

HORKHEIMER; M. Y ADORNO, T. W.

“DIALÉCTICA DEL ILUMINISMO”

PRÓLOGO A LA PRIMERA EDICIÓN ALEMANA

Cuando hace dos años iniciamos el trabajo cuyas primeras pruebas dedicamos ahora a Friedrich Pollock, esperábamos poder terminar y presentar la totalidad en ocasión de su quincuagésimo aniversario. Pero cuanto más adelantábamos en la empresa más nos dábamos cuenta de la desproporción entre ella y nuestras fuerzas. Lo que nos habíamos propuesto era nada menos que comprender por qué la humanidad, en lugar de entrar en un estado verdaderamente humano, desembocó en un nuevo género de barbarie. Habíamos subestimado las dificultades del tema, porque teníamos aun demasiada fe en la conciencia actual. A pesar de haber observado desde hacía muchos años que en la actividad científica moderna las grandes invenciones se pagan con una creciente decadencia de la cultura teórica, creíamos poder guiarnos por el modelo de la organización científica, en el sentido de que nuestra contribución se limitase esencialmente a la crítica o a la continuación de doctrinas particulares. Hubiéramos debido atenernos, por lo menos en el orden temático, a las disciplinas tradicionales: sociología, psicología y gnoseología.

Los fragmentos recogidos en este volumen demuestran que hemos debido renunciar a aquella fe. Si el examen y el estudio atento de la tradición científica constituye un momento indispensable para el conocimiento -en especial allí donde los depuradores positivistas la abandonan al olvido como cosa inútil-, por otro lado, en la fase actual de la civilización burguesa ha entrado en crisis no sólo la organización sino el sentido mismo de la ciencia. Lo que los fascistas hipócritamente elogian y lo que los dóciles expertos en humanidad ingenuamente cumplen, la autodestrucción incesante del iluminismo, obliga al pensamiento a prohibirse hasta el último candor respecto de los hábitos y las tendencias del espíritu del tiempo. Si la vida pública ha alcanzado un estadio en el que el pensamiento se transforma inevitablemente en mercancía y la lengua en embellecimiento de ésta, el intento de desnudar tal depravación debe negarse a obedecer las exigencias lingüísticas y teóricas actuales antes de que sus consecuencias históricas universales lo tornen por completo imposible.

Si los obstáculos fueran solamente aquellos que derivan de la instrumentalización inconsciente de la ciencia, el análisis de los problemas sociales podría vincularse con las tendencias que están en oposición a la ciencia oficial. Pero también éstas han sido embestidas por el proceso global de la producción y no han cambiado menos que la ideología contra la cual se dirigían. Les aconteció lo que siempre le acontece al pensamiento victorioso, el cual, apenas sale voluntariamente de su elemento crítico para convertirse en instrumento al servicio de una realidad, contribuye sin querer a transformar lo positivo en algo negativo y funesto. La filosofía, que en el siglo XVIII, a pesar de la quema de libros y hombres, inspiraba a la infamia un terror mortal, bajo Napoleón había pasado ya al partido de ésta. Incluso la escuela apologética de Comte usurpó la sucesión de los inflexibles enciclopedistas y tendió la mano a todo aquello contra lo cual éstos habían combatido. Las metamorfosis de la crítica en aprobación no dejan inmune ni siquiera el contenido teórico, cuya verdad se volatiliza. Por lo demás, hoy la historia motorizada anticipa incluso estos desarrollos espirituales, y los exponentes oficiales, que tienen otras preocupaciones, liquidan la teoría que los ha ayudado a conquistarse un puesto bajo el sol aun antes de que ésta haya tenido tiempo de prostituirse.

En la reflexión crítica sobre su propia culpa el pensamiento se ve por lo tanto privado no sólo del uso afirmativo de la terminología científica y cotidiana sino también de la de la oposición. No se presenta más una sola expresión que no procure conspirar con tendencias del pensamiento dominante, y lo que una lengua destruida no hace por cuenta propia es sustituido inevitablemente por los mecanismos sociales. A los censores libremente mantenidos por las firmas cinematográficas a los efectos de evitar gastos mayores corresponden fuerzas análogas en todos los campos. El proceso al que es sometido un texto literario, si no es ya en la previsión automática del autor, de todos modos parte del staff de lectores, revisores, ghost writers, dentro y fuera de las editoriales, supera en perfección a toda censura. Tornar completamente superfluas las funciones de la censura parece ser -no obstante toda reforma útil- la ambición del sistema educativo. En su convicción de que, si no se limita estrictamente a la determinación de los hechos y al cálculo de probabilidades, el espíritu cognoscitivo se hallaría demasiado expuesto al charlatanismo y a la superstición, el sistema educativo prepara el árido terreno para que acoja ávidamente supersticiones y charlatanismo. Así como la prohibición ha abierto siempre camino al producto más nocivo, del mismo modo la prohibición de la imaginación teórica abre camino a la locura política. Y en la medida en que los hombres no han caído aún en su poder, son privados por los mecanismos de censura -externos o introyectados en su interior- de los medios necesarios para resistir.

