texto es que con la reproducción técnica ha sido puesto en crisis definitivamente el carácter aurático del arte, pues la reproducción técnica de la obra, piénsese en la litografía o la

⁵ Cf. *Idem*. No hubo mejor suerte para Benjamin en los círculos intelectuales judíos, y cuando finalmente logró publicar, gracias a la intervención de su amigo Scholem, un ensayo sobre Kafka en la *Jüdische Rundschau*, para la conmemoración del décimo aniversario del escritor de Praga, éste fue publicado de manera fragmentaria y reducido a la mitad.

fotografía, puede hacer suyas por vez primera la totalidad de las obras heredadas por la tradición, poniendo en lugar de su aparición única e irrepetible - a lo que define Benjamin como el carácter aurático del arte - su aparición masiva; pero además, y esto me parece es lo central del texto, porque la secularización de la obra de arte por la modernidad no significó necesariamente su emancipación de su función ritual, sino que el valor de culto que tenía bajo el ritual mágico religioso, había sido refuncionalizado por la modernidad realmente existente.

Esta tesis supone un fuerte cuestionamiento a la idea que surge con la estética dieciochesca, según la cual el arte se había finalmente emancipado de lo mágico religioso, conformando irreversiblemente un arte autónomo, como condición de posibilidad para la construcción moderna de un sujeto libre y crítico que juzgara sobre lo bello, al mismo tiempo que construye su sociedad y su historia con base a principios racionales.

En este capítulo pretendemos retomar esta tesis de Benjamin, como trasfondo teórico filosófico, y contrastarla con el concepto de autonomía del arte, surgida en los albores de la modernidad ilustrada, junto al cual se gesta también la reflexión filosófica acerca del arte, la estética, la historia del arte y la crítica del arte, ideas y teorías esenciales, sin duda, para la conformación de una modernidad crítica y emancipadora, pero insuficientes para escapar a la *Dialéctica de la ilustración*⁶ que años más tarde cuestionaran Adorno y Horkheimer, y que ya se prefiguraba en la crítica de Benjamin, particularmente en el texto que aquí nos ocupa y en las tesis *Sobre el concepto de historia*.⁷

Ahora bien, la *dialéctica de la ilustración* será impugnada ya desde el mismo siglo XIX, por ejemplo, con el discurso crítico de Marx, la crítica nietzscheana de los valores, o incluso en el mismo siglo XVIII por Rousseau, pero también - y este es el segundo momento que planteamos en este capítulo - por la misma

⁶ Theodor W. Adorno y Max Horkheimer; *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos*. Ed. Trota, España 1994. En adelante citamos esta obra como *DI* y el número de página corresponde a esta edición.

⁷ Walter Benjamin, "Über den Begriff der Geschichte", en *Iluminaciones, Ausgewählte Schriften 1*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1977, pp 251-261. En castellano: *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, ed. Contrahistorias, México 2005.

producción artística que a contrapelo de la modernidad establecida cuestiona a lo largo del siglo XIX los efectos negativos de una modernidad política y social cada vez más conservadora.

De manera que, la pretensión de este capítulo es exponer de manera general, y con algunos ejemplos históricos⁸, la crítica del arte a la modernidad racionalista y dominadora que constituye la tierra nutricia en el que emergerán las vanguardias artísticas que nos servirá para establecer los orígenes inmediatos de la Internacional Situacionista.

Ahora bien, no se trata de establecer una nexos causal o una dudosa continuidad entre estas experiencias y prácticas artísticas que abordaremos, sino más bien, se trata de subrayar el carácter de continua irrupción crítica de la producción artística partiendo del arte moderno, el surgimiento de las vanguardias artísticas y con ello subrayar la peculiaridad del proyecto situacionista y su crítica a la sociedad del espectáculo.

I. El sueño de la modernidad

Durante el siglo XVIII y principios del XIX se había logrado unificar en torno a la tendencia revolucionaria burguesa el pensamiento filosófico, político, la producción artística y el movimiento de las masas. Quizás uno de los símbolos más poderosos de esa unidad espiritual, y del entusiasmo que se respiraba en la época, sea la famosa leyenda de los tres estudiantes del Seminario de Tubinga: Hegel, Hölderlin y Schelling, que al enterarse de los acontecimientos revolucionarios en Francia sembraron el Árbol de Libertad y tradujeron *La Marseillaise* al alemán. Fue un tiempo en el que se gestaron y maduraron los sentimientos y las ideas que triunfaron con las revoluciones burguesas del siglo XVIII, que abrieron paso a las concepciones modernas de pueblo, libertad, progreso⁹, y también muchas de nuestras concepciones acerca del arte conformadas en las discusiones filosóficas de la época en torno al gusto, el arte

⁸ Aquí dejamos apuntada una serie de temas para investigaciones venideras, imposibles de profundizar aquí debido a los objetivos específicos de la tesis.

⁹ Mario de Micheli; *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza Editorial, España 2001.

y la sensibilidad. Era el tiempo en el que Europa se entregaba al sueño de la modernidad.

Desde un punto de vista teórico político, podríamos decir que tales concepciones surgieron como una respuesta al reto que suponía el movimiento revolucionario burgués dieciochesco y la necesidad de reorganizar al estado y a la sociedad sobre bases racionales. En Francia – nos dice Herbert Marcuse – los pensadores se distinguían por su enorme confianza en el progreso económico como condición de posibilidad para una sociedad libre y racional. Y aunque en Alemania la situación era más adversa, pues el poderío de la burguesía estaba muy fragmentado y el imperio prusiano estaba dividido en varios reinos, los idealistas alemanes también confiaban en el necesario e inevitable desarrollo del progreso¹⁰. Sin embargo, mientras los revolucionarios en Francia afirmaban la realidad de la libertad con las armas en la mano, los idealistas alemanes se limitaban a pensar la idea de tal libertad, como diría irónicamente Marx años más tarde y expresaría magistralmente su amigo Henrich Heine en el siguiente poema:

*La tierra pertenece a los franceses y los rusos,
el mar pertenece a los británicos,
pero a nosotros nadie nos disputa,
la primacía en el reino etéreo de los sueños...
Los otros pueblos se han desarrollado
sobre la tierra firme; nosotros en el aire.*¹¹

Es en este siglo de efervescencia intelectual y acción revolucionaria cuando surgió la estética y el concepto de autonomía del arte. Conocido como la época de la ilustración, o siglo de las luces, el siglo XVIII fue un tiempo en el que se pensó que finalmente la luz de la razón alumbraría a los siglos de oscuridad, ignorancia y superstición en los que se hallaba todavía hundida la humanidad. La ilustración fue un movimiento filosófico y político que surgió en Francia, y posteriormente se extendió a Inglaterra y Alemania, principalmente, y va influir

¹⁰ Cf. Hebert Marcuse; *Razón y revolución*, Alianza Editorial, España 1995.

¹¹ Citado en Francisco Fernández Buey; *Marx (sin ismos)*, Editado por el Viejo Topo, España 1999.

de manera decisiva en prácticamente en todo el mundo occidental y las naciones nacientes del continente americano. Pero tal influencia no fue posible sin los acontecimientos histórico políticos que las expandieron, en particular las revoluciones burguesas del siglo XVIII.

Ahora bien; la ilustración como movimiento filosófico político se caracteriza por su enorme optimismo en el poder de la razón, como principio fundador y reorganizador de la sociedad con base a principios racionales. En este sentido, cabe recordad la definición de Immanuel Kant de la ilustración. La ilustración es, para el filósofo de Königsberg, la salida (*Ausgang*) de la «autoculpable minoría de edad» (*Unmündigkeit*). Tal minoría de edad no es causa de la falta de entendimiento, sino de la pereza y la cobardía del espíritu que no se atreve a pensar por cuenta propia, de manera crítica y libre. De allí que la máxima de la ilustración sea: *Sapere aude!*, es decir, ten el valor, la audacia de conocer¹². En efecto, para Kant la salida de la autoculpable minoría de edad significa pensar por cuenta propia y de manera crítica, lo que significa pensar por uno mismo (*Selbstdenken*); pensar poniéndose en el lugar de cualquier otro (*An der Stelle jedes andern denken*); y siempre pensar en concordancia consigo mismo (*Jederzeit mit sich selbst einstimmig denken*); éstas son para Kant las tres máximas del entendimiento y la razón¹³, y por tanto, de la ilustración. Mediante esta actitud crítica, tan magistralmente definida por Kant, la ilustración promovió la secularización de los saberes, que ya venía dándose con el auge de la física matemática, y al mismo tiempo su autonomía. Así nacen una diversidad de disciplinas que determinan su campo propio de conocimiento y sus principios para conocer; la estética es una de ellas.

Ahora bien, esos esfuerzos históricos por fundar una sociedad racional y libre se trasladaron al terreno filosófico desde el que se intentaba fundamentar un

¹² Cf. Immanuel Kant; “*Beantwortung zur Frage: Was ist Aufklärung*”, en *Schriften zur Anthropologie, Geschichts-philosophie, Politik und Pädagogik 1*; Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1977. Versión castellana: “*Idea para una historia universal en clave cosmopolita*”; en *¿Qué es la ilustración?*, Alianza Editorial, Madrid, España 2004. Hay también otra versión en castellano del Fondo de Cultura Económica, México 1979.

¹³ Cf. Immanuel Kant; *Kritik der Urteilskrakt*; Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1974; § 40, p. 226. Versión castellana: *Crítica del discernimiento*; Antonio Machado Libros, Madrid 2003; p. 259.

concepto de razón acorde a los nuevos tiempos¹⁴. Es también en el seno de estas discusiones que tuvieron lugar a lo largo del siglo XVIII cuando la estética surge como nueva disciplina filosófica y el arte se perfila como algo independiente y autónomo de lo mágico-religioso. Y si bien es verdad que antes de este siglo ya había reflexiones que podrían ser consideradas como estéticas¹⁵, aunque no hayan utilizado ese nombre, no obstante, no es sino hasta el siglo de las luces cuando la exigencia de la autonomía del arte empieza a conformar la reflexión estética como ahora la conocemos, de manera paralela al surgimiento de la crítica y la historia del arte.

En efecto, en este siglo es cuando se publican múltiples obras en torno al gusto y el arte como la *Estética* (1750) de Alexander G. Baumgarten, pionera en el uso del término para referirse a las reflexiones en torno al gusto; o *Historia del arte en la antigüedad* (1764) de Johann J. Winckelmann, que perfila la historiografía del arte; o *Los salones* (1759) de Denis Diderot, que inauguran la crítica del arte como género; o el *Laoconte* (1766) de Gottholph Ephraim Lessing, que establece la particularidad de la pintura y la poesía. Es también en el siglo de las luces, con los textos de Joseph Addison, Francis Hutcheson o Anthony Ashley C., conde de Shaftesbury, en donde se acuñan las categorías estéticas fundamentales. De manera que, como bien advierte Valeriano Bozal, la estética como disciplina autónoma no surgió de la reflexión de algún autor en particular, sino de la discusión y el diálogo intelectual que a lo largo del siglo XVIII se mantuvo con la incipiente historia y crítica del arte¹⁶, y que tiene como trasfondo, podríamos subrayar, al movimiento político-cultural de la ilustración. De allí que al siglo XVIII se lo conozca no únicamente como la época de las luces sino como la época de la crítica, tanto filosófica, política y artística.¹⁷

¹⁴ Herbert Marcuse; *Op. Cit.*

¹⁵ La obra de Platón, Aristóteles o Longino, son sólo algunos ejemplos de reflexiones en las que ya se discute sobre la naturaleza del arte, de lo bello o lo sublime.

¹⁶ Cf. Valeriano Bozal, "Orígenes de la estética moderna", en *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, La balsa de la medusa, Visor, España 2000. Aquí sigo la exposición de este autor para adentrarnos al tema de la autonomía del arte, que corre paralela a la historia del arte y la conformación de las categorías fundamentales de la estética.

¹⁷ Ernst Cassirer; *La filosofía de la ilustración*. FCE, México 1997. Ver particularmente el apartado "Los problemas fundamentales de la estética", pp. 304-391.

Ahora bien, la autonomía del arte es sin duda uno de los conceptos centrales de la estética moderna; pero más que una exigencia meramente teórica, la autonomía del arte es una cualidad que la misma producción artística viene conformando y fomentando al menos desde el Renacimiento, y que adquiere una importancia central en la estética dieciochesca, pues fue el centro de las reflexiones filosóficas que buscaron fundamentar teóricamente el concepto de autonomía en el ámbito artístico, frente al despotismo de la religión.

La autonomía del arte se refería a la necesidad de que la obra de arte tuviera como primero y fin último la belleza y no motivos religiosos (Lessing). Junto a esta idea se van conformando categorías centrales en la estética dieciochesca que dan cuenta de la relación peculiar que se mantiene frente a la obra de arte. Categorías como la de sensibilidad, que antes se consideraba como una facultad meramente pasiva y secundaria, ahora ocupa un lugar central para definir el placer de lo bello, placer que empieza con los sentidos, pero no se limita a ellos; o la imaginación, que se considera como la más idónea para la producción del placer estético, pues siendo una facultad intermedia entre el intelecto y la sensibilidad, participa de ambos sin limitarse a ninguno (Addison, Kant); el gusto, que en primera instancia se refiere a las preferencias subjetivas, al capricho personal, pero desde un punto de vista estético, el gusto debe formarse, nos permite la calificación positiva o negativa de una obra, los juicios de gusto además tienen pretensión de universalidad, sin universalmente necesarios, y por tanto, no son meramente subjetivos, juicios que además proporcionan un cierto conocimiento de las cosas, sin ser igual al conocimiento sensible o intelectual.

Estas discusiones abren las dos grandes vías por las que se desarrolla la estética moderna: la vía empirista de Hume, y la que surge de la crítica del empirismo, formulada por Kant. Pero mientras en el empirismo estético los juicios de gusto estaban sometidos al supuesto de una igualdad de hecho, para Kant se trataba de buscar un fundamento *a priori*, y por tanto necesario, para el

juicio de gusto sobre lo bello. No obstante, ambas perspectivas presuponen la existencia de un sujeto, empírico o trascendental, que juzga sobre lo bello.¹⁸

Ahora bien, estas reflexiones teóricas en torno al arte, también influyeron, obviamente, en la producción artística, que durante mucho tiempo tuvo como eje central al tópico horaciano del *ut pictura poesis* (la pintura así es como la poesía). Para Lessing en su *Laocoonte*, las imágenes y las palabras representan la realidad cada una de manera distinta; cada una posee una naturaleza lingüística propia, que no puede representar la otra. De allí, que la pintura sea diferente de la poesía, afirmando con ello la autonomía de cada una.

Por otra parte, es en el contexto de los Salones en los que surge la crítica de arte como género, otro elemento fundamental para entender la autonomía del arte. Paradójicamente los Salones fueron creados por la monarquía francesa con la intención de mostrar su gusto por las artes, pero los Salones muy pronto desbordaron los límites monárquicos, pues no sólo disminuyeron el poder sobre el arte de gremios y cofradías, restos de la sociedad feudal, sino que además, abrieron a un público más amplio lo que antes era privilegio cortesano, crearon un público que juzgaba sobre las obras y se convirtieron en la primera forma de la democratización del arte, y con la Revolución Francesa, los Salones se extendieron a otras ciudades europeas¹⁹.

En el ámbito de los Salones es cuando Denis Diderot publicó en la *Correspondance littéraire* una carta dirigida a Friedrich Melchior Grimm, considerada la primera crítica de arte. A partir de esta carta, comenta Bozal, la crítica de arte adquirió una definición que nunca más abandonara; la crítica de Diderot se caracteriza por ser una consideración personal que valora las obras de arte, las compara con otras obras e informa sobre su forma y contenido; se caracteriza además por su redacción breve y vivaz, sin pretensión de exhaustividad, sin ánimo de tratadista. Así surge la crítica como un nuevo género, ligado directamente a la actividad artística, que además supone la

¹⁸ Valeriano Bozal, *Op. Cit.*

¹⁹ Cf. Valeriano Bozal, *Op. Cit.* En este sentido, cabe también recordar el carácter público que Kant le atribuyó a la obra de arte, cuando afirmaba que juzgar sobre lo bello sólo tiene sentido cuando se juzga en comunidad.

existencia de una industria periodística y los lectores entre los que se difunde. Un género que promueve el comentario y el intercambio de opiniones con la intención de difundir no sólo el conocimiento de esta o aquella obra, de este o aquel artista, sino también de su interpretación y, a la vez, los supuestos teóricos, explícitos o implícitos, sobre los que esas interpretaciones y valoraciones se apoyan.²⁰

Finalmente; si bien es cierto que ya antes del siglo XVIII había textos de historia del arte (Vasari y Bellori, así como Peter Burke y otros historiadores) sin embargo, no es sino con la publicación de *Historia del arte de la antigüedad* de Winckelmann cuando ésta adquiere una gran novedad. De acuerdo con Bozal, dos rasgos son significativos de dicha obra: primero; el esquema en el que Winckelmann introduce y explica el arte griego, y el segundo, su concepción de la belleza y por tanto del arte. El primero se aplica al arte griego, pero se extiende a la vida de los estilos; el segundo está vinculado a sus concepciones de corte neoplatónico. En este sentido, Bozal escribe que:

Winckelmann no acopia datos o se limita a ordenarlos según un orden cronológico externo, sino que plantea un concepto de belleza según el cual se encadenan relaciones de causas y efectos, un movimiento de la historia en el que se valoran estilos y épocas.²¹

En efecto, el interés de Winckelmann por el mundo griego no es alimentado únicamente por la curiosidad de sus obras, sino además porque le proporciona un ideal de grandeza, perfección y felicidad que sólo el sujeto histórico puede alcanzar, de allí que su obra nos permita hablar de modernidad, a pesar de que busque su legitimidad en la antigüedad, pues funda un sistema de valores y juicios, que si bien no renuncia a la concepción antigua de belleza, no obstante, a partir de ella promueve la crítica de su tiempo.

De manera que, mientras el racionalismo ilustrado desenmascaraba los mitos antiguos y las historias divinas como proyecciones de los afectos humanos que atribuían poderes sobrenaturales a la naturaleza indómita, al mismo tiempo

²⁰ *Idem.*

²¹ *Ibid*, p. 24.

fomentaba un arte inspirado por el pasado grecolatino como modelo de perfección y elevación moral. Así, la insistencia de muchos estetas del siglo XVIII en situar el futuro en el anhelo del pasado antiguo, que la modernidad en su incesante avance negaba a diario, fue una nota central de esa modernidad estética, y de la modernidad en general, teñida ya para siempre de melancolía. Surge así el movimiento histórico moderno, que con su hacer y con su ritmo niega continuamente la vuelta al origen, al mismo tiempo que afirma su necesidad.

Por tanto, a la práctica artística, que poco a poco va conformando su independencia frente a lo mágico-religioso, se suma la reflexión estética, la crítica de arte y la historia del arte que contribuyen a fundamentar teóricamente lo que desde entonces se conoce como la autonomía del arte. La autonomía del arte, además, corre paralela a la autonomía de los conocimientos en el siglo XVII y XVIII que se liberan de los prejuicios religiosos y de la moral establecida, para establecer sus propios principios para conocer. La autonomía del arte es, por tanto, uno de los elementos fundamentales de la modernidad en general.

II. El arte como transfiguración del sueño

Pero, si bien la modernidad quitó el velo encubridor de la religión sobre la realidad, otorgando autonomía a lo que tradicionalmente se encontraba unido: ciencia y técnica, moral y política, arte y función mágico-religiosa; no obstante, la modernidad también cayó en un nuevo tipo de religiosidad. Me refiero a la religiosidad de los modernos de la que habla Karl Marx, aquella nueva religiosidad del cálculo egoísta que ha sustituido los viejos fetiches mágico-religiosos, por los fetiches fríos y profanos del mundo de las mercancías²². En este sentido, me parece que es posible y necesario replantear la tesis de Benjamin sobre el carácter aurático del arte, para problematizar el supuesto carácter autónomo de la obra de arte que se conforma en el siglo XVIII.

²² Cf. Bolívar Echeverría, "La religión de los modernos", en *Vuelta de siglo*, Era, México 2006. Karl Marx, "El fetiche de la mercancía y su secreto" en *El capital*, Tomo I siglo XXI, México 2001.

La tesis de Benjamin nos dice que el lugar que ocupaba la obra de arte en el ámbito de la tradición era la del culto. Las obras de arte estaban al servicio del ritual, primero mágico y luego religioso²³. Pero esta existencia aurática de la obra de arte no llega, en su forma profana, a separarse del todo de su existencia ritual, y esto «es de importancia decisiva», nos dice Benjamin, pues: «*El valor único e insustituible de la obra de arte "auténtica" tiene siempre su fundamento en el ritual*». En otras palabras, es posible decir que, para Benjamin, incluso en sus formas profanas la obra de arte está al servicio del ritual: «tiene un fundamento teológico (...) en el que tuvo su valor de uso originario y primero»²⁴. Esto es así, porque si bien con la exigencia de la autonomía del arte se logró liberar al arte del dictado despótico de la religión, mientras los salones y el museo contribuyeron a democratizar lo que antes era privilegio del cortesano; sin embargo, la autonomía del arte significó también la separación del arte y la vida, haciendo de la actividad artística un privilegio para unos cuantos y conformando la idea mítica del artista como el genio, el creador, el nuevo demiurgo que sirve de vínculo entre lo humano y lo sobrehumano, incorporando además con ello la actividad artística a la división del trabajo moderno capitalista, aunque con un estatus especial que permite al arte mantener una autonomía relativa. Además, la institucionalización del arte y su mercantilización contribuyeron no sólo a su “democratización”, sino también, y sobre todo, a la legitimación de la nueva clase dominante.