La aporía ante la que nos encontramos frente a nuestro trabajo se reveló así como el primer objetivo de nuestro estudio: la autodestrucción del iluminismo. No tenemos ninguna duda -y es nuestra petición de principio- respecto a que la libertad en la sociedad es inseparable del pensamiento iluminista. Pero consideramos haber descubierto con igual claridad que el concepto mismo de tal pensamiento, no menos que las formas históricas concretas y las instituciones sociales a las que se halla estrechamente ligado, implican ya el germen de la regresión que hoy se verifica por doquier. Si el iluminismo no acoge en sí la conciencia de este momento regresivo, firma su propia condena. Si la reflexión sobre el aspecto destructor del progreso es dejada a sus enemigos, el pensamiento ciegamente pragmatizado pierde su carácter de superación y conservación a la vez, y por lo tanto también su relación con la verdad. En la misteriosa actitud de las masas técnicamente educadas para caer bajo cualquier despotismo, en su tendencia autodestructora a la paranoia "popular", en todo este absurdo incomprendido se revela la debilidad de la comprensión teórica de hoy.

Creemos contribuir con estos fragmentos a dicha comprensión en la medida en que muestran que la causa de regresión del iluminismo a la mitología no debe ser buscada tanto en las modernas mitologías nacionalistas, paganas, etc., elegidas deliberadamente como fines regresivos, como en el propio iluminismo paralizado por el miedo a la verdad, entendiendo a ambos conceptos no sólo en el sentido de la "historia de la cultura" sino también en sentido real. Así como el iluminismo expresa el movimiento real de la sociedad burguesa en general bajo la especie de sus ideas, encarnadas en personas e instituciones, del mismo modo la verdad no es sólo la conciencia racional sino también su configuración en la realidad. El miedo característico del auténtico hijo de la civilización moderna de alejarse de los hechos, que, por lo demás, desde que son percibidos se hallan ya esquemáticamente preformados por las costumbres dominantes en la ciencia, en los negocios y en la política, es idéntico al miedo respecto a la desviación social. Tales costumbres determinan incluso el concepto de claridad (en la lengua y en el pensamiento) al que arte, literatura y filosofía deberían hoy adecuarse. Este concepto -que califica de oscuro y complicado, y sobre todo de extraño al espíritu nacional, al pensamiento que interviene negativamente en los hechos y en las formas de pensar dominantes- condena al espíritu a una ceguera cada vez más profunda. El hecho de que incluso el reformer más honesto, que recomienda la renovación de un lenguaje consumido por el uso, refuerce -al hacer suyo un aparato categorial prefabricado y la mala filosofía en que éste se sostiene- el poder de lo que existe, ese mismo poder que querría quebrantar, forma parte de la situación sin camino de

salida. La falsa claridad es sólo otra forma de indicar el mito. El mito ha sido siempre oscuro y evidente a la vez, y se ha distinguido siempre por su familiaridad, lo que exime del trabajo del concepto.

La condena natural de los hombres es hoy inseparable del progreso social. El aumento de la producción económica que engendra por un lado las condiciones para un mundo más justo, procura por otro lado al aparato técnico y a los grupos sociales que disponen de él una inmensa superioridad sobre el resto de la población. El individuo se ve reducido a cero frente a las potencias económicas. Tales potencias llevan al mismo tiempo a un nivel, hasta ahora sin precedentes, el dominio de la sociedad sobre la naturaleza. Mientras el individuo desaparece frente al aparato al que sirve, ese aparato lo provee como nunca lo ha hecho. En el estado injusto la impotencia y la dirigibilidad de la masa crece con la cantidad de bienes que le es asignada. La elevación del nivel de vida de los inferiores - materialmente considerable y socialmente insignificante- se refleja en la aparente e hipócrita difusión del espíritu, cuyo verdadero interés es la negación de la reificación. El espíritu no puede menos que debilitarse cuando es consolidado como patrimonio cultural y distribuido con fines de consumo. El alud de informaciones minuciosas y de diversiones domesticadas corrompe y estupidiza al mismo tiempo.

No se trata de la cultura como valor, en el sentido de los "críticos de la civilización", Huxley, Jaspers, Ortega y Gasset, etc., sino del hecho de que el iluminismo debe tomar conciencia de sí, si no se quiere que los hombres sean completamente traicionados. No se trata de conservar el pasado, sino de realizar sus esperanzas. Mientras que hoy el pasado continúa como destrucción del pasado. Si la cultura respetable ha sido hasta el siglo pasado un privilegio pagado con mayores sufrimientos por quienes se hallaban excluidos de la cultura, la fábrica higiénica de nuestro siglo ha sido pagada con la fusión de todos los elementos culturales en el crisol desmesurado. Y tal vez no fuese siquiera un precio tan alto como lo consideran los defensores de la cultura, si la venta y liquidación de la cultura no contribuyese a pervertir y convertir en lo contrario las mejoras económicas.