En efecto, la autonomía del arte se venía conformando desde los albores del Renacimiento, en el que tanto el artista como la obra de arte conquistaron una independencia respecto a lo religioso, que antes no tenían. Pero no es sino hasta el siglo XVIII - como hemos expuesto arriba - cuando aunado a la práctica artística, surge toda una reflexión teórica - la estética - de manera paralela a la historiografía y la crítica del arte, que fundamenta la necesidad de la autonomía del arte. Esta fundamentación teórica de la autonomía del arte significó sin duda

²³ Piénsese en las pinturas rupestres que han acompañado a la actividad humana desde tiempos inmemoriales; pero también el arte griego dedicado a Afrodita o Zeus, o el arte medieval que tenía como primero y único fin la representación de la excelencia de Dios.

²⁴ Walter Benjamin, *La obra de arte... Op. Cit.*

una vuelta de tuerca más para hacer quebrar la ya desgastada maquinaria del poder feudal y eclesiástico. Sin embargo, desde un punto de vista social y político significó también la legitimación de la nueva ideología dominante, es decir, la ideología de la ascendente burguesía que una vez en el poder hizo suyos los preceptos del racionalismo estético ilustrado haciendo del neoclasicismo el estilo legitimador del nuevo poder. Así por ejemplo, la belleza de la obra neoclásica, por ejemplo, *Napoleón cruzando los Alpes* o *La coronación de Napoleón* de Jacques-Louis David, sólo es comparable a su apología celebrativa del Imperio Napoleónico.

De manera que, con la consolidación del nuevo poder, la autonomía del arte que se había liberado del yugo de la iglesia, terminaría legitimando el “gusto noble” o “alto” contra lo que se denominó desde entonces el “gusto bajo” o “mal gusto”. Además, como apunté más arriba, el museo y los Salones, que había contribuido en su momento a democratizar el arte exhibiéndolo a un público más amplio, pronto se convertirían en el rasero por el que se elegiría a los artistas complacientes con el nuevo poder, y del que se excluiría a aquellos artistas más sensibles que trazarían los senderos por los que habrá de transitar el arte moderno y las vanguardias pictóricas. De manera que, como bien afirma Mario de Micheli, «el arte oficial burgués nace y se consolida cuando la burguesía, una vez conquistado el poder, se preparan a defenderlo de cualquier ataque»²⁵. Pero muy pronto surgirá el romanticismo que cuestionaría al neoclasicismo racionalista, que ya daba muestras de sus efectos represores, afirmando la subjetividad y el misterio de la naturaleza como algo indeterminado por el poder de la razón; por su parte, el realismo hará de la representación objetiva de la realidad, una crítica de la realidad mitificada por el neoclasicismo, que deviene en el esteticismo del *art pour l'art*.

En efecto, es durante el periodo histórico conocido como la restauración, cuando surge la teoría del *art pour l'art*, al que Benjamin se refiere como una «teología del arte». Esta teoría no sólo considera que el arte debe liberarse de toda función mágico-religiosa, sino de toda función social y política. De allí que la

²⁵ Cf. Mario de Micheli; *Op. Cit.*

primera respuesta a esa metafísica del arte la dará la obra de los grandes realistas como Victor Hugo (1802-1865), Emile Zola (1840-1902) o Gustave Courbet (1819-1877). Estos artistas son algunos de los representantes de un realismo crítico que cuestionó fuertemente las concepciones de *art pour l'art*. Además, tienen una concepción afín en la que la obra de arte no puede ser sino la representación objetiva, no mitificada, y por tanto, la representación crítica de la realidad.

Sin embargo, muy pronto la institución arte haría suyas las obras realistas y su estilo convirtiéndolo en una apariencia realista, que ya no expresaba la realidad, sino que más bien la mitificaba haciendo una apología celebrativa de sí misma, cubriendo con un velo agradable la detestable realidad.²⁶ No obstante, podríamos decir que la imaginación no duerme y con la instauración del nuevo poder emergerán también nuevas formas de resistencia, no solamente política, sino artística, abriendo paso al arte verdaderamente moderno, un arte a contrapelo de la modernidad establecida. En este sentido, podría decirse que, el arte moderno no es la expresión de la modernidad política y social que se encuentra en proceso de consolidación, sino más bien su impugnación.

Así por ejemplo, la obra plástica de Édouard Manet será el inicio de una revolución pictórica que rechazó los motivos y las formas del arte que le preceden, la pintura de corte neoclásico y realista, y asume la posición del pintor en contacto con su mundo circundante, abriendo la senda por la que transitará y se bifurcará el arte auténticamente moderno. Dos cuadros de Manet son paradigmáticos para comentar la revolución pictórica que promueve: *Le déjeuner sur l'herbe* y *Olympia*, pintados ambos en 1863 - aunque el segundo expuesto hasta 1965 - estas dos pinturas tuvieron un rechazo unánime del público y de la crítica de arte, cada vez más conservadora. El rechazo de estas obras se debe a diversos motivos, que no son únicamente morales; primero, que no se atenía a los cánones de la belleza del neoclasicismo, aunque Manet retoma en estas dos pinturas imágenes de los viejos maestros; la primera inspirada en el grabado de Marcantonio Raimondi: *El juicio de Paris* y por el *Concierto campestre* de

²⁶ *Idem.*

Giorgione, la segunda, por la *Venus de Urbino* de Tiziano, estas tres obras fueron copiadas por Manet en sus viajes a Italia; pero los desnudos femeninos que representa Manet en sus pinturas no tienen nada que ver con la perfección y la belleza idealizada del estilo de Giorgione, Tiziano o Raimondi, envueltos aún en la atmósfera mitológica y alegórica del Renacimiento, sino más bien, parece ser que la intención de Manet es la de representar una belleza mundana, podríamos decir incluso una belleza vulgar, mediante escenas de la vida moderna: el ocio de la vida burguesa en el Sena o la prostituta cortejada por su amante con un ramo de flores. En efecto, la obra en general de Manet se distingue además por el juego de luces y sombras, su técnica de pincelada directa y sus personajes tomados de la vida urbana y cotidiana del París del siglo XIX (la cantante, el guitarrero, la prostituta, el escritor); motivos y formas que se convirtieron en una fuente inagotable de inspiración para la pintura venidera. Su tratamiento de la luz y el color inspiraron a los impresionistas que, en contra del academicismo pictórico, exaltaron la luz, el color y las pinceladas cortas, en contraposición con el neoclasicismo y su pretensión de representar el mundo de la manera más fiel y perfecta posible - tal y como los preceptos de la estética dieciochesca deseaban.

Ahora bien, el término impresionista fue en sus inicios un calificativo peyorativo que la crítica del Salón dio a una obra de Claude Monet titulada *Impression soleil levant* de 1872. Monet responde con ironía, y por tanto, críticamente, reivindicando el calificativo y subvirtiéndolo para conformar, al lado de Berthe Morisot, Camille Pissarro, Auguste Renoir y Alfred Sisley, el primer movimiento pictórico moderno: el impresionismo. En una carta a Ambroise Vollard, Paul Cézanne escribió:

Monet es el "ojo", el maravilloso ojo, de acuerdo con su pintura. Yo me quito el sombrero ante él. Es el mejor Impresionista. Es el "ojo" único, la mano única, el único al que obedece el crepúsculo con sus diáfanos matices y sus colores bien ajustados, sin que, en cambio, sus cuadros parezcan obedecer a un método.²⁷

²⁷ Paul Cézanne, *Correspondencia*, Visor, Madrid 1991.

Ese «ojo maravilloso» de Monet se refiere a una nueva mirada en pintura que mediante cortas y vigorosas pinceladas hace entrar en juego colores brillantes para representar las transformaciones de luz. En efecto, la obra de Claude Monet y los impresionistas se caracterizó por ser un estilo directo y espontáneo, y al igual que Édouard Manet hicieron de lo cotidiano, junto con la pintura al aire libre - sirviéndose de las nuevas invenciones industriales, como en tubos que le permitían transportarlos sin que se secaran - el leitmotiv de su plástica.

La influencia de los impresionistas se extendió durante varias décadas, y abrieron paso a lo que sencillamente se llamo a finales del siglo XIX postimpresionismo, que incluye a pintores tan disímiles, plásticamente hablando, como Paul Cézanne, Vincent van Gogh o Paul Gauguin, pero con un espíritu revolucionario afín. Los llamados postimpresionistas sentirán una fuerte atracción por la pintura impresionista, pero a partir de la cual conforman una plástica propia. Cézanne con su extraordinaria expresión del volumen con unas cuentas pincelada y su representación de las formas mediante el color abrió el camino por lo que transitaran los nuevos pintores, entre ellos los caminos del cubismo. Por su parte, el exotismo de Gauguin y las pinceladas ondulantes, con intensos amarillos, azules y verdes de Van Gogh, inspiraron al expresionismo. Cubismo y expresionismo serán dos de las últimas vueltas de tuerca que las vanguardias pictóricas de inicios del siglo XX darán al concepto moderno del arte hasta quebrarlo, y abren paso a la necesidad de un arte que rompa con las disciplinas artísticas, e incorpore a la vida diaria la actividad artística.

En este sentido, podemos decir que hay cambio fundamental en el arte que rompe con las concepciones dieciochescas que consideraban al arte como algo autónomo, que debía ser un fin en sí mismo, y que debía expresar mediante la perfección de las formas una belleza idealizada, que pronto se convirtió en una apología de la realidad. Se trata ahora de expresar otro tipo de realidades, que nada tienen que ver con el ideal de belleza de corte neoclásico, y que surge de la experiencia del schok en la ciudad moderna y sus progresos técnico-científicos, un arte que impugna el nuevo despotismo del racionalismo técnico-científico y de manera indirecta de la modernidad capitalista.

Este cambio fundamental en el arte y la vida es percibido por el poeta moderno por excelencia: Charles Baudelaire. El autor de *Las flores del mal* capta agudamente la peculiaridad de lo moderno en el arte y lo describe como lo «transitorio», lo «fugitivo», lo «contingente».²⁸ Aunque no se trata de aceptar pasivamente el movimiento de lo moderno, sino de eternizar lo fugitivo, de heroizar la experiencia del presente. Tal heroización es, sin embargo, irónica y por tanto crítica, pues no se trata de eternizar el presente aceptando el movimiento progresista de lo moderno, como tres de las figuras prototípicas de la modernidad: el hombre de la multitud, el filósofo idealista o el *flâneur*, si no de impugnarlo.

Edgar Allan Poe nos narra en *El hombre de la multitud* la actitud de aquel que se sumerge en medio de la multitud para aliviar su soledad, sin percatarse que al entregarse pasivamente a ese desierto de gente, permanece no solamente más solo que nunca, sino totalmente pasivo ante un mundo que avanza por encima de él. Por su parte el filósofo burgués idealista, al pasearse por las calles de la ciudad moderna, cree percibir empíricamente lo que la teoría ya la había revelado, a saber, el incesante progreso de la racionalidad en el mundo. El *flâneur* en cambio, pasea por las calles y colecciona en el recuerdo lo que capta con su mirada²⁹.

Pero para Baudelaire, la actitud verdaderamente moderna en el arte encuentra en lo fugitivo y lo contingente, y por tanto en lo histórico, la experiencia para configurar lo poético y lo pictórico. En este sentido, Baudelaire escribe que el pintor moderno, podría decirse también el artista moderno, es tal porque a la hora en que le mundo entero abraza el sueño, él se pone a trabajar y lo transfigura, dando cuenta con ello, no sólo de la pintura moderna, sino de su propia poesía y del arte moderno en general.

En definitiva, podríamos decir que el arte auténticamente moderno pone en marcha el juego perpetuo entre la realidad y la libertad, entre lo que es y lo que

²⁸ Cf. Charles Baudelaire, "El pintor de la vida moderna" en *Salones y otros escritos sobre arte*, La balsa de la medusa, Visor, España 2005.

²⁹ Walter Benjamin, "Parism die Hauptstadt des XIX Jahrhunderts" en *Das Passafen-Werk*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1983. Versión castellana, *Obra de los pasajes*, Akal, España 2005.

podría ser, entre captar lo real e imaginarlo de otra manera.³⁰ En este sentido, las concepciones estéticas dieciochescas se vuelven cada vez más estrechas para reflexionar sobre las nuevas expresiones artísticas, tanto de la pintura como de la poesía, de la segunda mitad del siglo XIX, mientras el arte moderno se convierte en la crítica de la modernidad social y política de la que proviene. Así, el arte moderno significó indudablemente una rebelión contra la modernidad realmente existente, pero una rebelión que queda cifrada en el ámbito meramente estético, una irrupción en el plano de lo imaginario, mientras el plano de lo real, en la realidad política y social, la barbarie continúa.

En efecto, la vanguardia política e intelectual de la época reacciona críticamente a las posiciones políticas de la burguesía, de la cual muchos de ellos procedían, primero con una actitud evasiva, que muchos románticos ya habían sostenido, pero con las revoluciones del 1848 y la comuna en el 1871, este cuestionamiento se convertiría en una «convicción radical», una convicción que cuestionaba a la sociedad burguesa, sus costumbres, su moral y su modo de vida, muchas veces con la participación activa en las revueltas, otras mediante una fuga individual, ante el descrédito de lo general. Pero, como bien señala Mario de Micheli, con la derrota de las revoluciones en el siglo XIX, «la práctica de la acción se transformara con bastante frecuencia en práctica de la evasión». La poética de Rimbaud y su fuga a Africa o la pintura de Gaugin y el exotismo de sus obras son ejemplos típicos de cómo algunos artistas de la época asumen una estrategia para evadirse de la sociedad “haciéndose salvajes”; mientras tanto, la incipiente industria cultural se iba abriendo paso incorporando al arte, el ocio y la diversión al mundo mercantil capitalista.

III. La poesía ha de ser hecha por todos

En su ensayo sobre *Las afinidades electivas* de Goethe, Benjamin advertía que los contenidos de verdad de una obra suelen escaparse tanto al crítico como el público de la época, ya que éstos juzgan más los contenidos en movimiento que en reposo. En ese sentido, creo que a pesar de las

³⁰ Michel Foucault, “¿Qué es la ilustración?” en *Entre filosofía y literatura*, Paidós, España 1999.

insuficiencias de las tesis sobre la «reproductibilidad técnica del arte», Benjamin intuyó con acierto la potencialidad oculta de la técnica, que subsume al mismo tiempo que libera el desarrollo de las fuerzas productivas capitalistas. Aunque como bien cuestionaba Adorno, los efectos enajenantes de dichas fuerzas parecen ser más determinantes que sus potencialidades emancipatorias. En realidad, ya Benjamin había respondido con agudeza en 1937 a los cuestionamientos de su amigo, crítico y discípulo.³¹ Para Benjamin, Adorno estaba viendo sólo un aspecto del mismo fenómeno que él se esforzaba por comprender. Pero mientras Adorno le preocupaba señalar sus consecuencias negativas, Benjamin quería poner de relieve sus potencialidades críticas y emancipatorias, aún y cuando éstas fueran ínfimamente menores, no obstante, son esa *débil fuerza mesiánica* de las que hablaba en la tesis *Sobre el concepto de historia*.

Y este es el punto en el que se encuentran y se alejan los dos amigos. Pues mientras Adorno y Horkheimer estaban sumergidos en la desesperanza del exilio en Nueva York y hacían de la labor intelectual y crítica el último refugio de la libertad, ante el eminente ocaso de la humanidad; Benjamin por su parte, no sólo era consciente de esta crisis histórica, de la que ni el intelectual y el artista estaban a salvo, sino que además le pareció necesario poner en la mesa de discusión la función no solamente del arte, sino del intelectual y del artista, que de ser considerados socialmente como el ser más libre y autónomo, quizá su labor misma se había convertido de alguna manera en cómplice de la barbarie.

En su ensayo titulado *Sobre la situación social que el escritor francés ocupa actualmente*,³² publicado en 1933, Benjamin nos habla de la decadencia de la inteligencia libre que está condicionada, no única, pero si decisivamente por lo económico. Para Benjamin, muchos de los intelectuales de su tiempo se declaran enemigos de ley, al mismo tiempo que son amigos de los poderosos. Y cuando intentan acercarse un poco al cuerpo a la realidad, suelen realizar una

³¹ En realidad, parece ser que Adorno bebió mucho de la rica y fresca fuente de ideas que solía ser las reflexiones de Benjamin. Susan Buck-Morss muestra en su libro *El origen de la dialéctica negativa*, Siglo XXI editores, México 1981.

³² Walter Benjamin, *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*; Taurus, España 1998.

novela social (*roman populiste*) de una «falta crasa de personalidad» y de una «simpleza» semejante a la de los cuentos de hadas. En ellas, suelen otorgar un sesgo edificante a la vida simple de los desheredados y esclavizados; pero no alcanzan a comprender que si Zola supo representar a la Francia de sus días es porque rechazaba a la Francia de su tiempo. En cambio los novelistas de sus días, como Julien Benda o Maurice Barrès, son incapaces de representar a Francia, pues están dispuestos a aceptar todo en ella. Además, Benjamin afirma que mientras los escritores del pasado ocuparon un puesto directivo en las revoluciones de 1789 y 1848, en la actualidad asume una actitud totalmente defensiva y por tanto, cómplice de la realidad existente, en este sentido afirma: «el conformismo oculta el mundo en el que se vive». Pero existe otra obra literaria, que sin pretender ser revolucionaria lo es, como la obra literaria de Julien Green, a la que califica de «pinturas nocturnas de las pasiones»; o la obra de Marcel Proust, a la que considera una «crítica despiadada y penetrante de la sociedad»; o el movimiento surrealista a partir del cual «la vida parecía sólo digna de vivirse cuando el umbral entre el sueño y la vigilia quedaba allanado...», lo cual representa una idea radical de la libertad que desde Bakunin no se había vuelto a escuchar. Estos autores, entre otros, comprendieron bien que había que ganar para la revolución las fuerzas de la embriaguez. Y nos recuerda la máxima de Lautréamont, leimotiv de la literatura de las vanguardias, que dice: «la poesía ha de ser hecho por todos, no por uno».³³

De allí la necesidad de cuestionarse sobre la función social del escritor en el texto, y de allí también que el texto sobre *La obra de arte...* no sea únicamente un análisis sobre la función social y política del arte, sino también sobre la del artista mismo y la labor del intelectual, con el objetivo primordial de fundamentar una teoría del arte que no sea utilizable por el fascismo, pero tampoco por el capitalismo, y que en cambio sea útil para formular exigencias revolucionarias en la política del arte.

³³ *Ibid.* pp. 65-103.

IV. Una gramática y una ética de la mirada

A menudo se ha calificado el texto de Benjamin de *La obra de arte...* - y quizá sus posiciones políticas en general - como un escrito que tiene más del entusiasmo de los utopistas o los anarquistas, que de la sobriedad de los marxistas. Esto en cierta medida es verdad, siempre y cuando partamos del hecho que el talante libertario de Benjamin, al igual que su filosofía, no es idealista, sino radicalmente materialista. En efecto, los últimos trabajos de Benjamin, incluido el texto que aquí nos ocupa, se inscriben, como habíamos ya dicho antes, dentro del proyecto inacabado de *La obra de los pasajes*: una filosofía materialista de la historia sobre la vida cotidiana del París del siglo XIX, como clave crítica de la modernidad. El proyecto inconcluso de Benjamin era radicalmente materialista, pues partía de los objetos culturales mismos: los pasajes comerciales, las galerías, la moda, las calles de París y sus figuras prototípicas: el *flâneur*, el trapero, la bohemia, los conspiradores. Todos ellos son para nuestro autor testimonios del pasado que dan cuenta de la conformación de la ciudad moderna capitalista y de sus sueños irrealizados de una sociedad de abundancia y felicidad. La intención de Benjamin era despertar esos sueños.³⁴

Esa perspectiva materialista es también el punto de partida del escrito sobre *La obra de arte...* Benjamin se propone en estas tesis mostrar cómo es que con el surgimiento de la reproducción técnica del arte, la función cultural de la obra, tanto del rito mágico religioso como del “arte autónomo” en la modernidad, es desplazada por una función social y política que antes no tenía. Son tres los ejemplos paradigmáticos que Benjamin utiliza para explicar esta transformación sustancial de la obra de arte: el surgimiento de la reproducción técnica de la obra de arte, el nacimiento de la fotografía y el cine, y la revuelta de las vanguardias artísticas. Expondré algunas experiencias de las vanguardias para mostrar cómo es que con el uso de las nuevas técnicas, en particular con la

³⁴ Susan Buck-Morss trabaja de manera extraordinaria la idea de Benjamin del despertar en su libro: *Dialéctica de la mirada*, Visor, Madrid 1993.

fotografía y el cine, dotan de un uso no solamente social y político en la experiencia de algunas de las vanguardias, sino además una fuerte intencionalidad crítica y revolucionaria.

La reproducción técnica hacia mil novecientos – nos dice Benjamin – había alcanzado tal desarrollo que podía, por vez primera, hacer suyas la totalidad de las obras de arte heredadas por la tradición, y poner en lugar de su aparición única e irrepetible, su aparición masiva. Con ello el carácter aurático de la obra de arte entra en crisis, y la función cultural del arte, que tiene tanto en el ámbito mágico religioso como en el ámbito profano, es desplazada poco a poco por una función social y política que antes no tenía. La reproducción técnica además, y a diferencia de la reproducción manual, calificada comúnmente de falsificación, se había ganado un lugar propio entre los procedimientos artísticos, como es el caso de la fotografía y el cine.