En las condiciones actuales incluso los bienes materiales se convierten en elementos de desventura. Si la masa de los bienes materiales, por falta del sujeto social, daba origen en el período precedente, bajo forma de superproducción, a crisis de la economía interna, hoy, cuando grupos de poder han ocupado el puesto y la función de aquel sujeto social, dicha masa produce la amenaza internacional del fascismo: el progreso se invierte y se convierte en regreso. El hecho de que la fábrica higiénica y todo lo que con ella se relaciona liquiden obtusamente la metafísica es

cosa en definitiva indiferente; pero que la fábrica y el palacio de deportes se conviertan dentro de la totalidad social en una cortina ideológica tras la que se condensa la miseria real no resulta indiferente. A partir de este punto surgen nuestros fragmentos.

El primer ensayo, que es la base teórica de los siguientes, busca esclarecer la mezcla de racionalidad y realidad social, y también la otra mezcla, inseparable de la primera, de naturaleza y dominio de la naturaleza. La crítica a la que en tal ensayo se somete al iluminismo tiene por objeto preparar un concepto positivo de éste, que lo libere de la petrificación en ciego dominio.

En términos muy generales el primer ensayo podría resumirse, en su aspecto crítico, en dos tesis: el mito es ya iluminismo, el iluminismo vuelve a convertirse en mitología. Estas tesis son ilustradas en los dos excursus sobre temas concretos particulares. El primero estudia la dialéctica de mito e iluminismo en la Odisea, como en uno de los primerísimos documentos representativos de la civilización burguesa occidental. En el centro se hallan los conceptos de sacrificio y de renuncia, en los cuales se revela la diferencia y la unidad de la naturaleza mítica y del dominio racional de la naturaleza. El segundo excursus se ocupa de Kant, Sade y Nietzsche, inflexibles ejecutores del iluminismo. En él se muestra cómo el dominio de todo lo que es natural en el sujeto dueño de sí concluye justamente en el dominio de la objetividad y de la naturalidad más ciega. Esta tendencia nivela todos los contrastes del pensamiento burgués, empezando por el que existe entre rigor moral y amoralidad absoluta.

El capítulo sobre la industria cultural muestra la regresión del iluminismo a la ideología que tiene su expresión canónica en el cine y en la radio, donde el iluminismo reside sobre todo en el cálculo del efecto y en la técnica de producción y difusión; la ideología, en cuanto a aquello que es su verdadero contenido, se agota en la fetichización de lo existente y del poder que controla la técnica. En el análisis de esta contradicción la industria cultural es tomada con más seriedad que lo que ella misma querría. Pues dado que sus continuas declaraciones respecto a su carácter comercial y a su naturaleza de verdad reducida se han convertido desde hace tiempo en una excusa para sustraerse a la responsabilidad de la mentira, nuestro análisis se atiene a la pretensión objetivamente inherente a sus productos de ser creaciones estéticas y de ser por lo tanto verdad representada. En la inconsistencia de tal pretensión se desenmascara la vacuidad social de tal industria. Este capítulo es aun más fragmentario que los otros.

El análisis en forma de tesis de los "elementos del antisemitismo" está dedicado al retorno de la sociedad iluminada a la barbarie en la realidad. La tendencia a la autodestrucción pertenece desde el comienzo a la racionalidad no sólo idealmente sino también prácticamente y no sólo en la fase en que emerge en toda su evidencia. En este sentido es esbozada una prehistoria filosófica del antisemitismo. Su "irracionalismo" se deduce de la esencia misma de la razón dominante y del mundo hecho a su imagen.

Los Elementos están relacionados en forma estrecha con investigaciones empíricas del Institut für Sozialforschung, fundación creada y mantenida en vida por Felix Weil, sin la cual no sólo nuestros estudios sino también buena parte del trabajo teórico continuado a pesar de Hitler por los alemanes emigrados no hubiera sido posible.

En la última sección se publican apuntes y esbozos que en parte entran dentro de la corriente teórica de los ensayos precedentes, pero que no podían hallar su puesto en ellos, y en parte dibujan provisionalmente problemas que serán objeto de trabajo futuro. Se refieren en su mayor parte a una antropología dialéctica.

Los Ángeles, California, mayo de 1944.

El libro no contiene modificaciones importantes en el texto, terminado durante la guerra. Se ha agregado a continuación la última tesis de los Elementos del antisemitismo.