Lo fotografía procede del ámbito de la invención científica y mecánica, alejado de la creación artística. Por su parte, el cine en sus inicios procedía del ámbito de las diversiones, de las ferias comúnmente dirigidas al público iletrado y analfabeta. De allí que en sus orígenes en el siglo XIX se le negará a ambos el estatus de arte. Pero para Benjamin, las discusiones entorno a si la fotografía y el cine eran o no arte, eran completamente estériles, pues de lo que se trata más bien es de preguntarse hasta dónde con el surgimiento de estos procedimientos de reproducción mecánica se transforma el concepto mismo de arte y nuestras percepciones del mundo. En efecto, la fotografía no sólo amplió nuestras percepciones del mundo, sino que además se convirtió en un referente ineludible de la realidad, se convirtió dirá años más tarde Susan Sontag, en «una gramática y una ética de la mirada».³⁵

Sontag, una de las lectoras más penetrantes y creativas de la obra de Benjamin, considera que la fotografía ha realizado de una forma extraña el sueño poético de Walt Whitman de *Hojas de hierba*: el sueño de una revolución cultural, nos dice Sontag, en la que se extiende los brazos y se abraza al mundo, sin distinción de cosas bellas o feas, grandes o pequeñas. Con la fotografía se

³⁵ Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, Alfaguara editorial, España 2006.

mostró el lado bello de todas las cosas y se dignificó lo más trivial y trillado, además, se convirtió pronto en actividad al alcance de todos; pues de ser en sus inicios una actividad cara y operada únicamente por expertos, con la industrialización de la tecnología se cumplió el sueño inherente a la fotografía desde sus inicios: democratizar todas las experiencias traduciéndolas en imágenes.

Sin embargo, nos dice también Sontag, fotografiar expresa igualmente el oscuro deseo humano de poseer, y la fotografía es también una forma de dominio, de vigilancia y de control. Así por ejemplo, en la Comuna de París la fotografía sirvió a la policía para reprimir a los comuneros, tanto como sirve en la actualidad a la burocracia como forma de control social. Y si bien una fotografía puede despertar la conciencia colectiva, la repetición incesante de imágenes también puede corromperla. Además, si bien es verdad, como afirma Benjamin, que con la fotografía el carácter aurático de la obra de arte se atrofia, también es cierto que en el retrato humano es posible encontrar el último reducto del aura: «el retrato – nos dice Sontag – es la belleza melancólica del recuerdo de los seres amados, es la presencia de una ausencia». Y aún en las fotografías de Atget, unas de las primeras que hacen de la vida cotidiana su motivo primordial, es posible encontrar la belleza crepuscular de un París que estaba desapareciendo, de un París que se estaba transformando a una velocidad tan acelerada que provocaba vértigo. Entonces, en dónde está esa potencialidad crítica y política de la fotografía de la que escribió Benjamin, si como hemos mencionado la función social y política de la fotografía expresa también el oscuro deseo humano de poseer, de dominar y controlar.

En 1921 en París, el dadaísta Man Ray colocó algunos objetos sensibles a la luz que producían imágenes abstractas a los que llamó rayografías. Más tarde, invirtió los márgenes de luz y sombra de la fotografía creando su técnica de solarización. Con ello Man Ray rompió con el tópico de que la fotografía estaba destinada a la representación mimética de la realidad, creó bellas imágenes abstractas y continuó ampliando el sendero de la experimentación estética con la fotografía.

Pero la experimentación con la fotografía por artistas de vanguardia venía de antes. Durante la Primera Guerra Mundial la situación en el frente de batalla no sólo era de derrota para Alemania, sino que prohibieron a los soldados informar a sus familias y amigos lo que verdaderamente ocurría. John Heartfield tomó imágenes de postales y las manipulo para crear nuevas imágenes para evitar la censura, las envió a sus amigos y denunció los horrores de la guerra. Años más tarde Hausmann declaró que el fotomontaje dadaísta surgió de la convicción de la que la pintura de su tiempo, y las artes en general, tenían la necesidad de un cambio revolucionario fundamental. En efecto, los dadaístas no les interesaba establecer nuevas reglas estéticas para el arte, sino querían descubrir la potencialidad de los nuevos materiales y objetos, y a partir de ellos promover una nueva renovación de las formas.³⁶ El fotomontaje es un buen ejemplo de cómo las innovaciones técnicas en el arte pueden tener un uso crítico y emancipatorio, y a pesar de la apropiación de la industria publicitaria, el fotomontaje dadaísta tiene su punto medular el momento dialéctico de las formas, y por tanto, la crítica es su quintaesencia. Además, el uso del fotomontaje se extendió a otras experiencias de las vanguardias, por ejemplo, Maikovsky la utilizó en Rusia como instrumento formativo y de propaganda política, una práctica que además se extendió al movimiento constructivista integrado por personajes ya celebres como Lissitzky, Rodchenko o Tatlin. El mismo Heartfield utilizó el fotomontaje como propaganda antifacista, reproduciéndolos como carteles que fueron colocados en las calles era una forma de recuperar y reconstruir el espacio público. El uso de la técnica fotográfica para la conformación del fotomontaje, con un carácter esencialmente crítico, si bien no es el modelo si es en cambio una experiencia ejemplar de lo que Benjamin se refería como la politización de arte.

Durante este periodo de efervescencia revolucionaria que despertó los primeros años de la Revolución Rusa de 1917, se vuelven a sumar muchos artistas e intelectuales, como en la Comuna de París o las revoluciones de 1848, con la intención de participar y contribuir a la construcción de una nueva

³⁶ Mario de Micheli, *Op. Cit.*

sociedad. Dentro de estas experiencias artísticas de vanguardia comprometidas con la revolución es posible encontrar múltiples ejemplos para ilustrar la función social y política del arte de la que habla Benjamin.

Para Benjamin con el cine surgió un arte que depende enteramente de su reproductibilidad, dando cuenta con ello de la superación del carácter aurático, es decir, único e irrepetible, de la obra de arte y de su irreversibilidad. El cine es además un arte colectivo, y a diferencia de la pintura, está dirigido a un público igualmente colectivo, es por tanto la masa a la que está dirigida la obra cinematográfica, y es también esta misma masa la que debe aprender a juzgar sobre ella, y ya no únicamente un grupo de especialistas.

Para Benjamin la valoración política de las masas se realizará como una lucha en el ámbito cinematográfico contra de las cadenas de la explotación capitalista, pues el capital invertido en el cine el que hace de las oportunidades revolucionarias hechos contrarrevolucionarios. De hecho, el deseo de ser filmado despertado por el cine en la masa ha sido corrompido en las sociedades occidentales, y se ha convertido en la aspiración del individuo aislado a ocupar el lugar del *star*. No obstante, el cine vanguardista ruso de los años veinte ensayó otras posibilidades que dan sustento a las tesis de Benjamin sobre el cine.

Extrañamente el encuentro entre las vanguardias y el cine es tardío, ya prácticamente en los año veinte, es decir, 25 años después de que los hermanos *Lumière* presentaron el primer cinematógrafo en 1895. Resulta curioso que esta nueva máquina pasará prácticamente inadvertida para las vanguardias, siendo quizás el instrumento más idóneo para su búsqueda frenética de novedades. Cabe recordar además que el cinematógrafo, la última de las artes, desde sus inicios estaba dirigida a las masas, generalmente incultas, y muchas veces analfabetas. De hecho, el cine surge de las ferias destinadas a la diversión de las clases bajas. De allí que el cinematógrafo fuese considerado como una especie de arte “impuro”, o un arte popular que se encontraba a medio camino entre invento y objeto mercantil. El cinematógrafo, objeto industrial y maquinístico, era despreciado por la clase alta que formada en la tradición

européa veía con desconfianza y recelo aquello que socavaba las formas del espectáculo burgués clásico, como el teatro.³⁷

Ahora bien, si las vanguardias artísticas mostraron el uso subversivo y crítico de la fotografía, en el cine también hicieron importantes aportaciones. Quisiera citar dos ejemplos del cine soviético que no sólo lograron poner en práctica esta potencialidad crítica del cine, sino además lo innovaron formalmente.

Sergei M. Eisenstein (1898-1948) fue director de teatro y cine soviético. Su innovadora técnica del montaje de atracciones sirvió de inspiración a muchos cineastas actuales. Eisenstein repudió el montaje clásico, y derivará sus teorías sobre el montaje del estudio de los ideogramas japoneses, en los que dos nociones yuxtapuestas conforman una tercera. De allí que para Eisenstein la edición de una película no era únicamente un medio para enlazar escenas, sino que además le permitía despertar sentimientos en el espectador. De esto surge su teoría del montaje de atracciones, que mediante la violencia visual, despierta en el espectador la experiencia del *shock*, promueve el juicio y la toma de posición política. Sus películas además fueron protagonizadas, no por actores profesionales, sino por las masas. El ejemplo más ilustrativo de las teorías de Eisenstein lo constituye su película *El acorazado Potemkin* de 1925.

El proyecto original de esta película pretendía recrear la Revolución de 1905, considerada como el ensayo general de la revolución de 1917. Sin embargo, ante la dimensión enorme del proyecto Eisenstein decidió recrear únicamente un momento del episodio histórico: la rebelión de los marineros del Acorazado Potemkin. Dividido en cinco partes, el desarrollo de la película lleva al espectador de la calma a explosiones frenéticas de movimiento; del dolor profundo al estallido de una rabia intensa, del júbilo de la masa a la masacre y el terror; movimientos determinados por la maestría del montaje y la teoría de Eisenstein a la que llamo «saltos dialécticos».³⁸ Esta teoría tiene por objetivo golpear al espectador, hacerlo saltar de la butaca para que abandone su cómoda posición y asuma una posición política. Aunque no se posee la versión

³⁷ Cf. Vicente Sánchez Viosca, *Cine y vanguardias artísticas. Conflictos, encuentro, fronteras*. Ediciones Paidós, España 2004.

³⁸ *Idem*.

completa de la obra, pues fue mutilada en Alemania cuando se envió para hacer una copia de ella, la película es considerada en la actualidad como una de las más grandes obras cinematográficas de todos los tiempos.

Otro gran cineasta ruso que ilustra también la politización del arte en sentido benjaminiano es Denis Abramovich Kaufman, más conocido como Dziga Vertov (1896-1954).³⁹ Director de cine vanguardista, Vertov es autor de obras experimentales en las que también rechazó el montaje convencional, pero yendo más allá del cine psicológico de Einsestein, ensambló fragmentos de películas ya realizadas, sin ninguna intencionalidad de continuidad formal, temporal o lógica; sino lo que más le interesaba crear con el montaje era un efecto poético que impactará en los espectadores. ¡Viva la poesía de la maquina! era la consigna vertoniana que es, en sí misma, nos dice Margarita Ledo, una declaración de amor a su tiempo, como el tiempo que permite expresar la energía y el ritmo de cada material en el espacio, realizar en la pantalla lo que es irrealizable en la vida. Que además, no sólo subraya a lo técnico como lo sustantivo, sino que es la búsqueda de un nueva imagen basado en los hecho de la vida cotidiana sobre la película.⁴⁰

En 1919, año en que Lenin declara la nacionalización de la industria cinematográfica en Rusia, Vertov y otros jóvenes cineastas crearon un grupo llamado Kinoks (Cine-Ojo). Entre 1922 y 1923, el grupo publicó varios manifiestos en publicaciones de vanguardia y desarrollaron su teoría del Cine-Ojo, con la cual rechazaban todos los elementos convencionales del cine: la escritura de un guión, la utilización de escenarios y de actores profesionales, la filmación en estudios, decorados e iluminación. En realidad, su objetivo era hacer de la cámara una extensión del ojo humano que le permitiera captar la "verdad" cinematográfica, montando fragmentos de actualidad, de forma tal que permitieran conocer una verdad más profunda que no puede ser percibida por el ojo. Según el propio Vertov, «fragmentos de energía real que, mediante el arte

³⁹ Seudónimo que adoptó debido a la influencia futurista que tuvo, y que significa en ucraniano «Gira peonza».

⁴⁰ Cf. Margarita Ledo, *Del cine-ojo a dogma 95. Paseo por el amor y la muerte del cinematógrafo documental*, Paidó, Barcelona 2004.

del montaje, se van acumulando hasta formar un todo global», permitiendo «ver y mostrar el mundo desde el punto de vista de la revolución proletaria mundial». ⁴¹

La actividad de Vertov fue muy intensa desde los inicios de la revolución de octubre. En 1922, Vertov comenzó la serie de noticiarios Kino-Pravda (Cine-Verdad). En la serie Kino-Pravda, Vertov filmó todo tipo de lugares públicos, en ocasiones con cámara oculta y sin pedir permiso. El más famoso noticiario fue Leninskaya Kino-Pravda, que mostraba la reacción a la muerte de Lenin en 1924. Durante los años 20 rodó varias películas, pero destaca especialmente *El hombre con la cámara de 1929*.

El hombre con la cámara muestra un día en la vida de un camarógrafo que se dedica a filmar una ciudad soviética del amanecer hasta el anochecer. Se ha relacionado con una modalidad de documentales urbanos que tuvo éxito en la época, las "sinfonías de grandes ciudades", ejemplificadas por películas como *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927), de Walter Ruttmann, o *Lluvia* (1929) de Joris Ivens. Lo que distingue a la obra de Vertov de la obra de Ruttmann e Ivens es la voluntad de realizar un análisis marxista de las relaciones sociales mediante el montaje. Además, el hombre con la cámara pone el acento en el proceso de producción y consumo del cine: el rodaje, el montaje y la contemplación, poniendo al descubierto para el espectador la construcción de las imágenes cinematográficas. Cabe llamar la atención, que Vertov y Eisenstein, igual que otros tanto directores de vanguardia, no eran solamente cineastas, sino escritores, teóricos del cine y de la sociedad, que mediante proclamas, manifiestos y su obra, contribuyeron a transformar nuestras nociones acerca del arte y a conformar una nueva sensibilidad.

Años más tarde, tanto Vertov como Eisenstein son relegados por el estalinismo, quizá más que por la incomprensión de sus teorías cinematográficas, por las implicaciones políticas y críticas de un cine que

⁴¹ Los textos de Dziga Vertov fueron publicados en el especial de *Cahiers du Cinéma*, "Russie années vingt", núm. 220-221, mayo-junio, París, 1970.

buscaba romper con el carácter alienante del cine hollywoodense despertando la conciencia del espectador y promoviendo una actitud crítica.

Estos son sólo algunos ejemplos en los que las vanguardias realizan con particular fuerza, con la experimentación del cine y la fotografía, la potencia crítica y emancipadora de las nuevas formas del arte. Por supuesto, las vanguardias no se agotan en estas prácticas, de hecho las expresiones de las vanguardias fueron múltiples y polimorfos: manifiestos, proclamas, llamamientos, escándalos, prácticas que han realizado con especial contundencia la apuesta benjaminiana de responder a la estetización de la política y la guerra, con la politización del arte. En efecto, las vanguardias artísticas del siglo XX fueron una radical revuelta contra civilización moderna, pero no una revuelta únicamente estética, sino una sublevación general contra los valores burgueses: su frío racionalismo, su hipócrita moralismo, su falsa sociedad fraterna e igualitaria y su creciente mercantilización del arte y del mundo.

Aunque tal parece que la historia ha dado la razón más a Adorno y Horkheimer que a Benjamin; pues la «dialéctica de la ilustración» ha hecho del arte, la diversión y el ocio una enorme y productiva «industria cultural», una gran «sociedad del espectáculo» - este tema lo abordaremos en el siguiente capítulo - sin embargo, parodiando a Hegel podríamos decir que, si la razón nunca duerme, la imaginación tampoco, y al ocaso de las vanguardias históricas, le sigue el surgimiento de lo que podrías denominar una segunda generación de vanguardias; del movimiento letrista (1946) hasta la conformación de la IS (1957), pasando por el grupo CoBRA (1948) la Internacional Letrista (1952), el Movimiento Internacional para una Bauhaus Imaginista (1954); todos ellos radicalizaran el espíritu crítico y de ruptura de las vanguardias que le antecedieron. Aunque, a mí parecer, es la Internacional Situacionista la que irá mucho más allá de estos grupos, y de las primeras vanguardias, al incorporar a su reflexión crítica la herencia de las izquierdas radicales, marxismo y anarquismo, haciendo de la crítica a la vida cotidiana, el urbanismo y la arquitectura, y en general la crítica a la vida cotidiana, la clave para subvertir al mundo.

Capítulo II

Ilustración y Sociedad del espectáculo

*...es ist keine Schönheit und kein Trost mehr außer
in dem Blick der aufs Grauen geht, ihm standhält
und im ungemilderten Bewußtsein der Negativität
die Möglichkeit des Besseren festhält.*
Theodor W. Adorno, *Minima Moralia*.⁴²

Introducción

La intención central de este capítulo es exponer la afinidad entre la teoría crítica de Theodor Adorno y Max Horkheimer con la teoría crítica de Guy Debord y los situacionistas. Me parece relevante tal afinidad por dos motivos; por una parte, eso me permite relacionar a dos de los discursos críticos más radicales del siglo XX; me refiero al de la *Escuela de Frankfurt* y la del grupo francés de la *Internacional Situacionista*. La afinidad entre estos dos grupos, aparentemente tan disímiles, es posible establecerla a través de la creativa lectura que realizan de la obra de Marx que les permite analizar las nuevas condiciones de alienación y explotación de la segunda mitad del siglo XX.

Recordemos que, el pensamiento de Marx es un discurso esencialmente disidente, que no puede conformarse de manera positiva, sino siempre crítica, a contrapelo del discurso hegemónico, del discurso de los dominadores que no es más que la apología de lo existente. El discurso crítico es necesariamente una revolución de la teoría, pues no parte de las teorías establecidas que dan cuenta de la realidad de manera idealizada, ya sea el racionalismo idealista o el empirismo materialista, sino que las confronta críticamente para superarlas en términos dialéctico-materialistas, para conformar un conocimiento de la realidad, que permita su transformación. Es también, por tanto, una teoría de la revolución, pues al superar teóricamente al discurso dominante, tiene que

⁴² "...nada hay ya de la belleza y del consuelo salvo para la mirada que, dirigiéndose al horror, lo afronta y, en la conciencia no atenuada de la negatividad, afirma la posibilidad de lo mejor." Theodor W. Adorno; *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*. Suhrkamp Verlag, Berlin U. Frankfurt am Main, 2001, p. 28.

también servir para la superación práctica de esa sociedad que se construye de acuerdo a tal discurso.⁴³ En este sentido, la definición de la obra de Marx como *discurso crítico*, nos permite establecer afinidades con otros pensadores y proyectos que cumplen con esa doble exigencia que nos plantea tal definición: es decir, una crítica de lo existente, de sus discursos apologéticos y la necesidad de superarlos, no sólo teórica sino también prácticamente.

Por otra parte, tanto la teoría crítica de los francfortianos como la de los situacionistas arrojan luz sobre algunos problemas que han inquietado tanto a las vanguardias artísticas del siglo XX como a la izquierda radical, problemas que hemos venido planteando desde el capítulo anterior y que ahora pretendemos abordar desde una segunda perspectiva, me refiero a la conflictiva y tensa relación entre lo estético y lo político, entre el arte y la vida, entre el potencial destructivo pero también liberador de la técnica. Estos problemas han atravesado todo pensamiento crítico de los últimos dos siglos y, por tanto, son ineludibles para todo proyecto emancipatorio venidero.

Para abordar tales problemas, nos centraremos en el análisis de dos textos clave para la crítica de la sociedad contemporánea; por una parte, *Dialéctica de la ilustración* de Adorno y Horkheimer, con especial atención al apartado de la *Industria cultural*, y que lleva el atinado subtítulo: *ilustración como engaño de masas*; y por otra, el libro de *La sociedad del espectáculo* del situacionista Guy Debord. Ambos textos tienen la particularidad de ser una crítica radical de la modernidad capitalista, que cosifica las relaciones sociales y enajena la subjetividad, ya no sólo en el trabajo, sino en todos los ámbitos de la vida cotidiana, incluido el ocio, la diversión y el arte. Además, estas dos teorías afirman, desde esta radicalidad crítica, aunque desde perspectivas distintas, la necesidad de una reactualización del discurso social revolucionario, para la construcción de una sociedad verdaderamente libre, más allá de los dogmas que han dominado

⁴³ Nos referimos a la definición de Bolívar Echeverría de la revolución teórica de Marx como *discurso crítico*. Cf. Bolívar Echeverría: "*Definición del discurso crítico*" en *El discurso crítico de Marx*, ed. Era, México 1986. Nos parece totalmente oportuna tal definición pues no sólo nos permite establecer un puente teórico entre la obra de Marx, la teoría crítica de la Escuela de Francfort y los situacionistas, sino además, ofrece un punto de encuentro - para futuras investigaciones - entre el discurso crítico de Marx y los que podríamos denominar los contradiscursos de autores como Foucault.

la práctica política de la izquierda en general, y del socialismo y la socialdemocracia en particular.

Lo que nos proponemos exponer aquí, es cómo la aportación teórica de los francfortianos y de los situacionistas constituye dos de los proyectos colectivos más profundos del siglo XX; dos pensamientos fundamentalmente críticos que sostienen al mismo tiempo – aunque de maneras distintas – una radical posibilidad de lo mejor en un aquí y un ahora que como el *Jetztzeit* benjaminiano – tiempo pleno, tiempo ahora – irrumpe incesantemente en el *continuum* de la historia.