Junio de 1947

MAX HORKHEIMER
THEODOR W. ADORNO

CONCEPTO DE ILUMINISMO

El iluminismo, en el sentido más amplio de pensamiento en continuo progreso, ha perseguido siempre el objetivo de quitar el miedo a los hombres y de convertirlos en amos. Pero la tierra enteramente iluminada resplandece bajo el signo de una triunfal desventura. El programa del iluminismo consistía en liberar al mundo de la magia. Se proponía, mediante la ciencia, disolver los mitos y confutar la imaginación: Bacon, "el padre de la filosofía experimental",¹ recoge ya los diversos temas. Desprecia a los partidarios de la tradición, quienes "primero creen que

¹ Voltaire, *Lettres philosophiques*, en *Oeuvres complètes*, Garnier, 1879, vol. XII, pág. 118.

otros saben lo que ellos no saben; luego suponen saber ellos mismos lo que ellos no saben. La credulidad, la aversión respecto a la duda, la precipitación en las respuestas, la pedantería cultural, el temor a contradecir, la indolencia en las investigaciones personales, el fetichismo verbal, la tendencia a detenerse en los conocimientos parciales: todo esto y otras cosas más han impedido las felices bodas del intelecto humano con la naturaleza de las cosas, para hacer que se ayuntase en cambio con conceptos vanos y experimentos desordenados. Es fácil imaginar los frutos y la descendencia de una unión tan gloriosa. La imprenta, invención grosera; el cañón, que estaba ya en el aire; la brújula, conocida ya en cierta medida antes: ¡qué cambios no han aportado, la una al estado de la ciencia, el otro al de la guerra, la tercera al de las finanzas, el comercio y la navegación! Y hemos dado con estas invenciones, repito, casi por casualidad. La superioridad del hombre reside en el saber, no hay ninguna duda respecto a ello. En el saber se hallan reunidas muchas cosas que los reyes con todos sus tesoros no pueden comprar, sobre las cuales su autoridad no pesa, de las que sus informantes no pueden darles noticias y hacia cuyas tierras de origen sus navegantes y descubridores no pueden enderezar el curso. Hoy dominamos la naturaleza sólo en nuestra opinión, y nos hallamos sometidos a su necesidad; pero si nos dejásemos guiar por ella en la invención, podríamos ser sus amos en la práctica".²

Bien que ajeno a las matemáticas, Bacon ha sabido descubrir con exactitud el *animus* de la ciencia sucesiva. El feliz connubio en que piensa, entre el intelecto humano y la naturaleza de las cosas, es de tipo patriarcal: el intelecto que vence a la superstición debe ser el amo de la naturaleza desencantada. El saber, que es poder, no conoce límites, ni en la esclavización de las criaturas ni en su fácil aquiescencia a los señores del mundo. Se halla a disposición tanto de todos los fines de la economía burguesa, en la fábrica y en el campo de batalla, como de todos los que quieran manipularlo, sin distinción de sus orígenes. Los reyes no disponen de la técnica más directamente que lo que hacen los mercaderes: la técnica es democrática como el sistema económico en que se desarrolla. La técnica es la esencia de tal saber. Dicho saber no tiende -sea en Oriente como en Occidente- a los conceptos y a las imágenes, a la felicidad del conocimiento, sino al método, a la explotación del trabajo, al capital privado o estatal. Todos los descubrimientos que aun promete según Bacon son a su vez instrumentos: la radio como imprenta sublimada, el avión de caza como artillería más eficaz, el proyectil guiado a distancia como brújula más segura. Lo que los hombres quieren aprender de la naturaleza es la forma de utilizarla para lograr el dominio integral de la

² Bacon, *In Praise of Knowledge, Miscellaneous Tracts upon Human Philosophy*, en *The Works of Francis Bacon*, a cargo de Basil Montagu, London, 1825, vol. I, pág. 254 y sigs.

naturaleza y de los hombres. Ninguna otra cosa cuenta. Sin miramientos hacia sí mismo, el iluminismo ha quemado hasta el último resto de su propia autoconciencia. Sólo el pensamiento que se hace violencia a sí mismo es lo suficientemente duro para traspasar los mitos. frente al actual triunfo del "sentido de los hechos", incluso el credo nominalista de Bacon resultaría sospechoso de metafísica y caería bajo la acusación de vanidad que él mismo formuló contra la escolástica. Poder y conocer son sinónimos.³ La estéril felicidad de conocer es lasciva tanto para Bacon como para Lutero. Lo que importa no es la satisfacción que los hombres llaman verdad, sino la *operation*, el procedimiento eficaz; "el verdadero fin y tarea de la ciencia" reside no en "discursos plausibles, edificantes, dignos o llenos de efecto, o en supuestos argumentos evidentes, sino en el empeño y en el trabajo, y en el descubrimiento de detalles antes desconocidos para un mejor equipamiento y ayuda en la vida".⁴

No debe existir ningún misterio, pero tampoco el deseo de su revelación.