I. El sacrificio moderno

El libro de *Dialéctica de la ilustración*⁴⁴ fue publicada por primera vez en 1944, en una edición fotocopiada de quinientos ejemplares, en un momento en el que la derrota del fascismo y el nacionalsocialismo era ya eminente. Sin embargo, el entusiasmo de los apologistas de las democracias occidentales no era compartido por Adorno y Horkheimer; pues para ellos el fascismo y el nacionalsocialismo no eran una excepción en la historia de la civilización occidental, y de la misma ilustración, sino su más extrema consecuencia. De allí que Bolívar Echeverría afirme:

La peculiaridad de la historia de occidente está en que la barbarie en que ha desembocado no se debe a una decadencia de su principio civilizatorio sino precisamente a la contrario, al despliegue más pleno de este principio.⁴⁵

En ese sentido, esos *Fragmentos filosóficos* – como Adorno y Horkheimer titularon al libro – son un texto extraordinariamente inquietante y sugerente. Inquietante, pues la visión crítica que los autores asumen respecto al pasado-presente histórico de occidente evoca la mirada del ángel de la historia que concibió su amigo Walter Benjamin. Me refiero a aquella mirada que se vuelve a

⁴⁴ Theodor W. Adorno y Max Horkheimer; *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos*. Ed. Trota, España 1994.

⁴⁵ Bolívar Echeverría. “Acepciones de la ilustración”, en Revista *ContraHistorias. La otra mirada de Cílo*; n° 9, México 2007.

lo acaecido y allí en donde el historiador historicista ve una cadena de acontecimientos en favor del devenir progresivo de la historia, el historiador materialista, en cambio, ve una catástrofe única que acumula incesantemente ruina sobre ruina.⁴⁶ Y sugerente, pues si bien el texto parte del presupuesto – y esto ya es algo que distingue al discurso crítico del discurso tradicional – de que toda verdad es temporal y que, por tanto, muchos de sus planteamientos perderán vigencia con el paso del tiempo, no obstante, el diagnóstico que hacen en *Dialéctica de la ilustración*, y su apéndice: la *industria cultural*, no sólo resulta un análisis certero del tiempo en el que fue escrito, sino totalmente vigente para la actualidad en la que a la dictadura del capital le es necesaria la incesante apología de la *industria cultural*, «el canto auto-elogioso», como diría Guy Debord, de la *sociedad del espectáculo*.

La perspectiva de los francfortianos se inscribe, indudablemente, en ese discurso crítico inaugurado por Marx y Engels que escribieron que «las ideas de la clase dominante son las ideas dominantes de una época»; es decir, que «la clase que ejerce el poder material dominante en la sociedad» es también aquel que ejerce el «poder espiritual dominante»; y que por tanto, aquellos que poseen los «medios para la producción material», tienen también a su disposición los «medios para la producción espiritual»; y aquellos que carecen de los medios necesarios para producir espiritualmente, deben someterse a las ideas de aquellos que los poseen. Por ello, las ideas dominantes de una época son la «expresión idealizada» de las relaciones materiales dominantes, y «las relaciones que hacen de una determinada clase la clase dominante son también las que confieren el papel dominante a sus ideas». Los individuos que componen la clase dominante tienen la conciencia de ello y piensan en consecuencia con ello; por tanto, su dominio es un dominio no únicamente en el ámbito de la producción material, sino también el dominio como pensadores, como «productores de ideas» que «regulan la producción y distribución de las ideas de su tiempo», y por eso, sus ideas son «las ideas dominantes de la

⁴⁶ Cf. Walter Benjamin, “Über den Begriff der Geschichte”, en *Illuminationen, Ausgewählte Schriften* 1, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1977. Versión en castellano: *Sobre el concepto de historia*; trad. Bolívar Echeverría A. Ed. Contrahistorias, México 2003. Tesis IX.

época».⁴⁷ De manera que, si nos cuestionamos hasta dónde las ideas de la ilustración se han convertido en la legitimación de la actual dominación, podemos encontrar agudas respuestas en *Dialéctica de la ilustración*.

En efecto, parece como si en *Dialéctica de la ilustración* Adorno y Horkheimer retomaron las tesis de Marx y Engels para violentar el pensamiento que alguna vez se erigió como la posibilidad de la maduración del ser humano y la construcción de una sociedad libre, fraterna e igualitaria, pero que ha terminado por convertirse justamente en su contrario: la construcción de sociedades que se esfuerzan por mantener en estado permanente de minoría de edad a sus ciudadanos, para la conservación de una sociedad cada vez más alienada por un poder que la sociedad misma construye, pero que al mismo tiempo le somete y le subyuga. En ese sentido, me parece que es posible entender mejor la perspectiva crítica de *Dialéctica de la ilustración*: se trata de analizar y contrastar críticamente con la tosca realidad aquellas ideas, principios y conceptos que fundaron la civilización moderna, y que la han llevado no a una sociedad más libre, igualitaria y fraterna, como lo habían soñado los primeros modernos, sino a un «nuevo estado de barbarie». Y aún más, se trata de examinar, críticamente, los nuevos condicionamientos que se han desarrollado en la sociedad moderna capitalista, a partir de esta dialéctica de la ilustración, potenciada por el desarrollo tecnológico, y que ha desarrollado una vigorosa industria cultural que lejos de democratizar la cultura, la información o el arte los ha cosificado junto con todos los ámbitos de la vida diaria.

De allí que, el objetivo que perseguían Adorno y Horkheimer era comprender porqué la humanidad en vez de entrar en un estado verdaderamente humano se hunde, cada vez más, en un «nuevo género de barbarie». Así, *Dialéctica de ilustración* pone al descubierto la aporía de la ilustración, a saber, la autodestrucción de la misma ilustración, aunque también nos aclaran los autores:

⁴⁷ Karl Marx, Friedrich Engels, “*Die deutsche Ideologie*”, en Karl Marx, *Eine Auswahl aus seinem Werk*, Ausgabe für die Bertelsmann Club GmbH, Berlin, sin año de edición, p. 147 y 148. Versión castellana: *La ideología alemana*, trad. Wanseslao Roses, Ediciones de Cultura Popular, México 1989. p 51 y 51.

No albergamos la menor duda – y ésta es nuestra *petitio principii* – de que la libertad en la sociedad es inseparable del pensamiento ilustrado. Pero creemos haber descubierto con igual claridad que el concepto de este mismo pensamiento, no menos que las formas históricas concretas y las instituciones sociales en que se halla inmerso, contienen ya el germen de aquella perversión que hoy se verifica por doquier.⁴⁸

De manera que, lo que parece estar en juego en estos *Fragmentos filosóficos*, es la esencia misma de la ilustración, de la civilización occidental y de alguna forma de toda la civilización humana en general. La esencia de la ilustración – como hemos visto en el capítulo anterior – fue definida por Kant como la posibilidad de la salida (*Ausgang*) de la humanidad de su «autoculpable minoría de edad» (*Unmündigkeit*), mediante el uso libre y crítico de la razón. *Sapere aude!* es la divisa de la ilustración, es decir, ten el valor de pensar por cuenta propia, sin la guía de otro.⁴⁹ Mediante este uso libre y crítico, la razón disuelve los mitos y derroca la imaginación mediante la ciencia. En este sentido, podría decirse que la clave de la versión occidental de lo humano es la ilustración, y la ilustración se caracteriza por el «uso libre o profano de la razón», en contra del «uso ancilar o hermenéutico», aplicador respetuoso de verdades ya reveladas, un uso libre y crítico de la razón, que además, es el instrumento privilegiado de la producción de conocimiento y el consiguiente aumento del poder humano en su enfrentamiento con la naturaleza.⁵⁰ En ese sentido, los autores de la *Dialéctica de la ilustración* escriben:

...la ilustración en el más amplio sentido del pensamiento en continuo progreso ha perseguido desde siempre el objetivo de liberar a los hombres del miedo y constituirlos en señores. Sin embargo, la tierra

⁴⁸ Theodor W. Adorno y Max Horkheimer; *Dialéctica de la ilustración*. Op. Cit. p. 53.

⁴⁹ Cf. Immanuel Kant; “*Beantwortung zur Frage: Was ist Aufklärung?*” Hemos expuesto más ampliamente, en el capítulo anterior, algunos rasgos que definen a la ilustración y a la modernidad, en relación al concepto de autonomía de arte.

⁵⁰ Cf. Bolívar Echeverría. “Acepciones de la ilustración”, Op. Cit.

enteramente ilustrada resplandece bajo el signo de una triunfal calamidad.⁵¹

Tal calamidad se hace patente en que el «feliz matrimonio» del entendimiento con la naturaleza de la cosas, que propugnaba Francis Bacon, es en verdad una relación «patriarcal», y por lo tanto, una relación de dominio; pues «el intelecto que vence a la superstición debe dominar sobre la naturaleza desencantada», y el saber que también es poder, advierten los autores, no tiene límites «ni en la esclavización de las criaturas ni en la condescendencia para con los señores del mundo».⁵² Además, la ciencia, que es la esencia de este saber profano, no aspira a la felicidad del conocimiento, tampoco a conceptos e imágenes, sino al método y en última instancia «a la explotación del trabajo de los otros, al capital».⁵³ En definitiva, lo que en verdad querían los modernos de la naturaleza al explorarla, conocerla y conceptualizarla era también aprender a servirse de ella y dominarla completamente, a ella y a los otros hombres. Por tanto, la finalidad y función verdadera de la ciencia bajo la modernidad ilustrada no es la mera satisfacción del conocimiento, sino su función en la operación del obrar y el trabajar para la acumulación del capital.

⁵¹ Theodor W. Adorno y Max Horkheimer; *Dialéctica de la ilustración*. Op. Cit. p. 59. Este y otros pasajes de *Dialéctica de la ilustración* parece remitir a un diálogo interrumpido de Adorno y Horkheimer con su amigo Benjamin, particularmente con las tesis *Sobre el concepto de historia*, como ya habíamos comentado antes, pero también con el polémico texto de *La obra de arte en su época de reproductibilidad técnica*, del que hemos trabajado algunos aspectos en el capítulo anterior. En este sentido, cabe citar el siguiente fragmento de la tesis VIII: «...los bienes culturales sin excepción, deben su existencia no sólo a la fatiga de los grandes genios, sino a la servidumbre anónima de sus contemporáneos. No hay documento de cultura que no sea a la vez documento de barbarie». Respecto de la discusión de Adorno y Horkheimer con Benjamin, que es posible leer entre líneas en el apartado de *La industria cultural*, véase el interesante ensayo de Bolívar Echeverría, *Arte y Utopía*, introducción a Walter Benjamin, *La obra de arte...* Op. Cit.

⁵² Aún y cuando Kant recomendaba, en *La fundamentación de la metafísica de la costumbres*, tratar bien a las criaturas de la naturaleza, porque con ello demostraba su elevado valor moral, sin embargo, también afirma en otros textos, que el cuarto paso de la razón es cuando la humanidad adquiere conciencia de que ella es el fin último de la naturaleza; gracias a lo cual se eleva por encima de los animales y los pone a su servicio. En *Probable inicio de la historia humana* escribió: “El hombre tomo conciencia de un privilegio que concedía a su naturaleza dominio sobre los animales, a los que ya no considero como compañeros de la creación, sino como medios e instrumentos para la consecución de sus propios arbitrios.” en *¿Qué es la ilustración?. Y otros escritos de ética, política y filosofía de la historia*, Op. Cit. p. 164. Que decir de otros autores, que como Hegel consideraba a la naturaleza como algo mudo y muerto, y cuya finalidad era ser sometida a los fines de la razón.

⁵³ Theodor W. Adorno y Max Horkheimer; *Dialéctica de la ilustración*. Op. Cit. p. 60.

Esta aporía de la ilustración que señalan los autores de *Dialéctica de la ilustración*, ya había sido advertida desde el mismo siglo XVIII por Jean Jaques Rousseau. En el *Discurso sobre el origen de la desigualdad entre los hombres* (1775), Rousseau manifiesta haberse también deslumbrado por el brillo del saber ilustrado, para posteriormente percibir el «engaño público» que supone la creencia común de que el desarrollo de las ciencias y de las artes trae como consecuencia necesaria el perfeccionamiento moral y de las costumbres. En efecto, para el filósofo francés el progreso de la razón desarrolla el potencial de la libertad al mismo tiempo que la realidad de su aplastamiento.⁵⁴

En este sentido, no hay una diferencia sustancial entre el diagnóstico de la *Dialéctica la ilustración* y la aguda observación de Rousseau; pero sí la hay en que la crítica de Adorno y Horkeimer no expresa el deseo nostálgico de una naturaleza perdida; Rousseau en cambio concibió en el primero de sus *Discursos*, la idea de un estado de naturaleza originario que de ser un hipotético inicio de la humanidad se convirtió en el mito romántico más poderoso del comienzo de la humanidad.⁵⁵ Un hipotético origen de la humanidad que concebía una naturaleza esencialmente buena del ser humano que habría sido pervertida por la civilización.

De manera que, lo que aquí subyace es la concepción ilustrada de la humanidad. Tal concepción se expresó desde sus inicios de manera ambigua, pues por una parte, se veía en el pasado antiguo un origen idílico y paradisíaco que se había pervertido por el desarrollo de la civilización, pero que era posible observar y reconstruir a partir de los usos y costumbres de los habitantes originarios del Nuevo Mundo⁵⁶; y por otra parte, se considera que el pasado era

⁵⁴ Hans, Robert Haus, “Los mitos del comienzo: una oculta nostalgia de la ilustración”; en *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*. Visor, Dis., España 1995. p. 26.

⁵⁵ La insistencia en situar el futuro en el anhelo del pasado antiguo, que la modernidad en su incesante avance negaba a diario, fue una nota central de la modernidad en general, y de la modernidad estética en particular, como ya hemos visto en capítulo anterior. Al respecto, Cf. Hans Robert Haus, *Op. Cit.* y Valeriano Bozal, *Los orígenes de la estética moderna*, en *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*; *Op. Cit.*

⁵⁶ Además del mito del buen salvaje, durante la ilustración se concibieron otros tantos mitos, como el mito de un tiempo totalmente nuevo que inauguró la Revolución Francesa; o el mito de la Revolución. Al respecto, ver Hans Robert Haus, *Op. Cit.*

un tiempo de oscuridad, ignorancia y superstición; un estado de barbarie del que poco a poco se iba liberando el ser humano, y en donde la humanidad occidental estaría llamada a civilizar a las otras humanidades, y con ello, a subyugarlas⁵⁷. Pero esta ambigüedad de la concepción ilustrada de la humanidad sólo es posible resolverla desentrañando la ambivalencia del comportamiento humano, que para afirmarse niega a lo otro, reduciéndolo a mero objeto; un proceso que ya se había puesto en marcha desde la época del mito, y que ha sido continuado de manera potenciada en el tiempo de la ilustración.

Al respecto, Bolívar Echeverría escribe que, la sujetividad del ser humano se caracteriza por su capacidad de circunscribir y ordenar un cosmos concreto. Esta capacidad de autoafirmación (*selbstbehauptung*) de lo humano es al mismo tiempo una violencia constituyente de lo humano. En palabras de B. Echeverría: «Dentro de la indeterminación absoluta del ser aparece, trascendiéndola, algo que es pura capacidad de determinar, la libertad, el carácter del sujeto del ser humano».⁵⁸ Se trata de una grieta o hueco que aparece en medio del “ser en sí” – continúa Echeverría citando *El ser y la nada* de Sastre – como una “falla del mismo”, como una “burbuja de nada” que es el “para sí”, es decir, la existencia propiamente humana; un acto de violencia elemental que al autoafirmarse delimita, ordena, y sobre todo, trasciende aquello de lo que proviene, y lo refuncionaliza, pues eso otro: el ser en sí, para él no es más que caos, vacío, ausencia de orden. De manera que, como trascendencia de lo otro, la humanización de lo otro es necesariamente una «negación determinada», y por tanto, una violencia contra lo otro. Desde esta perspectiva, el ser humano no es la continuación de la historia natural, sino una interrupción y el inicio de una historia diferente, es: «...una separación de lo animal, pero es también,

⁵⁷ Esta concepción progresista de la historia será la visión proverbial que dominara toda la concepción moderna de la temporalidad; desde la visión renacentista de Vico que con sus *corsi* y *recorsi* fundamenta una idea de la temporalidad en constante renovación y progreso; pasando por Kant y su concepción teleológica y progresiva de la historia, cuyo fin supremo sería la construcción de una sociedad universal cosmopolita; hasta la concepción hegeliana de la filosofía de la historia, que ha diferencia de la naturaleza meramente cíclica, la historia humana es siempre progresiva.

⁵⁸ Bolívar Echeverría. “Acepciones de la ilustración”, *Op. Cit.*

“naturalización” de la forma; es cosificación que violenta a lo otro, pero es también reactualización de la otredad a través del cosmos». ⁵⁹

Ahora bien, esa «transnaturalización» es algo que no sólo pertenece al pasado mítico premoderno, como pretendía el discurso ilustrado, sino una violencia que siempre está aconteciendo, una violencia autoafirmativa que continúa en la época de la modernidad hasta el presente y que parece prolongarse indefinidamente hacia el futuro. Además, parece como si no aceptara reconciliación (*versöhnung*) alguna, pues si tal reconciliación significa el regreso al estado anterior a la autoafirmación del sujeto, como parece añorar Rousseau, entonces significa también, la renuncia al ejercicio mismo de la libertad. Bolívar Echeverría afirma al respecto:

La posibilidad de la ilustración se encuentra en esta “violencia” ontológica fundamental que está en la autoafirmación (*selbstbehauptung*) del sujeto respecto de lo otro; que constituye al “sí mismo” (*selbst*) en su sujetidad concreta o identidad (*selbsheit*) determinada “transnaturalmente” (o metafísicamente). ⁶⁰

En efecto, en múltiples pasajes de *Dialectica de la ilustración* los autores parecen entender a la ilustración como una violencia exclusivamente de agresión, como una *hybris* de lo humano contra el orden natural que lo amenaza, como esa desmesura frente a lo otro que se repite incesantemente y de manera potenciada hasta la actualidad. Desde esta perspectiva, la civilización sería el triunfo de lo humano sobre la naturaleza. Hegel concibió este proceso como el despliegue de la razón el mundo, un despliegue que es, en efecto, una violencia necesaria frente a lo otro, una violencia que no sólo puede, sino que debe someter a lo otro para la realización de sus fines, pues lo constitutivo de la razón, es que se pone a sí misma fines y los cumple, y gracias a ello se conforma como sustancia, como sujeto, libre y racional; a diferencia de la naturaleza que es el eterno ciclo de lo mismo, nada nuevo hay bajo el sol, lo

⁵⁹ *Idem.*

⁶⁰ *Idem.*

humano es evolución, es progreso a favor de la razón.⁶¹ De allí que para Hegel la historia de la humanidad, sea como el banco del carnicero que sacrifica a pueblos e individuos, e igualmente a la naturaleza, para la realización de la razón.

No obstante, también es posible encontrar en el texto de Adorno y Horkheimer una idea de la ilustración en el que esa violencia autoafirmativa del sujeto no es meramente destructiva. Bolívar Echeverría nos dice que esa otra manera de ser es una «peculiar manera de respeto y exaltación de lo otro a través del desafío». En efecto, ser sujeto es afirmarse una identidad, pues:

...la configuración de la sujetidad sobre el sustrato de la naturalidad animal trae consigo el conato o tendencia del sujeto a “perseverar en su ser”, a repetirse como idéntico a sí mismo en situaciones diferentes en el curso del tiempo y en la extensión del espacio.⁶²

De manera que, la tendencia del sujeto a seguir siendo «el mismo» puede efectuarse de dos maneras completamente contrapuestas, lo cual es de importancia decisiva en el texto de Adorno y Horkheimer, pues deja abierta la posibilidad de otra modernidad, en la que la autoafirmación del sujeto no sea una mera negación de lo otro. En efecto, la «perseverancia en el propio ser» como realización espacio-temporal de la autoafirmación (*selbstbehauptung*) del sujeto, no tiene que realizarse necesariamente como únicamente como autoconservación (*selbsterhaltung*); pues la perseverancia en el propio ser tiene un carácter ambivalente, ya que la autoafirmación de la identidad puede realizarse de dos maneras: como una auto-puesta en peligro (*selbstpreisgabe*) o como autoconservación (*selbsterhaltung*). En este sentido, Echeverría nos dice:

El primer modo de perseverar en el propio ser comienza como un desafío que respeta la “sujetidad otra” de lo otro en la vigencia que esto otro mantiene al estar presente como *physis* (natura) o creación

⁶¹ Hegel, *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*, Alianza editorial, España 1980.

⁶² Bolívar Echeverría, “Acepciones de la ilustración” en *Op. Cit.*

perpetua; avanza por la afirmación del carácter contingente y aleatorio de la identidad del sujeto y su cosmos en medio de lo otro.⁶³

Es decir, en este primer modo de la perseverancia en el propio ser, el sujeto, al pasar por la experiencia de la “transnaturalización”, acepta y asume la huella de lo otro que ha sido negado y superado en tal experiencia. De manera que, la autoafirmación puede ser una fidelidad a la forma que debió inventarse el sujeto para trascender a lo otro, una fidelidad que además se esfuerza por alcanzar una «meta-morfosis» de esa forma a cualquier substancia diferente aportada en la experiencia con lo otro en el curso del tiempo y del espacio. Así, la perseverancia en el propio ser es aquí el esfuerzo por preservar una forma que constantemente está siendo amenazada por el poder destructor del tiempo; pero tal perseverancia como «meta-morfosis», nos dice Bolívar Echeverría:

...no resguarda ningún “terreno ganado”, no protege una herencia o una integridad sustancial: no es capaz de fundar destino alguno ni es apta para someterse a él. Es un acto gratuito, contingente, sin fundamento, de insistencia en una forma que debe aún mostrar su vigencia.⁶⁴

He allí la peculiaridad de tal perseverancia como «puesta en peligro», es decir, una perseverancia que se esfuerza por encontrar para sí misma y su cosmos un lugar propio en medio de lo otro, respetando su otredad; una perseverancia en el propio ser que es posible observar en el juego, la fiesta o el erotismo, pero también en el arte, como hemos visto en el capítulo anterior. Todas estas prácticas suponen necesariamente un acto gratuito, un reconocimiento de lo otro, en el que además, lo otro no es vaciado a mero objeto, sino que es reconocido en su subjetividad. De allí, quizás, que Kant se refiriera al arte como algo que despierta nuestro interés pero de manera desinteresada, es decir, cuando nos relacionamos con lo otro sin el interés de someterlo al concepto, a la ley moral o alguna función utilitaria. Es por tanto, un acto disfuncional, que está más allá de la mera producción y reproducción material de la vida, aunque

⁶³ *Idem.*

⁶⁴ *Idem.*

necesita también de ella, no obstante, no se contenta con ella, sino que se esfuerza por trascenderla.

La perseverancia en el propio ser, no obstante, parece manifestarse de manera predominante como autoconservación frente a lo otro, como «anulación de la otredad de lo otro» y su conversión a un caos por conquistar; «pasa por la afirmación de un carácter absolutamente necesario de la identidad del sujeto y su cosmos y por la subordinación de la realidad de lo otro a esa necesidad».⁶⁵

Es decir, que la autoafirmación del sujeto puede también consistir en una consolidación de su forma identitaria, que pone a resguardo el terreno ganado, el coto de poder arrebatado a lo otro; se trata de una mismidad que acumula y conserva esa mismidad, que es también un poder, y que funda un destino y lo obedece. Así, la peculiaridad de la perseverancia como autoconservación radica en que se dirige a someter a lo otro, y por tanto a negarlo, integrarlo y someterlo al cosmos que se construye el sujeto.

Ahora bien, esta perseverancia del ser en tanto que mera autoconservación del sujeto es el principio de toda la civilización occidental, y este parece ser el núcleo crítico de *Dialéctica de la ilustración*. En efecto, la civilización occidental empezó a conformarse en el Mediterráneo, primordialmente en Grecia, y que con el correr de los años y los siglos se fue extendiendo por toda Europa, y poco a poco se fue imponiendo como el destino histórico de occidente, e imponiéndose a los demás pueblos como el mejor de los destinos posibles. Este modo de comportamiento, esta perseverancia del ser en sí mismo como autoconservación (*selbsterhaltung*), conforma una civilización que busca afanosamente liberarse de la magia y el mito, e intenta asegurar tal autoconservación mediante el uso libre y crítico de la razón, pero cuya actualidad propiamente moderna se da en el momento en el que cosifica la vida misma en la dinámica del intercambio mercantil; imponiéndose mediante este proceso frente al otro modo posible de perseverancia en el ser, el de la autopuesta en peligro. Aunque este otro modo, vencido y dominado, ha acompañado a ese destino, y se ha expresado continuamente como una

⁶⁵ *Idem.*

resistencia contra las relaciones cosificadas bajo las cuales los seres humanos viven, a pesar del avasallamiento que ha sufrido, pues los seres humanos a pesar de todo, no han dejado de amar, de crear o de festejar.

Sin embargo, mientras prevalezca el carácter autoafirmativo de la subjetividad como autoconservación, la ilustración continuará indefinidamente afirmándose en su contrario. De allí que para Adorno y Horkheimer, señala Echeverría, la sentencia de Spinoza: *conatus sese conservandi primum et unicum virtutis est fundamentum*,⁶⁶ contiene la verdadera máxima de la civilización occidental. Según los autores, la autoafirmación conservadora del sujeto no corresponde únicamente a la civilización moderna, sino que, ya es posible reconocer en el comportamiento mágico y mítico. La astucia del mago, la práctica del sacrificio y la narración del mito que nombra, determina y ordena, iniciaron ya el proceso sin fin de la ilustración. De manera que, el mito es ya ilustración, pues pone en marcha el proceso de dominación de la ilustración, que no se interrumpe con el advenimiento de la modernidad, sino que continúa hasta nuestros días de manera exacerbada.

La ilustración moderna, por su parte, que combate el mito – en tanto que éste es apología del comportamiento mimético y del sacrificio como instrumento para someter a la naturaleza – lleva a cabo su combate desde una forma del mismo mito, aunque más desarrollada, por tanto, la ilustración ha recaído en mitología, afirman Adorno y Horkheimer. Aunque como bien advierte Bolívar Echeverría, la vigencia de la ilustración moderna comenzó cuando el sujeto encomendó a la mano invisible del mercado su subjetividad, cosificándola, en este sentido escribe:

Esta cosificación o cesión de subjetividad, esta merma de autarquía política es el sacrificio, similar al del comportamiento mágico-mítico, que hace en sujeto ilustrado en la época precapitalista de la modernidad, a cambio de la benevolencia de lo otro hacia su identidad como propietario del “mundo de las mercancías” como tesorizador o acumulador de valor económico abstracto.⁶⁷

⁶⁶ El empeño en autoconservarse es el fundamento primero y único de la virtud.

⁶⁷ Bolívar Echeverría, “Acepciones de la ilustración” Op. Cit.

Es decir que, para autoconservarse, para sobrevivir como igual a sí mismo, y como «amo y señor de la naturaleza», el sujeto en el capitalismo sacrifica no sólo su función de administrador del cosmos, sino su función misma como sujeto; debe cosificar su sujetidad, y sobrevive como «sujeto enajenado», bajo la forma del valor que se autovaloriza que habita en la mercancía-capital; pues ser propietario de la riqueza capital sólo es posible reduciendo la totalidad cualitativa del mundo a su versión puramente cuantitativa, sometiendo completamente el valor de uso al valor de cambio.⁶⁸

Pero la anulación total de lo otro en favor del sujeto autoenajenado significa también la devastación total, una devastación en la que la ilustración verá completada plenamente su dialéctica en un nuevo estado de barbarie. En efecto, el ser humano que se esfuerza por emanciparse del poder de lo otro, ha llegado paradójicamente a conformar un poder de proporciones mayores al que pensaba que lo amenazaba, un poder que lo somete y lo subyuga, pero cuyo poder emana de él mismo, como sujeto que se autoenajena y se cosifica en el proceso del valor que se valoriza, un poder que como bien observó Marx, no es otro en la actualidad que el «mercado mundial».⁶⁹ Es por eso que Bolívar Echeverría afirma: «Para dejar de sacrificar una parte de sí mismo, como debía de hacerlo en tiempos premodernos, el sujeto, en esta dialéctica perversa, ha pasado a sacrificarse todo entero».⁷⁰ El sometimiento total de la naturaleza y el auto-sometimiento total de la sujetidad a la forma de valor que se autovaloriza, ya no sólo en el trabajo, sino en todos los ámbitos de la vida diaria, son dos caras de un mismo proceso que viene a completar y a unificar la *industria cultural*, como la llamo Adorno y Horkheimer, la *sociedad del espectáculo* como la denominó Guy Debord.

⁶⁸ Karl Marx, *El capital*, Tomo I, Vol. I, Siglo XXI Editores, México 1998.

⁶⁹ Karl Marx y Fredrich Engels, *Op. Cit.*

⁷⁰ Por el tiempo en que fue escrita la *Dialéctica de la ilustración* parece como si el segundo modo de la perseverancia en el propio ser fuese el único posible. No obstante hay pasajes, que surgen como destellos, en los que se afirma esa otra posibilidad de la ilustración: «la perseverancia por metamorfosis de la identidad»; y en ese sentido, afirman la posibilidad de una ilustración que se retoma en la práctica real como la autoafirmación contingente del sujeto humano, una ilustración que readueñada de sí misma podría romper con los límites de la misma ilustración.

Ahora bien, este sacrificio moderno ha sido potenciado a proporciones inimaginables con el avance tecnológico de los últimos dos siglos que ha abierto una nueva época de barbarie. La estetización de la guerra, de la política y de la vida cotidiana es un fenómeno del siglo XX que fue potenciando por la técnica a proporciones inimaginables.⁷¹ Así por ejemplo, jamás en la historia de la humanidad se había dado una destrucción de la magnitud de la Primera y la Segunda Guerras Mundiales en el siglo XX, en las que el ser humano observaba su propia destrucción como un goce estético. Guerras en las que las tecnologías más modernas – tanques, gases tóxicos, aviación militar, bombas de destrucción masiva – sirvieron a las políticas imperialistas, racionalmente planificadas de masacre, agresión y destrucción a gran escala tanto del fascismo como de las democracias occidentales y del llamado “socialismo” soviético. Para Michael Löwy los ejemplos más ilustrativos de este sacrificio moderno son el genocidio nazi de los judíos y gitanos, la bomba atómica en Hiroshima, el *Gulag* estalinista y la guerra norteamericana en Vietnam.⁷² A la que es necesario agregar, desde nuestro presente, la intervención norteamericana en América Latina – intervenciones en la que se fomentó, y se siguen fomentando, golpes de estado, torturas, desapariciones forzadas, asesinatos masivos, para preservar el sueño de la modernidad liberal, que para muchos latinoamericanos ha significado una prolongada pesadilla de la cual todavía no pueden despertar – y la desastrosa guerra contra el terrorismo en el medio oriente, que bajo el lema democracia y libertad y en nombre del progreso y la razón, ha significado la muerte de cientos de miles de civiles que todavía claman por justicia. No puede uno dejar de

⁷¹ Resulta interesante recordar que Benjamin ya había advertido el fenómeno de la estetización de la guerra y de la política mediante la manipulación de las masas en los grandes espectáculos montados por el fascismo. Lo cual, desde nuestro punto de vista, vendría a completar la crítica de Adorno y Horkheimer a la *Industria cultural*, es decir, el fenómeno propiamente de la estetización de la vida cotidiana. En ese sentido, si bien es cierto que el optimismo que expresa en su texto Benjamin respecto del potencial emancipador de la técnica va a ser impugnado en la dialéctica de la ilustración, sin embargo, también es posible observar que muchas de las tesis que sostiene Benjamin serán profundizadas por Adorno y Horkheimer.

⁷² Michel Löwy. “*Barbarie y modernidad en el siglo XX*”. En *Memoria*, México julio de 2002, num. 161. Tendríamos que agregar a esa lista la intervención norteamericana en América Latina de la segunda mitad del siglo XX, en la que la innumerables muertes, desapariciones, torturas y violaciones, fueron parte de una política del terror que los Estados Unidos promovió a través las dictaduras militares.

pensar en la terrible actualidad de la novena tesis de *Über den Begriff der Geschichte* (Sobre el concepto de historia), en la que el huracán del progreso – bien podría decirse: tormenta del desierto – acumula incesantemente a su paso ruina sobre ruina.

Respecto al problema de la técnica, ya Benjamin había anticipado muy bien su poder destructivo cuando es puesta al servicio de la clase dominante. En *Einbahnstrasse (Dirección única)*, publicado en 1928, escribió:

Masas humanas, gases, fuerzas eléctricas fueron arrojadas a campo raso, corrientes de frecuencia atravesaron el paisaje, nuevos astros se elevaron al cielo, el espacio aéreo y las profundidades marinas resonaron con el estruendo de las hélices y en todas partes se excavaron fosas en la madre tierra. Este gran galanteo con el cosmos se realizó por primera vez a escala planetaria, es decir, en el espíritu de la técnica. Pero como el afán de lucro de la clase dominante pensaba satisfacer su deseo en ella, la técnica traicionó a la humanidad y convirtió el lecho nupcial en un mar de sangre.⁷³

Pero la guerra es sólo otro aspecto de este sacrificio moderno, el más evidente e ignominioso, aquel que incluso los políticos de nuestro tiempo dicen repudiar y al cual dicen recurrir cuando los canales de la política han sido agotados. Otro aspecto, el más sofisticado de este continuo sacrificio, es aquel que la vida moderna, la vida de todos los días, convierte en dogma de fe: la certeza de una sociedad libre e igualitaria construida bajo la economía del beneficio, que somete al cuerpo y el alma, en el trabajo y el ocio, a la incesante acumulación del capital.

De allí que no sea casual que los autores de la *Dialéctica de la ilustración* dediquen una parte importante de su análisis crítico a la sociedad tecnológicamente más avanzada. Sociedad de la cual surgió, nos dicen, de ella y de las leyes generales del capital, la industria cultural.

⁷³ Walter Benjamin; *Dirección única*, trad. de Juan J. del Solar y Mercedes Allendesalazar, Alfaguara, Madrid, 1987; p. 97.

II. La servidumbre voluntaria

En los primeros borradores de *Dialéctica de la ilustración*, Adorno y Horkheimer utilizaron el término de «arte de masas» para referirse a la organización industrial de la cultura. Pero debido a la ambigüedad del término, y a la discusión que desató frente a los defensores del «arte popular», los autores conformaron el concepto de «industria cultural», que aparece por vez primera en la edición de 1957 de ese mismo libro. De manera que, el concepto de industria cultural debe distinguirse radicalmente del arte de masas, pues éste bien puede ser producto de una cultura surgida espontáneamente de las mismas masas en interacción con su mundo, y que no es otra cosa que la forma contemporánea de la «cultura popular». Aunque, como veremos en este apartado, tanto la cultura popular como la cultura elitista son susceptibles de ser integradas a la forma de valor bajo la industria cultural, así como ha sido posible producir una serie de objetos culturales, que de principio a fin son meras mercancías.

De acuerdo con Adorno, «la cultura», en su «verdadero sentido», no es simplemente algo a lo que se adaptan los seres humanos, sino también algo que simultáneamente eleva una protesta en contra de las relaciones cosificadas bajo las cuales viven, dignificándolos de esa manera. En efecto, la cultura es coexistiva a la vida humana, es una dimensión de la misma que se hace visible cuando en la reproducción de su identidad se desata una relación conflictiva, de sujeción y resistencia, que mantiene precisamente con la subcodificación que la identifica. En este sentido, cabe citar la definición de cultura de Bolívar Echeverría: «La cultura es el momento autocrítico de la reproducción que un grupo humano determinado, en una circunstancia histórica determinada, hace de su singularidad concreta; es el momento dialéctico del cultivo de su identidad».⁷⁴ De manera que, cultura quiere decir cultivo crítico de la identidad, y no resguardo, conservación o defensa de tal identidad. Este concepto de cultura es

⁷⁴ Cf. Bolívar Echeverría en *Definición de la cultura*, ed. Itaca, México 2001, p. 187. En este libro el autor nos ofrece una rica y compleja definición crítica de la cultura, a contracorriente de las definiciones contradictorias del discurso moderno de cultura estrechamente vinculadas a la noción de espíritu, y para ello articula el discurso crítico de Marx, en particular la teoría de la reproducción social, con la antropología estructuralista y la semiótica moderna, ubicando en este complejo entramado el comportamiento propiamente cultural.

posible asociarla a la autoafirmación del sujeto como la auto-puesta en peligro (*Selbstpreisgabe*) – que mencionamos en el apartado anterior – como aquella posibilidad de metamorfosearse en las múltiples posibilidades de lo otro y de sí mismo. Se trata de esa *ek-sistencia* (Heidegger) en ruptura que se manifiesta como una irrupción de lo extraordinario en el ámbito de lo ordinario, y que se expresa de manera ejemplar en el arte, el juego y la fiesta.⁷⁵

Pero, con el surgimiento de la industria cultural ha habido una tendencia general a integrar a tales relaciones cosificadas a toda actividad cultural, incorporándola a la banda de producción mercantil de diversos modos, cosificando de ese modo a aquello que es lo distintivo del ser humano: el cultivo crítico de su identidad. Al respecto, Adorno escribe: «en el momento en que esta cultura es completamente asimilada e integrada a esas relaciones cosificadas, los seres humanos son una vez más degradados».⁷⁶

Esta asimilación e integración de la cultura a las relaciones cosificadas no ha dejado a salvo ni siquiera al arte y su técnica. Antes la técnica en el arte se refería a la organización interna de la obra, pero ahora, bajo la industria cultural, la técnica es siempre la de la distribución y reproducción mecánica de la obra, y por tanto, algo siempre externo a ella. Con ello, la industria cultural se aleja del enorme potencial de las técnicas contenidas en sus productos, pues su técnica es siempre la de la reproducción y la distribución mercantil de la obra. Así la industria cultural vive parasitariamente a expensas de esa técnica extra-artística, la de la producción material de mercancías, sin importarles la función afirmativa de la cultura, ni las leyes de la autonomía del arte.⁷⁷ Por tanto, los objetos culturales y las creaciones artísticas que antes elevaban a los seres humanos frente a sus relaciones cosificadas – como hemos visto en el capítulo anterior –

⁷⁵ Para este tema véase el capítulo VI de *Definición de la cultura*, *Op. Cit.* que lleva por título “El juego, la fiesta y el arte”.

⁷⁶ Cf. Theodor W. Adorno, “Volviendo a considerar el tema de la Industria cultural”, en revista *ContraHistorias. La otra mirada de Clío* n 9, México 2007. El texto ha sido extraído del libro de ensayos de Adorno reunidos bajo el título: *The Culture Industry*, ed. Routledge, Londres-Nueva York, 2002, pp. 98-106.

⁷⁷ Cf. Theodor W. Adorno y Max Horkheimer, “La industria cultura o la ilustración como engaño de masas” en *Dialéctica de la ilustración*, *Op. Cit.*

ahora en cambio, al ser reducidas a meras mercancías, ya no realizan a los individuos, sino que los subyugan.

En este sentido, la crítica de Adorno y Horkheimer a la industria cultural no es ninguna pedantería intelectual frente a los productos del arte de masas, o nostalgia por un pasado glorioso de la cultura y el arte que habría sido pervertido por la civilización. De hecho, de lo que se trata, no es descalificar *a priori* la innegable importancia e influencia de la industria cultural, sino de juzgar acerca de su cualidad, su valor estético y su verdad o falsedad, pues como bien señala Adorno, las posiciones que se difunden mediante la industria cultural, son todo, menos inofensivas.

El concepto de industria cultural no se refiere a que la cultura esté siendo producida bajo una racionalidad tecnológica específica, sino más bien, se refiere a la incorporación de formas industriales de organización para la producción cultural, incluso en los casos en que nada esté siendo realmente manufacturado, como sucede, por ejemplo, en la racionalización del trabajo en la oficina. Esta racionalización industrial se ha extendido a todos los ámbitos de la vida cotidiana, que se supone debían ser el lugar en el que el ser humano se realizaría como ser libre e independiente, pero que en los hechos, sólo han agregado nuevos eslabones a sus viejas cadenas. En efecto, desde la construcción de viviendas, pasando por el consumo cultural hasta la organización del ocio y la diversión, la nueva sociedad industrial no hace sino disfrazar de novedad, la eterna permanencia de lo mismo, a saber: la enajenación del hombre por un mundo que él mismo construye, pero del cual no puede disfrutar más que de forma fetichizada. De allí que Adorno y Horkheimer afirmen, en *Dialéctica de la ilustración*, que:

La tesis sociológica según la cual la pérdida de apoyo en la religión objetiva, la disolución de los últimos residuos precapitalistas, la diferenciación técnica y social y la extrema especialización han dado lugar a un caos cultural, se ve diariamente desmentida por los hechos. La cultura marca hoy todo un rasgo de semejanza. Las manifestaciones

estéticas, incluso de las posiciones políticas opuestas, proclaman del mismo modo el elogio del ritmo del acero.⁷⁸

En efecto, bajo el modo de producción capitalista, la diversidad de productos, hechos para el consumo masivo, son producidos con arreglo a un plan. Las ramas individuales de la producción poseen una estructura similar que se ordena dentro de un sistema casi homogéneo, lo cual ha sido posible, gracias al avance de la técnica y a la concentración económica y administrativa. Este sistema ha terminado por unificar todos los productos del sistema productivo, mediante el trabajo y el descanso que se le asemeja. En este último, la industria cultural integra desde arriba a sus consumidores a tal sistema, y reúne forzosamente el «arte elitista» y el «arte popular», que estuvieron separados durante cientos de años. En consecuencia, la densidad del arte elitista es poco a poco destruida, mientras que la «resistencia rebelde», inherente al arte popular, va siendo reprimida debido a los nuevos límites que se le imponen. Ambas expresiones culturales son refuncionalizadas con vistas a su eficacia, pues los productos de la industria cultural están siempre gobernados por el principio de su realización como valores de cambio y no por su contenido específico, como valores de uso, o podrías decir, más específicamente, por su valor estético.

Así que, si definimos al arte de la tradición, tanto religioso como profano, mediante el concepto de *aura*, propuesto por Benjamin, es decir, « el apareamiento único de una lejanía, por cercana que pueda estar »⁷⁹, podríamos decir que, con la reproducción mecánica de la obra de arte ha entrado en decadencia su aura; pero como bien indica Adorno, la industria cultural se caracteriza en este proceso por mantener al aura, como una «brumosa niebla», en proceso perpetuo de decadencia; pues no ha dotado de un nuevo sentido social al arte, ni tampoco ha democratizado en verdad lo que antes era privilegio de las esferas más altas de la sociedad, tampoco ha promovido la participación del público en la construcción de lo político, como lo había deseado Benjamin, sino que en verdad ha degradado a mera mercancía los legados más valiosos

⁷⁸ *Ibid.* p. 165.