La liberación del mundo respecto a la magia es la liquidación del animismo. Jenófanes ridiculiza a los dioses múltiples, que se asemejan a sus creadores, los hombres, con todos sus accidentes y defectos, y la lógica más reciente denuncia las palabras convencionales del lenguaje como monedas falsas que conviene sustituir por *fiches* neutrales. El mundo se convierte en caos y la síntesis en salvación. No hay ya ninguna diferencia entre el animal totémico, los sueños del visionario y la idea absoluta. En su itinerario hacia la nueva ciencia los hombres renuncian al significado. Sustituyen el concepto por la fórmula, la causa por la regla y la probabilidad. La causa ha sido el último concepto filosófico con el cual la crítica científica ha arreglado cuentas, puesto que era el único de los viejos que aún se le resistía, la última secularización del principio creador. Definir modernamente sustancia y cualidad, actividad y pasión, ser y existencia, ha sido, desde Bacon en adelante, interés y tarea de la filosofía; pero la ciencia se desentendía ya de estas categorías. Habían sobrevivido como *idola theatri* de la vieja metafísica, y eran ya, en los tiempos de aquella, monumentos de entidad y fuerzas de la prehistoria, cuya vida y muerte habían sido expuestas y trazadas en los mitos. Las categorías mediante las cuales la filosofía occidental definía el orden eterno de la naturaleza, señalaban puntos ya ocupados por Ocnos y Perséfone, Ariadna y Nereo. Las categorías presocráticas fijan el momento del tránsito. Lo húmedo, lo informe, el aire, el fuego, que aparecen en ellas como materia prima de la naturaleza, son residuos apenas racionalizados de la

³ Cfr. Bacon, *Novum Organum*, en *op. cit.*, vol. XIV, pág. 31.

⁴ Bacon, *Valerius Terminus, of the Interpretation of Nature, Miscellaneous Tracts*, en *op. cit.*, vol. I, pág. 281.

concepción mítica. Así como las imágenes de la generación de la tierra y del río, llegadas hasta los griegos desde el Nilo, se convirtieron allí en principios hilozoicos, en elementos, del mismo modo la inagotable ambigüedad de los demonios míticos se espiritualizó en la forma pura de las esencias ontológicas. Por último, con las ideas de Platón, incluso las divinidades patriarcales del Olimpo invisten las características del *logos* filosófico. Pero en la herencia platónica y aristotélica de la metafísica el iluminismo reconoció las antiguas fuerzas y persiguió como superstición la pretensión de verdad de los universales. El iluminismo cree aún descubrir en la autoridad de los conceptos generales el miedo a los demonios, con cuyas imágenes y reproducciones los hombres buscaban, en el ritual mágico, influir sobre la naturaleza. A partir de ahora la materia debe ser dominada más allá de toda ilusión respecto a fuerzas superiores a ella o inmanentes en ella, es decir, de cualidades ocultas. Lo que no se adapta al criterio del cálculo y de la utilidad es, a los ojos del iluminismo, sospechoso. Y cuando el iluminismo puede desarrollarse sin perturbaciones provenientes de la opresión externa, el freno desaparece. Sus mismas ideas sobre los derechos de los hombres terminan por correr la suerte de los viejos universales. Ante cada resistencia espiritual que encuentra su fuerza no hace más que aumentar.⁵ Ello deriva del hecho de que el iluminismo se reconoce a sí mismo incluso en los mitos. Cualesquiera que sean los mitos a los que incumbe la resistencia, por el solo hecho de convertirse en argumentos en este conflicto, rinden homenaje al principio de la racionalidad analítica que reprochan al iluminismo. El iluminismo es totalitario.

En la base del mito el iluminismo ha visto siempre antropomorfismo, la proyección de lo subjetivo sobre la naturaleza.⁶ Lo sobrenatural, espíritus y demonios, serían imágenes reflejas de los hombres, que se dejaban asustar por la naturaleza. Las diversas figuras míticas son todas reducibles, según el iluminismo, al mismo denominador, es decir, al sujeto. La respuesta de Edipo al enigma de la Esfinge -" el hombre"- vuelve indiscriminadamente, como solución estereotipada del iluminismo, ya se trate de un trozo de significado objetivo, de las líneas de un ordenamiento, del miedo a fuerzas malignas o de la esperanza de salvación. El iluminismo reconoce *a priori*, como ser y acaecer, sólo aquello que se deja reducir a una unidad; su ideal es el sistema, del cual se deduce todo y cualquier cosa. En eso no se distinguen sus versiones racionalista y empirista. Pese a que las diversas escuelas podían interpretar diversamente los axiomas, la estructura de la

⁵ Cfr. Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, en *Werke*, II, pág. 410 y sigs.