⁷⁹ Walter Benjamin. *La obra de arte... Op. Cit*, p. 47.

de la tradición artística y cultural, que ahora son accesibles sólo como meros fetiches mediante el museo y el mercado; y ha creado nuevos fetiches mediante el uso de los nuevos medios tecnológicos.⁸⁰

En efecto, la reproducción mecánica de la cultura y el arte no es lo único que ha implementado la industria cultural, sino que ha creado todo un sistema cultural que unifica a toda la actividad humana, realizando perversamente al ser humano como ser genérico. En efecto, en la sociedad moderna capitalista cine, radio, revistas y televisión forman todo un sistema cultural, en el que cada sector se halla armonizado en sí mismo y todos entre ellos. En este sistema, el cuerpo y el alma alcanzan su unidad sometándose a todo lo que se les ofrece mediante la publicidad, lo que a su vez mantiene unido el todo social. De allí que esos medios, como el cine o la radio, ya no necesiten reivindicarse como arte, sino que se autodefinen como «industria», lo cual les sirve también como ideología para legitimar la porquería que producen. Así, escriben Adorno y Horkheimer, se cumple plenamente lo que sentenciaba Alexis de Tocqueville cuando afirmaba que: «la tiranía ha dejado el cuerpo y va directamente al alma». Efectivamente, la autoridad actual ya no nos dice: «pensad como yo, o moriréis», sino «sois libres de pensar como yo».

De manera que, la racionalidad técnica se ha convertido plenamente, mediante la industria cultural, en la racionalidad de dominio, pues «el terreno sobre el que la técnica adquiere poder sobre la sociedad es el poder de los económicamente más fuertes sobre la sociedad» (*DI* p. 166).⁸¹ En efecto, la técnica bajo el modo de producción capitalista, y su apéndice la industria cultural, ha llevado a la estandarización y la producción en serie, tanto de los productos que se producen en la fábrica, como de aquellos que se producen por la industria del espectáculo. Con ello se sacrificó aquello por lo que la lógica de la cultura se diferenciaba de la lógica del sistema de producción, pues todo queda reducido a meros valores

⁸⁰ Bolívar Echeverría. *Arte y utopía*. Una primera versión de este ensayo fue publicado por el autor como presentación a la traducción de *La obra de arte* (citada ya aquí). Una segunda versión de este ensayo está en proceso de publicación. En esta segunda versión Bolívar Echeverría amplía sus consideraciones acerca de la fetichización del arte mediante la industria cultural que enriquece la discusión interrumpida entre Adorno y Horkheimer y Benjamin sobre la obra de arte, la reproductibilidad técnica y la política.

⁸¹ Theodor W. Adorno y Max Horkheimer, *Dialéctica de la ilustración*, *Op. Cit.* p. 166.

de cambio. Pero eso no se debe a la lógica de la técnica misma, sino a la función que se le ha impuesto en el modo de producción capitalista. Una economía bajo la cual los productos mecánicamente diferenciados se revelan como lo mismo, gracias al procedimiento del «esquematismo de la producción». Así, el mecanismo secreto del alma del que hablaba Kant, que prepara los datos sensibles para que sean unificados por el sistema de la razón, ha sido descifrado, pues «para el consumidor no hay nada por clasificar que no haya sido ya anticipado por el esquematismo de la producción».⁸² En ese sentido, el idealismo de Malebranche y Berkeley, apuntan irónicamente Adorno y Horkheimer, que postulaba que todo procede de la conciencia de Dios, ha sido realizado por la industria cultural bajo la dirección terrena de la producción.

Ahora bien, aun y cuando la industria cultural está aparentemente dirigida a las masas, éstas en verdad no son lo primordial para ella. En realidad bajo la industria cultural las masas son simplemente un «apéndice de la maquinaria». Es por eso que Adorno afirma: «el cliente no es el rey, como la industria cultural quisiera hacerlo creer, pues él no es sólo su sujeto, sino solamente su objeto».⁸³ De allí también, que el término *mass media* no solamente resulte equivoco sino engañoso. Pues tampoco aquí lo primordial son las masas, ni las técnicas de comunicación, sino lo primordial es «el espíritu que ánima todo el proceso, es decir, la voz de los que mandan».⁸⁴ En efecto, la industria cultural utiliza el vínculo con las masas para «duplicar, reforzar y consolidar» la ideología de los dominadores de hoy – como al inicio apuntamos con Marx y Engels – al mismo tiempo que evade toda posibilidad de cambiarla.

De manera que, la práctica total de la industria cultural tiene como fin el descarnado móvil de la obtención de ganancia, convirtiéndolo en diversas formas culturales; pues en el momento que estas formas culturales son separadas de sus realizadores, y se convierten en un tipo peculiar de mercancías, empiezan a tener algo de la misma cualidad que las vulgares

⁸² *Ibid.* p. 170.

⁸³ Theodor W. Adorno, “Nuevas consideraciones acerca de la industria cultural”, en revista *ContraHistorias*, num. 9, *Op. Cit.*

⁸⁴ Theodor W. Adorno y Max Horkheimer, *Dialéctica de la ilustración*, *Op. Cit.*

mercancías. En efecto, antes con la producción de objetos culturales se buscaba la ganancia de manera indirecta, conservando una autonomía relativa de estas formas culturales y sus configuradores. Pero con la industria cultural se ha introducido una alteración sustancial, tanto para la conformación como el disfrute de tales formas culturales, pues para la industria cultural la primacía directa y abierta es una «exacta y bien calculada utilidad de sus productos». En consecuencia, la autonomía de la obra de arte ha sido gradualmente eliminada, y no por el surgimiento de una función social y política del arte en sentido revolucionario, como lo pensó Benjamin, sino por la industria cultural y por aquellos que ejercen el control social.

Por su parte, los artistas se han incorporado obligada o voluntariamente a tal industria, sino quieren verse privados de los medios de subsistencia para satisfacer sus necesidades reales o ficticias. Y si bien es cierto que hubo un tiempo en que los artistas firmaban sus obras, como Kant y Hume firmaban sus cartas, y mientras se designaban a sí mismos: «siervos humildísimos», simultáneamente minaban con su obra las bases del trono y del altar. Hoy en cambio, tanto artistas como intelectuales se tutean con los jefes del Estado, al mismo tiempo que someten cualquiera de sus impulsos al juicio de sus jefes iletrados.⁸⁵ De allí que la gran mayoría de las disputas estéticas e intelectuales en la sociedad actual no son más que disputa de intereses. En efecto, la división del trabajo – escribieron Marx y Engels – se halla en el seno mismo de la clase dominante como división del trabajo físico e intelectual. Y una parte de la clase dominante se revela como la de sus pensadores, los ideólogos que crean la ilusión que se hace de sí misma la clase dominante, y aquellos que adoptan una actitud pasiva y receptiva frente a esas ideas, pues son la parte activa que no

⁸⁵ Hay un diálogo, en la última novela de Roberto Bolaño: *2666*, que sostienen en México Amalfitano, un exiliado chileno, con Espinoza, español, y Pelletier, francés, éstos últimos críticos de literatura alemana: «En México, - dice Amalfitano - y puede que el ejemplo sea extensible a toda Latinoamérica, los intelectuales trabajan para el Estado. Esto era así con el PRI y sigue siendo así con el PAN. El intelectual, por su parte, puede ser un fervoroso defensor del Estado o un crítico del Estado. Al Estado no le importa. El Estado lo alimenta y lo observa en silencio. Con su enorme cohorte de escritores más bien inútiles el estado hace algo. ¿Qué? Exorciza demonios, cambia o al menos intenta influir en el tiempo mexicano. Añade capas de cal a un hoyo que nadie sabe si existe o no existe». Anagrama, España 2004.

posee el tiempo para entregarse a la especulación. Tal separación puede incluso generar en algunos momentos cierta tensión, cierto conflicto al interior de la clase dominante; pero esa colisión desaparece por sí misma cuando se pone en peligro los privilegios de la clase dominante en su conjunto, a la que estos pensadores también pertenecen.⁸⁶

Ahora bien, los que ejercen el poder han estado siempre a la caza de nuevas oportunidades para la realización del capital; aunque la concentración del capital hizo cada vez más precarias esas posibilidades. Pero la industria cultural abrió nuevas posibilidades con la mercantilización de la cultura, lo cual ha traído como consecuencia un nuevo tipo de barbarie: la cosificación de la cultura. Es por eso que para los autores de *Dialéctica de la ilustración*, la industria cultural se ha convertido en el objetivo del liberalismo, cuya máxima de dejar paso libre a sus sujetos más aptos se ha convertido en su divisa. No es casual, por eso, que la industria cultural se haya originado en los países más liberales, lo cual les ha resultado la forma más idónea para un nuevo colonialismo, a saber, el colonialismo cultural.

Además, los productos de la industria cultural, cine, radio, revistas y televisión, no son también mercancías, sino que son de principio a fin mercancías. He aquí otra alteración sustancial de ha introducido la industria cultural para la acumulación de capital; pues ya no requiere ir a la búsqueda de nuevos espacios para la obtención de ganancia, sino que ahora ella misma los origina. En efecto, la industria cultural ha hecho de la publicidad su campo predilecto, pues mediante la publicidad ha creado una nueva voluntad sometida a los productos de la industria cultural, en la que cada producto se vuelve su propia publicidad.

Ahora bien, la constante novedad de la industria cultural, escribe Adorno, no es más que el disfraz de una eterna permanencia; pues nada como la industria cultural posee su propia ontología, es decir, «una suerte de almacén de categorías básicas rígidamente conservadoras y que pueden ser rastreadas, por

⁸⁶ Karl Marx y Fredrich Engels, *Die deutsche Ideologie*, *Op. Cit.*

ejemplo, en la novela inglesa de finales del siglo XVII y principios del XVIII». ⁸⁷ En efecto, las características que marcaron desde sus orígenes a la literatura como mercancía son conservadas dentro del proceso actual de la industria cultural y el almacén ha permanecido prácticamente inalterable, tanto como el móvil de la obtención de ganancia.

Así pues, el término industria se refiere a la estandarización de la cultura y a la racionalización de las técnicas de distribución, y no estrictamente al proceso de producción, estandarización y racionalización que es posible ver plenamente realizadas en la industria cinematográfica. La industria cinematográfica es un sector central de la industria cultural, en el que la producción se asemeja cada vez más al modo de operación técnica característico de la división del trabajo, al empleo de las máquinas y la separación de los trabajadores de sus propios medios de producción; pero aun aquí se conservan todavía formas individuales de producción. Al respecto Adorno escribe:

Cada producto conserva y ostenta un aire individual en la medida en que se suscita la ilusión de que un ámbito que ya ha sido completamente reificado y mediatizado, es en cambio presentado como un santuario aún vigente de cercanía y vida. ⁸⁸

En el cine, la ideología de la industria cultural ha creado a la estrella, al ídolo, que acapara todos los reflectores, sistema que copió del arte individualista en la figura del genio, y su explotación comercial, al mismo tiempo que deshumaniza cada vez más sus métodos de operación.

De manera que, la industria cultural, nos aclara Adorno, es industrial en un sentido más sociológico, es decir, se refiere a la incorporación de formas industriales de organización, por ejemplo, en el ámbito del ocio y la diversión. De hecho, la industria cultural es fundamentalmente la industria de la diversión: «La diversión – escriben Adorno y Horkheimer – promueve la resignación que se quisiera olvidar precisamente en ella». ⁸⁹

⁸⁷ Theodor W. Adorno, "Nuevas consideraciones acerca de la industria cultural" *Op. Cit.*

⁸⁸ *Idem.*

⁸⁹ Theodor W. Adorno y Max Horkheimer, *Dialéctica de la ilustración*, *Op. Cit.* p. 186.

El joven Marx escribió, que el obrero se sentía fuera de sí en el trabajo, y se sentía en sí fuera del trabajo, es decir, en el tiempo de ocio.⁹⁰ Pero con la industria cultural, el tiempo de ocio en general se ha convertido en la prolongación del trabajo bajo el capitalismo tardío. Quien asiste al cine quiere evadirse del trabajo mecanizado para al día siguiente poder nuevamente soportarlo. En ese sentido, nos dicen Adorno y Horkheimer «...la mecanización ha adquirido tal poder sobre el hombre que disfruta del tiempo libre y su felicidad que ese sujeto ya no puede experimentar otra cosa que las copias o reproducciones del mismo proceso de trabajo».⁹¹

En efecto, el trabajo en la fábrica y la oficina sólo es posible sobrellevarlo adaptándose al ocio. Pero el ocio organizado por la industria cultural exige del espectador un papel pasivo, y por tanto, ningún pensamiento propio. Los productos del ocio prescriben toda reacción y «toda conexión lógica que requiera de algún esfuerzo intelectual es cuidadosamente evitada».⁹² Así, la vieja pregunta que se cuestionaba: ¿qué podemos hacer hoy? ha sido sustituida por una nueva pregunta más sencilla: ¿qué hay para ver hoy?⁹³

Por otra parte, en los programas televisivos, o sus noticieros, la indiferencia o el placer por la violencia que se hace a los que aparecen en pantalla se convierte en violencia para el espectador. Los personajes, como los desdichados en la realidad, reciben sus golpes para que los espectadores aprendan a habituarse a los suyos. A la vez, las estrellas del cine y la televisión encarnan a los personajes de la vida real, dando a entender que cualquiera puede estar algún día en la pantalla, al mismo tiempo que aumentan la distancia que los separa de las personas de la vida real. La televisión da a entender que «los personajes felices de la pantalla son ejemplares de la misma especie que cualquiera del público, pero justamente en esta igualdad queda establecida la separación insuperable de los elementos humanos. La perfecta semejanza en la

⁹⁰ Karl Marx, *Manuscritos económico-filosóficos*, Alianza Editorial, España 2001.

⁹¹ Theodor W. Adorno y Max Horkheimer, *Dialéctica de la ilustración*, Op. Cit. p. 187.

⁹² *Ibid.* 180-182.

⁹³ Guy Debord, *In girum imus nocte et consumimur igni*, 1978.

absoluta diferencia». ⁹⁴ Por tanto, la industria televisiva y cinematográfica no sólo tiene como objetivo la obtención de ganancias, sino que además, sirve para reforzar la ideología dominante imponiendo los roles de la vida diaria, al mismo tiempo que hace de los espectadores, espectadores de su propia vida.

Además, la industria cultural no cumple lo que continuamente promete, a saber: el placer; el disfrute que a diario promete, y a diario también reprime; pues el placer en el espectáculo de la industria cultural es prorrogado indefinidamente; de allí que Adorno y Horkheimer afirmen que «el espectáculo deja entender maliciosamente que no se llega jamás a la cosa misma, que el huésped debe contentarse con la lectura de la carta de menús». ⁹⁵ En efecto, el secreto de la «sublimación estética» es que representa la plenitud al mismo tiempo que la realiza. En cambio, la industria cultural no sublima, sino reprime. Esto es así, pues el deseo estimulado en el espectador, por las espléndidas «imágenes» del «espectáculo», al final nunca será satisfecho y sólo se le sirve el elogio de la rutina cotidiana de la que el espectador quería escapar. Al exponer el nuevo objeto de moda: la música, el cine o la televisión, pero también el arte, la industria cultural no hace más que negar el placer preliminar no sublimado que ha sido deformado y reducido a un placer degradado; tal degradación es consecuencia del mismo hábito de la privación del placer de una sociedad que ofrece el disfrute, de los objetos que ella misma produce, únicamente bajo su forma fetichizada, bajo la forma de la mercancía.

Ahora bien, los protectores de la industria cultural defienden su gran relevancia para el desarrollo del conocimiento, la democratización del arte y la cultura. Y acusan de los intelectuales críticos de presunción culta que no reconoce esta innegable contribución de la industria cultural. Efectivamente, es innegable la enorme influencia de la industria cultural en las masas, pero eso es precisamente lo que se cuestiona, pues tal influencia no es garantía alguna de su calidad, de su valor estético o su verdad o falsedad, que bajo las condiciones

⁹⁴ Theodor W Adorno y Max Horkheimer, *Dialéctica de la ilustración*, Op. Cit. p. 190.

⁹⁵ *Idem*.

del capital, prácticamente no existe, pues el verdadero fin es siempre una bien planeada y calculada ganancia.

En realidad, los defensores de la industria cultural no son más que los productores de la misma; y afirman ingenua, o cínicamente, que todo ello es inofensivo, e incluso democrático, pues no sólo democratiza a la cultura, haciendo llegar los bienes culturales al público en general, sino que además informa más eficientemente. Pero si se pregunta qué tan informado está el público de la industria cultural, se encontrará que prácticamente nada. Y peor aún, que las opiniones del público son siempre banales, completamente vacías y sus patrones de comportamiento «desvergonzadamente conformista», haciendo con ello realidad, más que nunca, «la frase de que todo mundo desea ser engañado». Así, se podría decir que la gente formada por la industria cultural les resulta satisfactorio caer en el engaño, e incluso se sentirían incompletos y vacíos si dejaran de estar vinculados a esas satisfacciones que provee la industria cultural, satisfacciones que por otra parte, no son tales, pues no son la expresión del esfuerzo por conformarse a sí mismo y su mundo; sino expresión del conformismo y el conservadurismo consigo mismo y el mundo.

En efecto, para Adorno la cultura es «aquel esfuerzo que intenta, en tanto expresión del sufrimiento y de la contradicción, mantener una conexión real con la idea de una vida aceptable y buena»⁹⁶. Por ello, la cultura no puede ser representada por lo existente y menos aún, puede considerarse a la industria cultural como esa vida buena. De hecho, el imperativo categórico de la industria cultural no tiene nada que ver, por ejemplo, con el imperativo de la libertad kantiano; sino más bien su imperativo es el de la libertad de mercado y el conformismo con lo existente. En ese sentido, la industria cultural se ha convertido en la guía y el orden de lo establecido. Al respecto, Adorno nos dice:

...las maquinaciones de la industria cultural no son ni guías para una vida feliz, ni un nuevo arte de la responsabilidad moral, sino exhortaciones para acatar una disciplina, detrás de la cual están los

⁹⁶ Theodor W. Adorno, "Nuevas consideraciones sobre la industria cultural" *Op. Cit.*

intereses más poderosos. El consenso que la industria propaga fortalece a una autoridad ignorante y oscura.⁹⁷

Por lo tanto, la industria cultural promueve actitudes que son todo, menos inofensivas; pues propagan el conformismo, la dependencia y la servidumbre voluntaria. Por medio de la industria cultural la vieja experiencia de desposesión del trabajador en el ámbito de la producción capitalista, se ha extendido a «la experiencia del espectador de cine» que se auto-enajena en su tiempo de ocio; el espectador de cine «percibe el exterior, la calle, como continuación del espectáculo que acaba de dejar», como un paliativo para aliviar mediante la contemplación de un mundo irreal, la miseria del mundo real; haciendo del espectáculo cinematográfico el «hilo conductor de la producción».⁹⁸ Es decir, la experiencia enajenante del productor desposeído del producto de su labor y enajenado en su actividad productiva, se entrega al ocio y la diversión para escapar de la mecanización de la producción y de la cosificación de las relaciones sociales; sin embargo, con ello no hace sino incorporarse ciegamente a la banda de producción que se ha extendido al ámbito del ocio, mediante su organización industrial de la cultura, quedando siempre atrapado en la lógica del mercado, pero ahora como mero consumidor y espectador. Esta prolongación de la enajenación del trabajo hacia el ámbito de la vida diaria es a lo que Guy Debord llamó la *société du spectacle*.

III. La modernidad como religión

*La sociedad del espectáculo*⁹⁹ es el nombre del libro del iconoclasta libertario Guy Debord, que fue publicada por vez primera en 1967, ya en la última etapa

⁹⁷ *Idem.*

⁹⁸ Adorno y Max Horkheimer, *Dialéctica de la ilustración*, Op. Cit. p. 171.

⁹⁹ Guy Debord; *La société du spectacle*, Gallimard, Paris, 1992. Versión en castellano: *La sociedad del espectáculo*; trad. José Luis Pardo, Ed. Pretextos, Segunda edición revisada, España, 2002. Hay también una traducción clandestina que era posible adquirir en las librerías alternativas de España, realizada por el colectivo Maldejo, como una respuesta crítica a la traducción de José Luis Pardo. Hemos contrastado las dos traducciones con el original en francés, y aunque la traducción de Pardo reescribe mejor la prosa poética de Debord, sin embargo, es una traducción tan libre, que a veces se agregan palabras que no aparecen en el texto original; la traducción de Maldejo en cambio es más apegada al texto, y más exacta por ello, pero también pierde mucho de esa prosa debordiana en el original en francés.

del grupo de la Internacional Situacionista, del que Debord fue fundador en 1957 junto con otros artistas e intelectuales de Europa.¹⁰⁰ Esta obra de Debord condensa, en gran medida, las tesis de la crítica a la sociedad moderna capitalista que formularon los situacionistas – inspirados por la crítica economía política de Marx, y de la lectura que de ella hicieron Georg Lukács, Karl Korsch o Henry Lefebvre – pero inspirados por motivos no únicamente políticos, sino también artísticos, en especial por la influencia de las primeras vanguardias artísticas. A partir de estas lecturas Debord y sus amigos los situacionistas exploraron críticamente el nuevo tipo de alienaciones que se han desarrollado en todos los ámbitos de la vida cotidiana: el urbanismo, la arquitectura, el ocio y las diversiones; y la posibilidad de superar tales alienaciones mediante la construcción de situaciones y la reapropiación de los deseos.¹⁰¹ La gran apuesta situacionista es la de subvertir el mundo mediante el *urbanismo unitario*, que no es otra cosa, que la articulación de la teoría crítica y la práctica revolucionaria, de la creación artística y todos los medios tecnológicos a su alcance en favor de la construcción de situaciones.

Para Debord la sociedad del espectáculo¹⁰² (*Société du spectacle*) no es «el producto de las técnicas de difusión masiva de imágenes»¹⁰³ (Tesis 5) o de «los

¹⁰⁰ Para la historia de la Internacional Situacionista es posible consultar Jean François Martos. *Historie de L'international situationniste*, Éditions Ivrea; Paris, 1995; una muy buena lectura de los contenidos críticos de la Revista del grupo: *Internacional situationniste*. Y Mario Perniola, *Los situacionistas. Historia crítica de la última vanguardia*, Acuarela & Machado Libros, España 2007; un magnífica historia crítica de los situacionistas, que explora, además de sus teoría crítica, los alcances y los límites del proyecto situacionista; el autor además conoció directamente a varios de los situacionistas durante los sesenta, cuando atraído por el surrealismo viaja de Italia a París, lo cual le permite hacer una valoración más cercana con información de primera mano.

¹⁰¹ Por cuestiones de espacio y de tiempo, no entraremos aquí en la rica y compleja discusión sobre los conceptos y las prácticas situacionistas, que es posible encontrar a lo largo de los 12 números de su revista que lleva por título el mismo nombre del grupo: *Internacional Situacionista* (publicado por Literatura Gris, 3 volúmenes, en Madrid. La traducción es de Luis Navarro, que fue miembro del colectivo Maldejojo, y fundador de la editorial Literatura Gris y del sitio electrónico *Archivo Situacionista Hispánico*), y de los 30 números de la revista llamada *Potlatch* (Literatura Gris, Madrid; traducción de Luis Navarro) de la Internacional Letrista, antecedente directo de la IS, que se publicó de 1954 hasta 1959, es decir, hasta los primeros dos años de la Internacional Situacionista.

¹⁰² Nos reduciremos a exponer aquí los aspectos centrales del concepto de *espectáculo*, núcleo de la teoría crítica de los situacionistas, para establecer su afinidad con los fundadores de la teoría crítica en Francfort.

¹⁰³ Guy Debord; *La société du spectacle*, Gallimard, Paris, 1992. De ahora en adelante citaremos únicamente el número de tesis, haciendo referencia al número de tesis que aparecen en todas

medios de comunicación de masas», éstos son más bien la «manifestación superficial más abrumadora» de la sociedad del espectáculo (Tesis 24). De manera que, para comprender la *teoría crítica* situacionista a la *sociedad del espectáculo* hay que tener en cuenta, escribe Debord, que «el alfa y omega del espectáculo es la separación» (Tesis 25), es decir, la constante especialización y división de trabajo en la sociedad moderna capitalista; por una parte, y por la otra, que el movimiento esencial del *espectáculo* consiste en incorporarse la totalidad de la actividad humana, que «antes existía en estado fluido», y poseerla en «estado coagulado»; en este proceso es posible reconocer – a «nuestra vieja enemiga: *la mercancía*» (Tesis 35) y a la vieja enajenación (*Entfremdung*) del mundo: la enajenación del trabajo, extendida ahora al ámbito del ocio y la diversión.

Efectivamente, Debord realiza su crítica a la sociedad moderna capitalista, de la segunda mitad del siglo XIX, apoyándose en la concepción materialista de la historia y el concepto de *separación (Trennung)* y división del trabajo de *La ideología alemana*;¹⁰⁴ también de la noción de enajenación (*Entfremdung*) de los *Manuscrito de 1844* y el concepto de fetiche de la *Crítica de la economía política* de Marx, en particular el apartado del *Fetiche de la mercancía y su secreto*. No hay noticias de que Debord haya conocido los textos de Adorno y Horkheimer, en particular la *Dialéctica de la ilustración* y concretamente el apartado sobre *Industria cultural*;¹⁰⁵ pero por las conclusiones afines a las que llegan, es posible poner de relieve que el nombre de teoría crítica que utilizan también los situacionistas, no es arbitrario.

las ediciones en español y la edición francesa. La traducción que citamos es la del colectivo Maldejo, que es posible encontrar todavía en el red, en el *Archivo Situacionista Hispánico*, aunque siempre se tuvo en cuenta la traducción de José Luis Pardo y el original francés.

¹⁰⁴ Este texto fundacional de la concepción materialista de la historia fue escrito por Marx y Engels en 1845 y concluido en 1846. Karl Marx y Fredrich Engels; *La ideología alemana*, *Op. Cit.* p. 32.

¹⁰⁵ Según Richard Gombin el pensamiento crítico de Lukács, Korsch, Adorno, Horkheimer, Marcuse y en general el marxismo crítico, por llamar de alguna manera a los críticos del marxismo soviético, fueron dados a conocer a los lectores franceses por la revista *Argumentos*, fundada en 1957, es decir, el mismo año en que el que nace la Internacional Situacionista, fundada por Guy Debord y diversos artistas e intelectuales europeos, y diez años antes de la publicación de *La sociedad del espectáculo*. Cf. R. Gombin, *Orígenes del izquierdismo*, ed. Zero, Bilbao 1977.

Para Debord, decíamos más arriba, el *principio* y *fin* del espectáculo es la *separación*, de allí que titule al primer conjunto de sus tesis: *La separation achevée* (*La separación consumada*). En estas tesis, Debord afirma que la experiencia unitaria de lo vivido se ha perdido con la constante especialización de la actividad humana, con la *separación* de la unidad de la vida - en este punto Debord alude a las reflexiones de *La ideología alemana*, en particular al concepto de separación (*Trennung*) que está estrechamente vinculado al de división del trabajo.

Para Marx y Engels la división del trabajo tuvo su origen histórico con la separación (*Trennung*) del trabajo sexual¹⁰⁶, aunque la verdadera división del trabajo se da con la separación del trabajo manual y el trabajo intelectual; en el que unos se dedican a mediar entre el mundo de lo humano y lo sobrehumano, y otros se dedican a la producción de los medios materiales de subsistencia. Esta separación se ha venido realizando de manera potenciada desde los albores de la modernidad occidental hasta nuestros días; es decir, desde el siglo XVI, hasta la consolidación de la modernidad propiamente capitalista en el siglo XIX, en el que el mundo se separó entre quienes poseen los medios materiales de producción y quienes no poseen más que su fuerza de trabajo.

La *separación* de las diversas actividades humanas es la peculiar manera de colaboración de la comunidad humana que establece una cierta división del trabajo para facilitar las labores de la comunidad e impulsar su desarrollo; paradójicamente, este modo de colaboración al mismo tiempo va constituyendo un poder que se vuelve extraño y subyuga a la misma humanidad. Históricamente – nos dicen Marx y Engels – «la división del trabajo sólo se convierte en verdadera división del trabajo a partir del momento en que se separan el trabajo físico e intelectual».¹⁰⁷ La división del trabajo descansa en la división del trabajo en el seno de la familia y la división de la sociedad en diversa

¹⁰⁶ Las recientes investigaciones desde el feminismo antropológico apuntan al equivoco histórico de esta idea de Marx y Engels que consideraban que las sociedades antiguas habían estado organizadas siempre bajo el patriarcado; pues hay otro tipo de organizaciones en la que tal división del trabajo sexual responde más bien a una organización matriarcal. Aunque aquí lo sustancial es la división del trabajo manual e intelectual, que nos da un punto de referencia histórico crítico para nuestro tema.

¹⁰⁷ Karl Marx y Friedrich Engels; *La ideología alemana*, *Op Cit*, p. 32.

familias, pues en ella se da la distribución desigual, tanto cuantitativa como cualitativa, del trabajo y sus productos, es decir, de la propiedad. En este sentido, el primer germen de la propiedad esta en la familia en la que la mujer y los hijos son propiedad del marido. A la división del trabajo le es inherente la contradicción entre el interés del individuo, o de una familia, y el interés común. En donde lo común es, no la idea de lo general, sino la relación de mutua dependencia entre los individuos de una sociedad.

Para Marx y Engels, la división del trabajo en una sociedad natural nos da ya el primer ejemplo de cómo la *separación* del interés individual y el interés común; y la *separación* de actividades de manera natural y no voluntaria, hace de los actos humanos algo hostil y ajeno a quien los realiza; a saber, el ser humano mismo. De manera que, con la división del trabajo se constituye un poder que sojuzga a lo humano, en vez de ser él quien lo domine. En consecuencia, a partir del momento en que surge la división del trabajo cada miembro de la comunidad, o la familia, empieza a moverse en una determinada actividad que se le impone, un individuo es cazador, pescador o pastor; actividad de la cual no puede salirse si no quiere verse privado de los medios de vida.¹⁰⁸

Ahora bien, por obra de la acción de lo diferentes individuos que se organizan bajo la acción de la división del trabajo, nace un poder social, la fuerza de producción multiplicada. Tal poder aparece ante los individuos, decíamos, no como un poder propio, asociado; sino como un poder ajeno, pues la cooperación no es voluntaria, sino natural. En este sentido, escribe Marx y Engels, se constituye un poder ajeno «situado al margen de ellos – de los seres humanos – que no sabe de dónde procede y hacia a dónde se dirige y que por lo tanto, no pueden ya dominar, sino que por el contrario, recorre una serie de fases y etapas de desarrollo peculiar e independiente de la voluntad y de los actos de los hombres que incluso dirige esta voluntad y estos actos».¹⁰⁹ Así pues, al proceso histórico humano le es inherente el desarrollo de la división del trabajo,

¹⁰⁸ De allí que Marx y Engels contrapongan a la forma social capitalista la posibilidad de una sociedad comunista, es decir, una sociedad en la que el individuo no está obligado a asumir un determinado rol, sino que puede desarrollar sus aptitudes en la rama que mejor le parezca, sin la necesidad de ser exclusivamente cazador, pescador o pastor. *Cfr. idem. p. 34.*

¹⁰⁹ *Idem, p. 36.*

y con ello se potencia el desarrollo de las fuerzas productivas, de los medios de producción y de las formas de intercambio que posibilitan el progreso humano; no obstante, en vez de desarrollar al mismo tiempo una sociedad libre e igualitaria, establece cada vez nuevas relaciones de dominación, más sofisticadas y sutiles, en las que, como escribía Adorno y Horkheimer, el poder poco a poco abandona el cuerpo y se dirige al alma.

De manera que, con la división del trabajo, las fuerzas productivas, el estado social y la conciencia – para Marx y Engels – pueden y deben necesariamente entrar en contradicción entre sí, pues:

con la división del trabajo se da la posibilidad, más aún, la realidad de que las actividades espirituales y materiales, el disfrute y el trabajo, la producción y el consumo, se asignen a diferentes individuos; y la posibilidad de que no caigan en contradicción reside solamente en que vuelva a abandonarse la división del trabajo.¹¹⁰

Así pues, la consolidación de nuestros propios productos en un poder material erigido sobre nosotros, sustraído a nuestro control y que nos subyuga en vez de hacernos libres, es algo inherente al desarrollo histórico universal, pero que adquiere cierta peculiaridad en la modernidad capitalista. En ese sentido escribió Debord que, la primera fase de la dominación de la economía sobre la vida social se caracterizó por la degradación del «ser en tener»; es decir, la fase de la escasez que analiza sesudamente Marx y Engels. La segunda fase se caracteriza, en cambio, por la ocupación total de la vida social que conduce a un desplazamiento general del «tener en parecer», del cual todo tener efectivo extrae su función inmediata y su función última (Tesis 17). Esta última fase para Debord, sería la fase de la separación consumada, de la realización plena del espectáculo. De allí que Debord escriba que el espectáculo es la separación de la unidad del mundo, la separación de la praxis social global que se ha escindido en realidad e imagen. Dicha separación es aquello que da unidad a la sociedad como espectáculo, pues la práctica social es también la totalidad de lo real que contiene el espectáculo; sin embargo, la separación no es más que la finalidad

¹¹⁰ *Ibid*, p. 33.

de la sociedad presente, y no la finalidad de toda sociedad real o posible (Tesis 7). En este sentido Debord advierte que el espectáculo y la actividad real efectiva no deben oponerse de manera abstracta; pues el espectáculo es la realización efectiva de una realidad vivida pasivamente, de una vida meramente contemplativa que reproduce, al mismo tiempo, el orden espectacular. De allí que: «la realidad surge en el espectáculo, y el espectáculo es real. Esta alienación recíproca es la esencia y el sostén de la sociedad existente» (Tesis 8).

Ahora bien, en la sociedad moderna la contradicción entre el interés individual y colectivo, nos dice Marx y Engels, se da bajo la forma del Estado. El Estado, según el idealismo ilustrado, debería ser la expresión del interés común; el mediador por excelencia entre los intereses individuales de propietarios privados que conforman la sociedad civil.¹¹¹ Sin embargo, el Estado se torna en algo independiente, *separado* de los intereses reales, individuales y colectivos, que se erige como una comunidad ilusoria, aun y cuando descansa sobre la base real de los vínculos existentes. De allí que no sea casual que la primera crítica de Marx, en su *Crítica a la filosofía del derecho de Hegel*, se dirija contra la concepción del Estado moderno, que se supone debería ser el garante de los intereses comunes, cuando en verdad no es sino el defensor del interés de una clase determinada. Marx pone como ejemplo el caso de la ley prusiana que prohibía la recogida de leña de los antiguos bosques comunales; en la que se muestra, por una parte, la tendencia inherente del capitalismo a privatizar todo lo que antes eran bienes comunales; y por la otra, muestra el verdadero papel del Estado que es utilizado por la clase dominante para garantizar sus beneficios. De allí que Marx y Engels afirmen que «...todas las luchas que se libran dentro del Estado no son sino las formas ilusorias bajo las que se ventilan las luchas reales entre clases». Además, en la historia es un hecho empírico que, conforme

¹¹¹ En ese sentido, la exposición más brillante acerca del papel ideal del Estado moderno es quizá la de los *Principios de la filosofía del derecho* de Hegel; que tiene como fundamento al individuo como propietario, base de la comunidad de propietarios privados que establecen relaciones contractuales, pero que necesitan de una estructura jurídico política que sólo puede proporcionar el Estado, como la máxima expresión de la eticidad (*Sittlichkeit*) y por tanto del interés común.

los individuos han ido extendiendo sus actividades a un plano histórico universal se ven sojuzgados cada vez más por un poder extraño a ellos; este poder es en última instancia: «el mercado mundial».

En efecto, el otro aspecto que para Debord constituye un rasgo fundamental del *espectáculo* es «la unificación de la tierra como un mercado mundial» (Tesis 39). Para Debord, «el desarrollo de las fuerzas productivas ha sido *la historia real inconsciente* que ha construido y modificado las condiciones de existencia...», coincidiendo con ello con la concepción materialista de la historia de Marx y Engels. No obstante, para Debord la producción de mercancías y su intercambio ha sufrido una alteración sustancial bajo las condiciones sociales del gran comercio y de la acumulación de capitales. La producción de mercancías se apoderó del dominio total de la economía y tuvo como consecuencia un despliegue incesante del poderío económico bajo la forma de la mercancía que, primero, transformó el trabajo humano en trabajo mercancía, en *salario* y, después, desembocó gradualmente en una abundancia en donde la cuestión primaria de la supervivencia estaba ya resuelta; sin embargo, la subsistencia reaparece en esta sociedad de la abundancia bajo una nueva forma: como «supervivencia ampliada», como «abundancia de desposesión». De allí que para Debord «La economía transforma el mundo, pero lo transforma en el mundo de la economía», por tanto, el desarrollo económico libera al ser humano de la «presión natural» y de su lucha inmediata por la supervivencia; el ser humano, sin embargo, aun no se libera de su liberador (Cf. Tesis 40), es decir, permanece presa de un poder que el mismo construye, pero que lo somete y lo subyuga: el mercado capitalista.

Se hace evidente cómo el espectáculo hunde sus raíces en la vieja *enajenación* del mundo, en la constante separación y especialización; pero también en el proceso mediante el cual el ser humano es enajenado de los productos de su labor, enajenado en su actividad transformadora del mundo; y en un mundo en el que las cosas como valores de uso quedan reducidas a valores de cambio, y cuyo fin último no es el satisfacer las necesidades y los deseos,

sino el reproducirse a sí mismo y someter totalmente a su dominio, mercantilizándola, a la vida diariamente vivida.

En este sentido, otro referente importante para la crítica de Debord es el análisis de los *Manuscritos económico filosóficos de 1844*¹¹² del joven Marx. En los *Manuscritos* Marx analiza las condiciones del trabajo del obrero bajo la forma capitalista y llegaba a la conclusión de que dicha enajenación se expresaba en el modo de producción capitalista bajo tres formas: como desposesión del trabajador del producto de su labor; en el trabajo como actividad enajenada y enajenante; y finalmente, en la medida en que el trabajador es además un ser humano, un ser universal y libre, que al ser tomado como medio, y no como fin en sí mismo, enajena su ser genérico. En otras palabras, si el trabajo enajenado hace de la naturaleza algo exterior al hombre, primera determinación de la enajenación; al mismo tiempo, lo hace ajeno también de su actividad vital, la vida productiva misma, segunda determinación de la enajenación, por tanto, cuando se hace del género un medio de la vida individual, enajena su ser genérico, pues ya no es un fin en sí mismo, sino medio para los fines de otro, es decir, los fines del capitalista.¹¹³ Pero para Debord, la enajenación del mundo moderno no se limita al trabajo; sino que poco a poco se va extendiendo a la vida cotidiana, pues la producción masiva de mercancías extiende dicha enajenación más allá del ámbito de la producción, surgiendo con ello una nuevas alienaciones en una sociedad sustentada en la economía de consumo, que se da precisamente en el desenfrenado consumo de mercancías para satisfacer las seudonecesidades creadas por el capitalismo. De allí que Debord considere a la sociedad actual – en la que impera un determinado modo de producción, el modo de producción capitalista – como una inmensa acumulación de «espectáculos»; en el donde todo lo que era vivido directamente se aparta

¹¹² Es interesante subrayar que el traductor de los *Manuscritos* al francés fue Henry Lefebvre, con el que tuvo una estrecha amistad Debord y sus amigos los situacionistas. De hecho, fue Lefebvre con su libro *Crítica de la vida cotidiana* quien inspiró muchas de las reflexiones más profundas de los situacionistas.

¹¹³ Cfr. Karl Marx, *Manuscritos económico filosóficos de 1844*, Alianza Editorial, España 2001. Cabe recordar que la última forma de la enajenación, que Marx formula aún bajo la influencia de Feuerbach, será posteriormente criticada por el mismo Marx, al considerarla excesivamente filosófica.

en una representación (Cf. Tesis 1). En este sentido, escribe en *La sociedad del espectáculo*:

La técnica espectacular no ha podido disipar las nubes religiosas, donde los hombres situaron sus propios poderes separados, sólo los han religado a una base terrena. Así, es la vida más terrena que se vuelve opaca e irrespirable. Ya no se proyecta en el cielo, pero alberga en sí misma su rechazo absoluto, su engañoso paraíso. El espectáculo es la reconstrucción material de la ilusión religiosa (Tesis 20).

En efecto, cuando Debord caracteriza a la sociedad contemporánea capitalista como *sociedad del espectáculo*, no lo hace de manera únicamente metafórica sino que se refiere, en primera instancia, a la separación y constante especialización del trabajo, que se manifiesta en la separación del trabajo manual e intelectual, y a la constante división del trabajo, en la que se condena a unos a las labores manuales, sino quieres verse privados de los medios de subsistencia física, y las labores espirituales, tanto intelectuales como artísticas; por otra parte, se refiere también a la enajenación humana del trabajo asalariado, que no libera sino esclaviza y crea un mundo que lo subyuga en vez de ser lo humano quien lo domine, aunque tal dominación ya no sólo sea mediante una coacción física, sino sobre todo espiritual; finalmente, cuestiona el supuesto triunfo de la razón moderna sobre la tradición, que pretendía sacar a la humanidad de su autoculpable minoría de edad; sin embargo, la supuesta derrota de los fetiches mágico religiosos, mediante la fuerza de la razón, no es más que una ilusión de la modernidad, pues la religiosidad arcaica ha adquirido una nueva forma, una nueva investidura ante la cual se postran los modernos: el mundo de las mercancías.

La mercancía es el punto de partida de *La crítica de la economía política* de Marx - su obra cumbre que no pudo concluir, pero cuyas indagaciones proporcionaron profundas reflexiones que empezaron a minar teóricamente los cimientos de la moderna sociedad capitalista y que más tarde serían retomados por libre pensadores que darían continuidad de manera muy creativa al discurso crítico de Marx – Benjamin, Adorno, Horkheimer y Debord son algunos de ellos.

En el primer capítulo del *El Capital* Marx analiza la forma de la mercancía.¹¹⁴ Allí pone de relieve el carácter *bifacético* de la mercancía, que se manifiesta como valor de uso, es decir, la utilidad que tiene para satisfacer una necesidad humana real o ficticia, y valor de cambio, la posibilidad de ser intercambiada por otras mercancías de cualidades diferentes. Marx observa que diversas mercancías son inconmensurables entre sí, debido a sus propiedades particulares, no obstante hay una sustancia común que permite intercambiarlas entre sí, a pesar de su carácter cuantitativamente diferente, a saber, el tiempo de trabajo socialmente necesario para producir una mercancía. El valor de una mercancía lo constituye por tanto no el trabajo concreto que la ha producido, sino el trabajo abstracto que permite intercambiarlo entre sí. Con lo cual, se pierde el carácter cualitativo de cada trabajo concreto, y con ello, dos cosas concretas adquieren la forma de algo distinto que las une: el trabajo abstracto, cuya forma final es el dinero. Tal proceso mediante el cual el valor de uso de cada mercancía se convierte en su opuesto, en valor de cambio, Marx lo determina como la peculiar manera de intercambio del modo de producción capitalista. De manera que, la forma natural en la que se intercambian valores de uso en las sociedades premodernas, ha sido sustituida por la forma capitalista en la que para acceder a los valores de uso se tiene que mediar con el valor de cambio, y su forma general: el dinero.