⁶ En ello están de acuerdo Jenófanes, Montaigne, Hume, Feuerbach y Salomon Reinach. Cfr. Reinach, *Orpheus*, versión inglesa de F. Simmons, London & New York, 1909, pág. 6 y sigs.

ciencia unitaria era siempre la misma. El postulado baconiano de *una scientia universalis*⁷ es -pese al pluralismo de los campos de investigación- tan hostil a lo que no se puede relacionar como la *mathesis universalis* leibniziana al salto. La multiplicidad de las figuras queda reducida a la posición y el ordenamiento, la historia al hecho, las cosas a materia. Según Bacon, debe subsistir entre los principios supremos y las proposiciones empíricas una conexión lógica evidente a través de los diversos grados de universalidad. De Maistre lo toma en broma diciendo que posee *une idole d' échelle*.⁸ La lógica formal ha sido la gran escuela de la unificación. La lógica formal ofrecía a los iluministas el esquema de la calculabilidad del universo. La equiparación de sabor mitológico de las ideas con los números en los últimos escritos de Platón expresa el anhelo de toda desmitización: el número se convierte en el canon del iluminismo. Las mismas ecuaciones dominan la justicia burguesa y el intercambio de mercancías. "¿No es acaso la regla de que sumando lo impar a lo par se obtiene impar, un principio tanto de la justicia como de la matemática? ¿Y no existe una verdadera correspondencia entre justicia conmutativa y distributiva por un lado y proporciones geométricas por el otro?"⁹ La sociedad burguesa se halla dominada por lo equivalente. Torna comparable lo heterogéneo reduciéndolo a grandezas abstractas. Todo lo que no se resuelve en números, y en definitiva en lo uno, se convierte para el iluminismo en apariencia; y el positivismo moderno confina esto a la literatura. Unidad es la palabra de orden, desde Parménides a Russell. Se continúa exigiendo la destrucción de los dioses y de las cualidades.

Pero los mitos que caen bajo los golpes del iluminismo eran ya productos del mismo iluminismo. En el cálculo científico del acontecer queda anulada la apreciación que el pensamiento había formulado en los mitos respecto al acontecer. El mito quería contar, nombrar, manifestar el origen: y por lo tanto también exponer, fijar, explicar. Esta tendencia se vio reforzada por el extendimiento y la recompilación de los mitos, que se convirtieron en seguida, de narraciones de cosas acontecidas, en doctrina. Todo ritual implica una concepción del acontecer, así como del proceso específico que debe ser influido por el encantamiento. Este elemento teórico del ritual se tornó independiente en las primeras epopeyas de los pueblos. Los mitos, tal como los encontraron los trágicos, se hallan ya bajo el signo de esa disciplina y ese poder que Bacon exalta como meta. En el lugar de los espíritus y demonios locales había aparecido el cielo y su jerarquía, en el lugar de las prácticas exorcizantes del mago y

⁷ Bacon, *De augmentis scientiarum*, en *op. cit.*, vol. VIII, pág. 152.

⁸ *Les Soirées de Saint-Petersbourg, 5ème entretien*, en *Oeuvres complètes*, Lyon, 1891, vol. IV, pág. 256.

⁹ Bacon, *Advancement of Learning*, en *op. cit.*, vol. II, pág. 126.

la tribu, el sacrificio graduado jerárquicamente y el trabajo de los esclavos mediatizado mediante el mando. Las divinidades olímpicas no son ya directamente idénticas a los elementos, sino que los simbolizan. En Homero, Zeus preside el cielo diurno, Apolo guía el sol, Helios y Eo se hallan ya en los límites de la alegoría. Los dioses se separan de los elementos como esencias de éstos. A partir de ahora el ser se divide en el *logos* -que se reduce, con el progreso de la filosofía, a la mónada, al mero punto de referencia- y en la masa de todas las cosas y criaturas exteriores. Una sola diferencia, la que existe entre el propio ser y la realidad, absorbe a todas las otras. Si se dejan de lado las diferencias, el mundo queda sometido al hombre. En ello concuerdan la historia judía de la creación y la religión olímpica. "...Y dominarán los peces del mar y los pájaros del cielo y en los ganados y en todas las fieras de la tierra y en todo reptil que reptaba sobre la tierra."¹⁰ "Oh Zeus, padre Zeus, tuyo es el dominio del cielo, y tú vigilas desde lo alto las obras de los hombres, justas y malvadas, e incluso la arrogancia de los animales y te complace la rectitud."¹¹ "Puesto que las cosas son así, uno expía inmediatamente y otro más tarde; pero incluso si alguien pudiera escapar y la amenazadora fatalidad de los dioses no lo alcanzara en seguida, tal fatalidad termina infaliblemente por cumplirse, e inocentes deben pagar por la mala acción, sus hijos o una generación posterior"¹² Frente a los dioses se mantiene sólo quien se somete totalmente. El surgimiento del sujeto se paga con el reconocimiento del poder como principio de todas las relaciones. Frente a la unidad de esta razón la división entre Dios y hombre parece en verdad irrelevante, tal como la razón impasible lo hiciera notar desde la más antigua crítica homérica. Como señores de la naturaleza, el dios creador y el espíritu ordenador se asemejan. La semejanza del hombre con Dios consiste en la soberanía sobre lo existente, en la mirada patronal, en el mando.