Ahora bien, a primera vista, nos dice Marx, una *mercancía* aparece como un «objeto trivial»; sin embargo, su análisis revela que es un «objeto endemoniado, rico en sutilezas metafísicas y reticencias teológicas». El misterio de la mercancía no radica en los objetos en tanto que valores de uso, ya sea como satisfactores de necesidades humanas o productos del trabajo, pues es evidente que el ser humano altera las cosas para satisfacer sus necesidades; sin embargo, un objeto como mercancía, por ejemplo una mesa, escribe Marx, se transforma en:

...cosa sensorialmente suprasensible. No sólo se mantiene tiesa apoyando sus patas en el suelo, sino que se pone de cabeza frente a

¹¹⁴ Cfr. Karl Marx, *El capital*; Tomo I/Vol. 1, Libro primero, *Op. Cit.*

todas las demás mercancías y de su testa de palo brotan quimeras mucho más caprichosas que si, por libre determinación, se lanzara a bailar.¹¹⁵

Este misticismo de la mercancía no proviene de su valor de uso, sino de la forma mercantil que «refleja ante los hombres el carácter social de su propio trabajo como caracteres objetivos inherentes a los productos del trabajo, como propiedades sociales naturales de dichas cosas», y, por tanto, también «refleja la relación social que media entre los productores y el trabajo global, como una relación social entre los objetos, existente al margen de los productores»¹¹⁶. Este *quid pro quo*¹¹⁷ es lo que hace de los productos del trabajo concreto algo suprasensible: las mercancías. Al respecto Marx escribe:

...la forma de mercancía y la relación de valor entre los productos del trabajo en que dicha forma se representa, no tiene absolutamente nada que ver con la naturaleza física de los mismos ni con las relaciones, propias de cosas, que se derivan de tal naturaleza. Lo que aquí adopta, para los hombres, la forma fantasmagórica, de una relación entre cosas, es sólo la relación social determinada existente entre aquéllos.¹¹⁸

Es por eso que Marx para encontrar una analogía adecuada para explicar el fenómeno mercantil recurre a las «neblinosas comarcas del mundo religioso». En el mundo religioso los productos de la mente aparecen como entes autónomos, dotados de vida propia, que se relacionan entre sí y con los hombres por voluntad propia. De manera análoga se construye el mundo de las mercancías. Los objetos del trabajo se convierten en mercancías en tanto que son productos de trabajos privados independientes los unos de los otros, que considerados en su conjunto constituyen el trabajo social global. Ahora bien, los trabajos privados sólo alcanzan realidad, como partes del trabajo social en su conjunto, por medio del intercambio que se establece entre los productos del trabajo, y por medio de ellos, de los productores; por lo tanto:

¹¹⁵ *Ibid.* p. 87.

¹¹⁶ *Ibid.* p. 88.

¹¹⁷ Tomar una cosa por otra.

¹¹⁸ *Idem.*

...las relaciones entre sus trabajos privados se les ponen de *manifiesto*... no como relaciones directamente sociales trabadas entre las personas mismas, en sus trabajos, sino por el contrario, como *relaciones propias de cosas* entre las personas y *relaciones sociales entre las cosas*¹¹⁹.

Esto es lo que Marx llama el fetichismo adherido a los productos del trabajo, en tanto que son producidos como mercancías. Este fetichismo es inherente a la producción mercantil capitalista, en la que los productos del trabajo adquieren una objetividad del valor, socialmente uniforme, separada de su objetividad de uso, sensorialmente diversa, sólo en su intercambio. Relaciones que parecen imponerse como una ley natural, pero que en verdad se deben a las circunstancias fortuitas y siempre fluctuantes de un modo de producción determinado históricamente: el capitalismo, una formación social donde el proceso de producción domina al hombre, en vez de ser él quien lo controle.

De manera que, para autoconservarse, para sobrevivir como igual a sí mismo, y como “amo y señor de la naturaleza”, el sujeto sacrifica no sólo su función de administrador del cosmos, sino su función misma como sujeto; debe cosificar su sujetidad, y sobrevive como “sujeto enajenado”, bajo la forma del valor que se autovaloriza que habita en la mercancía-capital; pues, para ser propietario de la riqueza-capital sólo es posible reduciendo la totalidad cualitativa del mundo a su versión puramente cuantitativa, sometiendo completamente al valor de uso, al valor de cambio. En este sentido, Bolívar Echeverría afirma:

Esta cosificación o cesión de sujetidad, esta merma de autarquía política es el sacrificio, similar al del comportamiento mágico-mítico, que hace en sujeto ilustrado en la época precapitalista de la modernidad, a cambio de la benevolencia de lo otro hacia su identidad como propietario del “mundo de las mercancías” como tesorizador o acumulador de valor económico abstracto.¹²⁰

¹¹⁹ *Ibid.* p. 89.

¹²⁰ Bolívar Echeverría. “Acepciones de la ilustración” *Op. Cit.* p. 45.

Esto, nos parece, es el núcleo central de la crítica de la sociedad del espectáculo. Debord relaciona esta idea del fetiche con su noción del espectáculo y nos dice que: «El espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas, mediatizada por imágenes» (Tesis 4). Es decir, el espectáculo no es un conjunto de imágenes separado de la realidad efectiva; por el contrario, «es más bien una *Weltanschauung* que se ha hecho efectiva, al traducirse materialmente. Es una visión del mundo que se ha objetivado» (Tesis 5). El espectáculo es la dominación total de la sociedad por «cosas suprasensibles aunque sensibles» (Tesis 36), es decir, la realización plena del principio del fetichismo de la mercancía; de manera que para Debord el mundo del espectáculo es el mundo de la mercancía, que equivalen también al distanciamiento de los hombres entre sí y respecto de su propio producto global (Cf. Tesis 37). Pero mientras en la fase originaria de la acumulación del capital el obrero es considerado únicamente como una mercancía más, que debe recibir el mínimo indispensable para la conservación de la fuerza de trabajo, sin «considerarlo en su ocio, en su humanidad», en la fase actual del capitalismo, «en el que el grado de abundancia alcanzado en la producción de mercancías exige una colaboración adicional del obrero» (Tesis 43), fuera del ámbito de la producción se le convierte en asiduo consumidor. Así, el «humanismo de la mercancía» restituye la humanidad del trabajador, pues la economía puede y debe dominar todas las esferas de la vida diariamente vivida. Este dominio se materializa con la subsunción del valor de uso al valor de cambio, que a su vez desarrolla una nueva forma de privación, en la que el consumo de valores de uso bajo su forma más elemental (comer, habitar) «ya no existe sino aprisionado en la riqueza ilusoria de la subsistencia aumentada...El consumidor real se convierte en consumidor de ilusiones. La mercancía es esta ilusión efectivamente real, y el espectáculo su manifestación general». En ese sentido, el espectáculo es también la ideología de los dominadores que se ha hecho efectiva, en el que los individuos encuentran el sentido de su actividad fuera de sí mismos y encuentran su afirmación en los objetos de consumo. Allí

en donde la sociedad se encuentra fragmentada en actores y espectadores está el espectáculo. El espectáculo es pues, la no *intervención*.

Conclusiones

Hemos planteado el problema del arte y la política desde dos perspectivas distintas, aunque complementarias. En el primer capítulo, planteamos el problema a partir de la relación del arte, modernidad y vanguardias artísticas. Allí se subrayó la importancia del concepto de autonomía del arte que, junto con otros tantos conceptos y teorías surgidas de la discusión ilustrada en el siglo XVIII, minaron teóricamente las concepciones que daban sustento la sociedad feudal. Sin embargo, hemos señalado también cómo es que una vez instaurado el nuevo poder de la burguesía, tales ideas y conceptos, incluido la de la autonomía del arte, sirvieron para instaurar nuevos despotismos. De allí que, que el arte moderno, de acuerdo a la definición de Charles Baudelaire, fuera una rebelión contra los valores estéticos dieciochescos en particular y contra la sociedad burguesa en general, y en este sentido, una transfiguración del sueño de la modernidad. En otras palabras, el arte moderno significó una rebelión contra la modernidad de la cual provenía y tuvo como consecuencia el surgimiento de las vanguardias artísticas del siglo XX.

Después planteamos a partir de la tesis de Walter Benjamin sobre el fin del arte aurático, que se relaciona estrechamente con el concepto de autonomía del arte, el reto que supuso la experiencia de las vanguardias de una redefinición sustancial de nuestras concepciones acerca del arte con el surgimiento de la fotografía y el cine. La conclusión a la que llegué, es que el valor crítico y revolucionario de la fotografía y el cine de la que hablaba Benjamin, sólo es posible entenderla a partir de la práctica misma de las vanguardias artísticas. No obstante, quedaba pendiente la cuestión que Adorno y Horkheimer planteaban a la tesis de Benjamin, que había sido formulada en términos generales en su correspondencia, pero que iba a ser desarrollada teóricamente hasta el surgimiento de *Dialéctica de la ilustración*, cuatro años después de la trágica muerte de Benjamin.

En el segundo capítulo, analizó el significado de la ilustración a partir de las reflexiones de Adorno, Horkheimer, Bolívar Echeverría, entre otros. Para estos autores, la ilustración, y por tanto, la modernidad, se caracteriza por ser el

progresivo dominio técnico de la naturaleza que es potenciado en sus aspectos más negativos con el surgimiento del capitalismo. Del incesante movimiento de la modernidad capitalista surge la industria cultural que ha introducido una racionalidad industrial en la cultura, subsumiendo y refuncionalizado a la alta cultura y la cultura popular, al arte de la tradición y al arte de vanguardia; y ha conformado objetos culturales que de principio a fin son meras mercancías, como el cine, la radio y la televisión, por tanto, bajo la industria cultural la ilustración se ha convertido en creciente «engaño de masas», en un «embaucamiento generalizado» y en un «medio de encadenamiento de la conciencia»; por ello, el efecto general de la industria cultural, que es el apéndice de la ilustración, es el de la «anti-ilustración».

Pues, la industria cultural merma toda posibilidad de la «salida de la autoculpable minoría de edad», adormece la capacidad de los seres humanos de juzgar y decidir por sí mismos, y socava el desarrollo de individuos verdaderamente autónomos e independientes. Autonomía e independencia son condiciones necesarias para el desarrollo de una sociedad verdaderamente democrática, por lo que la industria cultural merma igualmente toda posibilidad de una sociedad auténticamente democrática; pues ha reducido desde arriba a los individuos a meras masas, manteniéndolos en un estado perpetuo de minoría de edad, obstruyendo su emancipación a pesar del enorme desarrollo de las fuerzas productivas; y haciendo de este desarrollo un medio para someterlos al trabajo enajenado y al ocio muerto, ambos perfectamente planificados y encaminados a la obtención de ganancia, convirtiendo a esta sociedad en un gran espectáculo en el que los individuos son meros espectadores de un mundo que ellos mismo construyen, y al cual sólo pueden acceder bajo la forma de valor, es decir, como un cúmulo enorme de mercancías. En este sentido, es fácil ver la afinidad entre la teoría crítica de los francfortianos y los situacionistas, que como he expuesto, se establece a partir de la lectura que cada uno emprende de la obra de Marx y de Lukács.

Finalmente cabe señalar, que la sociedad del espectáculo no era para Debord y los situacionistas un destino inexorable ante el cual habría que

postrarse; como tampoco lo era para Adorno y Horkheimer el proceso de la *dialéctica de la ilustración*. El joven Marx escribió que la crítica ha arrancado de las cadenas humanas sus flores imaginarias, no para que el hombre soporte las frías cadenas sin fantasía ni consuelo, sino para que las rompa sus cadenas y tome la flor verdadera. En este sentido, la actitud crítica que promueven los francfortianos y los situacionistas es al mismo tiempo la afirmación siempre presente de la posibilidad de lo mejor. Pues, así como para Adorno y Horkheimer se trata de «preservar la libertad, extenderla y desarrollarla, en lugar de acelerar... la marcha hacia el mundo administrado»; para los situacionistas «las reservas impuestas al placer, excitan el placer de vivir sin reservas». En efecto, la crítica de la ilusión religiosa, y la crítica de las ilusiones de la modernidad, debe ser la lucha por acabar con esta realidad que necesita de ilusiones.

Bibliografía citada

Adorno, Theodor W. y Max Horkheimer; *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos*. Ed. Trota, España 1994.

Adorno, Theodor W; *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*. Suhrkamp Verlag, Berlin U. Frankfurt am Main, 2001.

Baudelaire, Charles; *Salones y otros escritos sobre arte, La balsa de la medusa*, Visor, España 2005.

Benjamin, Walter; *Dirección única*, trad. de Juan J. del Solar y Mercedes Allendesalazar, Alfaguara, Madrid, 1987.

_____ *Das Passafen-Werk*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1983.

_____ *La obra de arte en su época de reproductibilidad técnica*, Itaca, México 2003.

_____ *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*; Taurus, España 1998.

_____ *Iluminationen, Ausgewählte Schriften 1*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1977.

_____ *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, ed. Contrahistorias, México 2005.

Bozal, Valeriano; *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, La balsa de la medusa, Visor, España 2000.

Buck-Morss, Susan; *Dialéctica de la mirada*, Visor, Madrid 1993.

Cassirer, Ernst; *La filosofía de la ilustración*. FCE, México 1997.

Cézanne, Paul; *Correspondencia*, Visor, Madrid 1991.

Echeverría, Bolívar; *Definición de la cultura*, ed. Itaca, México 2001.

_____ *El discurso crítico de Marx*, ed. Era, México 1986.

_____ *Vuelta de siglo*, Era, México 2006.

De Micheli, Mario; *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza Editorial, España 2001.

Fernández Buey, Francisco; *Marx (sin ismos)*, El Viejo Topo, España 1999.

Foucault, Michel; *Entre filosofía y literatura*, Paidó, España 1999.

Gombin, Richard; *Orígenes del izquierdismo*, ed. Zero, Bilbao 1977.

Jauss, Hans Robert, *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*. Visor, Dis., España 1995.

Hegel, Fredrich W; *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*, Alianza editorial, España 1980.

Kant, Immanuel; *Kritik der Urteilskrakt*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1974; § 40, p. 226. Versión castellana: *Crítica del discernimiento*; Antonio Machado Libros, Madrid 2003.

_____ *¿Qué es la ilustración?*, Alianza Editorial, Madrid, España 2004.
Hay también otra versión en castellano del Fondo de Cultura Económica, México 1979.

_____ *Schriften zur Anthropologie, Geschichts-philosophie, Politik und Pädagogik 1*; Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1977.

Ledo, Margarita; *Del cine-ojo a dogma 95. Paseo por el amor y la muerte del cinematógrafo documental*, Paidós, Barcelona 2004.

Marcuse, Hebert; *Razón y revolución*, Alianza Editorial, España 1995.

Marx, Karl; *Eine Auswahl aus seinem Werk*, Ausgabe für die Bertelsmann Club GmbH, Berlin, sin año de edición.

_____ *La ideología alemana*, trad. Wanseslao Roses, Ediciones de Cultura Popular, México 1989.

_____ *El capital*, Tomo I siglo XXI, México 2001.

_____ *Manuscritos económico-filosóficos*, Alianza Editorial, España 2001.

Sánchez Viosca, Vicente; *Cine y vanguardias artísticas. Conflictos, encuentro, fronteras*. Ediciones Paidós, España 2004.

Sontag, Susan; *Sobre la fotografía*, Alfaguara editorial, México 2006.

Witte, Bernd, *Walter Benjamin una biografía*, ed. Gedisa, España 2002.

Artículo de Revistas

Adorno, Theodor W: "Volviendo a considerar el tema de la Industria cultural",
Revista *Contrahistorias. La otra mirada de Clío* n 9, México 2007.

Echeverría, Bolívar; "Acepciones de la ilustración", Revista *Contrahistorias. La otra mirada de Clío*; nº 9, México 2007.

Löwy, Michel; "Barbarie y modernidad en el siglo XX". En *Memoria*, México julio de 2002.

Bibliografía de autores de la Internacional Situacionista

Debord, Guy: *Consideraciones sobre el asesinato de Gérard Lebovici*. Trad. de Luis Andrés Bredlow Barcelona, Anagrama, 2001.

_____ *Comentarios a la sociedad del espectáculo*. Trad. Carme López, Barcelona, Anagrama, 1990.

_____ "Carta a Gianfranco Sanguinetti", en *Un terrorismo en busca de dos autores*, Bilbo, muturreko burutazioak, 1999.

_____ *In girum imus nocte et consumimur igni*. Trad. de Joaquim Sirera, Barcelona, edición cooperativa 1999.

_____ *La Société du Spectacle*, Gallimard, Paris, 1992.

_____ *La sociedad del espectáculo*, trad. Fernando Casado, Madrid, Castellote Editor, 1976.

_____ *La sociedad del espectáculo*, trad. José Luis Pardo, Valencia, ed. Pre-Textos, 1999.

_____ *La sociedad del espectáculo*, trad. Maldejojo, Bilbao, 1999.

_____ *Panegírico*. Madrid, ed. Acuarela, 1999. Traducción de Tomás González López y Amador Fernández-Savater.

Jorn, Asgern; *Crítica de la economía política*, Radicales libres, Madrid 1999.

Sanguinetti Gianfranco, Panfletos "Aviso al proletariado sobre los acontecimientos de las últimas horas", "Bienvenidos a la ciudad más libre del mundo" y "Definición mínima de organización revolucionaria", en *Un terrorismo en busca de dos autores*, Bilbo, muturreko burutazioak, 1999.

Vaneingeim, Raoul; *Aviso a los vivos sobre la muerte que gobierna y la oportunidad de deshacerse de ella*, trad. Juan Pedro García del Campo, ed. Madrid, Tierra de nadie, 2002.

_____ *Por una internacional del género humano*, trad. Luis Andres Bredlow, ed. Octaedro, Barcelona 2000.

_____ *Tratado del saber vivir para uso de las jóvenes generaciones*. Barcelona, Anagrama, trad. Javier Urcanibia. Reeditado en 1998.

_____ *Trivialidades de base*. Barcelona, Anagrama.

Vienét René, *Enragés: Y situacionistas en el movimiento de las ocupaciones*, Madrid, Miguel Castellote Editor, 1978.

Textos de la Internacional Situacionista

La creación abierta y sus enemigos. Textos situacionistas sobre arte y urbanismo. trad. Julio González del Río Rams, Madrid, La Piqueta, 1977.

Sobre la miseria en el medio estudiantil. S/A Barcelona, Anagrama, 1976.

Sección italiana; "¿Arde el Reichstag?", en *Un terrorismo en busca de dos autores*, Bilbo, muturreko burutazioak, 1999.

Textos completos en castellano de la revista *Internationale Situationniste*

vol. I: *La realización del arte*, textos de los #s. 1-6 (1958-1961) más "Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional", de Guy Debord (1957), trad Luis Navarro, ed. Literatura Gris, Madrid 1999.

vol. II: *La supresión de la política*, textos #s. 7-12 (1962-1968) más "Las Tesis de Hamburgo de septiembre de 1961", de Debord (1989). trad Luis Navarro, ed. Literatura Gris, Madrid 2000.

vol. III: *La práctica de la teoría* más "Tesis sobre la Internacional situacionista y su tiempo", de Debord y Sanguinetti (1972). trad Luis Navarro, ed. Literatura Gris, Madrid 2000.

Internacional Letrista, *Potlatch*, trad. Luis Navarro, Ed. Literatura Gris, Madrid 2001.

Libros sobre la Internacional Situacionista

Situacionistas: arte, política, urbanismo. Catálogo de la exposición realizada en Barcelona, MACBA, 1997.

François Martos, Jean ; *Historie de L'international situationniste*, Éditions Ivrea; Paris, 1995.

Jappe, Anselm (1993): *Guy Debord*. trad. Luis A. Bredlow, Barcelona, Anagrama, 1998.

Marcus, Greil (1989): *Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo XX*. Trad. Damián Alou, Barcelona, Anagrama, 1983.

Perniola, Mario; *Los situacionistas. Historia crítica de la última vanguardia*, Acuarela & Machado Libros, España 2007.

Artículos y ensayos sobre la Internacional Situacionista

Bredlow, Luis Andrés, "Prólogo a los situacionistas", en *Archipiélago*, # 39, invierno 1999, Barcelona.

Fernández-Savater, Amador, "El espectáculo como aniquilación de la política", en *Archipiélago* # 39, Barcelona, invierno 1999.

López-Pettit, Santiago, "La Internacional Situacionista y nosotros", en *Archipiélago*, # 39, Barcelona, invierno 1999.

Navarro, Luis, "La vieja inspiración ha muerto. ¡Viva la eterna aspiración!", en *Archipiélago* # 39, Barcelona, invierno 1999.

Verdaguer, Carlos; "Construir la revuelta. Contexto y orígenes de la Internacional Situacionista"; *Bis* N° 24, editado por la Sociedad Libre para la difusión del saber, Otoño de 1999.