El mito perece en el iluminismo y la naturaleza en la pura objetividad. Los hombres pagan el acrecentamiento de su poder con el extrañamiento de aquello sobre lo cual lo ejercitan. El iluminismo se relaciona con las cosas como el dictador con los hombres, pues el dictador sabe cuál es la medida en que puede manipular a éstos. El hombre de ciencia conoce las cosas en la medida en que puede hacerlas. De tal suerte el *en-sí* de éstas se convierte en *para-él*. En la transformación la esencia de las cosas se revela cada vez como la misma: como fundamento del dominio. Esta identidad funda y constituye la unidad de la naturaleza. La cual se hallaba escasamente presente en la evocación mágica, como unidad del sujeto. Los ritos del shamán se dirigían al viento, a la lluvia, a la serpiente exterior o

¹⁰ Génesis, I. 26.

¹¹ Arquíloco, fragmento 87.

¹² Solón, fragmento 13.

al demonio en el enfermo, y no a materias o registros. Y quien practicaba no era el espíritu uno e idéntico: éste variaba de acuerdo con las máscaras del culto, que debían asemejarse a los diversos espíritus. La magia es una falsedad sanguinolenta, pero en ella no se llega todavía a esa negación aparente del dominio por la cual el dominio mismo, transformado en pura verdad, se coloca como base del mundo caído en su poder. El mago se torna similar a los demonios; para asustarlos o para aplacarlos adopta actitudes horribles o mansas. Por más que su oficio sea la repetición, aún no se ha proclamado -como el hombre civil, para quien los modestos terrenos de caza se reducirán al cosmos unitario, a la síntesis de toda posibilidad de presa- copia e imagen del poder invisible. Sólo en la medida en que es (y se conserva) hecho a semejanza de ese poder consigue el hombre la identidad del Sí, que no puede perderse en la identificación con otro, sino que se posee de una vez para siempre, como máscara impenetrable. Es la identidad del espíritu y su correlato, la unidad de la naturaleza, ante la cual sucumbe la multitud de las cualidades. La naturaleza privada de sus cualidades se convierte en materia caótica, objeto de pura subdivisión, y el Sí omnipotente en mero tener, en identidad abstracta. En la magia la sustituibilidad es específica. Lo que le acontece a la lanza del enemigo, a su pelo, a su nombre, le acontece también a su persona; la víctima sacrificial es ejecutada en lugar del dios. La sustitución en el sacrificio es un progreso hacia la lógica discursiva. Incluso si la cierva que era preciso sacrificar por la hija o el cordero que había que ofrecer por el primogénito debían poseer aún cualidades específicas, representaban sin embargo ya la especie, tenían ya la accidentalidad arbitraria del catálogo. Pero el carácter sacro del *hic et nunc*, la unicidad del elegido, que incluso el sustituto asume, lo distingue radicalmente, lo convierte, incluso, en el cambio, en insustituible. La ciencia pone fin a esto. No hay en la ciencia sustituibilidad específica: víctimas, sí pero ningún dios. La sustituibilidad se convierte en fungibilidad universal. Un átomo no es desintegrado en sustitución, sino como *espécimen* de la materia, y no es en un lugar o en representación, sino considerado como mero ejemplar, la forma en que el conejo recorre el *via crucis* del laboratorio. Justamente debido a que en la ciencia funcional las diferencias son tal lábilis que todo desaparece en la materia única, el objeto científico se fosiliza; y, en comparación, el rígido ritual de antaño se aparece como dúctil, pues aún sustituía una cosa por otra cosa. El mundo de la magia contenía aún diferencias, cuyos rasgos han desaparecido incluso en la forma lingüística.¹³ Las múltiples afinidades entre lo que existe son anuladas por la relación única entre el sujeto que da sentido y el objeto privado de éste, entre el significado racional y el portador accidental de dicho significado.

¹³ Crf., por ejemplo, Robert H. Lowie, *An Introduction to Cultural Anthropology*, New York, 1940, pág. 344 y sigs.

En la fase mágica, sueño e imagen no eran considerados sólo como un signo de la cosa, sino que estaban unidos a ella por la semejanza o por el nombre. No se trata de una relación de intencionalidad sino de afinidad. La magia, como la ciencia, busca fines, pero los persigue mediante la mimesis y no a través de una creciente separación del objeto. La magia no se fundamenta en modo alguno en "la omnipotencia del pensamiento", que el primitivo se atribuiría al igual que el neurótico;¹⁴ no puede existir "supervaloración de los procesos psíquicos en relación con la realidad" allí donde pensamiento y realidad no se hallan radicalmente separados. La "inflexible fe en la posibilidad de dominar el mundo",¹⁵ que Freud atribuye anacrónicamente a la magia, corresponde sólo al dominio del mundo según el principio de realidad por obra de la ciencia serena y madura. Para que las prácticas limitadas del brujo cediesen su puesto a la técnica industrial universalmente aplicable era antes necesario que los pensamientos se independizasen de los objetos tal como ocurre en el Yo adaptado a la realidad.

Como totalidad lingüísticamente desarrollada -que con su pretensión de verdad cubre de sombra a la fe mítica más antigua, las religiones populares-, el mito solar, patriarcal, es ya iluminismo, con el cual el iluminismo filosófico puede medirse en el mismo plano. Ahora tropieza con un igual. La mitología misma ha puesto en marcha el proceso sin fin del iluminismo, en el que, con necesidad ineluctable, toda concepción teórica determinada cae bajo la acusación destructora de no ser más que una fe, hasta que también los conceptos de espíritu, verdad e incluso de iluminismo quedan relegados como magia animista. El principio de la necesidad fatal por el que perecen los héroes del mito, y que se desarrolla como lógica consecuencia del veredicto oracular, no domina sólo -purificado hasta la coherencia de la lógica formal- en todo sistema racionalista de la filosofía occidental, sino *sobre* la sucesión misma de los sistemas, que comienza con la jerarquía de los dioses y, en un permanente crepúsculo de los ídolos, exhala, como contenido idéntico, la ira por la falta de honestidad. Así como los mitos cumplen ya una obra iluminista, del mismo modo el iluminismo se hunde a cada paso más profundamente en la mitología. Recibe la materia de los mitos para destruirlos y, como juez, incurre a su vez en el encantamiento mítico. Quiere huir al proceso fatal de la represalia, ejerciendo la represalia sobre el proceso mismo. En los mitos todo acontecimiento debe pagar por el hecho de haber acontecido. Lo mismo acontece en el iluminismo: el hecho se anula apenas ha ocurrido. La ley de la igualdad de acción y reacción afirmaba el poder de la repetición sobre todo lo que existe mucho tiempo después de que los

¹⁴ Cfr. Freud, *Totem und Tabu*, en *Gesammelte Werke*, X, pág. 106 y sigs.

¹⁵ *Ibid.*, pág. 110.

hombres se hubieran liberado de la ilusión de identificarse, mediante la repetición, con la realidad repetida y de sustraerse así a su poder. Pero cuanto más desaparece la ilusión mágica, tanto más despiadadamente la repetición, bajo el nombre de legalidad, fija al hombre en el ciclo, en el cual, por haberlo objetivado en la ley de la naturaleza, el hombre cree desempeñar el papel de sujeto libre. El principio de inmanencia, la explicación de todo acaecer como repetición, que el iluminismo sostiene contra la fantasía mítica, es el principio mismo del mito. La árida sabiduría para la cual no hay nada nuevo bajo el sol, porque todas las cartas del absurdo juego han sido jugadas, todos los grandes pensamientos han sido ya pensados, los descubrimientos posibles se pueden construir *a priori*, y los hombres están condenados a la autoconservación por adaptación, esta árida sabiduría no hace más que reproducir la sabiduría fantástica que rechaza: la confirmación del destino, que renueva continuamente, mediante el talión, lo que ya había sido. Lo que podría ser de otra forma es nivelado. Tal es el veredicto que erige críticamente los confines de la experiencia posible. El precio de la identidad de todo con todo consiste en que nada puede ser idéntico a sí mismo. El iluminismo disuelve el error de la vieja desigualdad, el dominio inmediato, pero lo eterniza en la mediación universal que relaciona todo ente a otro. Hace lo que Kierkegaard cita en elogio de su ética protestante y que aparece ya en el cielo de las leyendas de Hércules como uno de los arquetipos del poder mítico: destruye lo inconmensurable. No sólo son disueltas las cualidades en el pensamiento, sino que asimismo se obliga a los hombres a la conformidad real. La ventaja de que el mercado no se preocupe por el nacimiento ha sido pagada, por el sujeto del cambio, mediante la necesidad de permitir que la producción de mercancías que se pueden adquirir en el mercado modele las posibilidades conferidas por el nacimiento. Los hombres han recibido como don un Sí propio y particular y distinto de todos los demás sólo para que se convirtiese con mayor seguridad en idéntico. Pero dado que tal Sí no se adecuó nunca del todo, el iluminismo simpatizó siempre, incluso durante el período liberal, con la constricción social. La unidad de lo colectivo manipulado consiste en la negación de todo lo singular; es una burla dirigida a esa sociedad que podría hacer del individuo un individuo. La horda, cuyo nombre retorna en la organización de la "Juventud de Hitler", no es una recaída en la antigua barbarie, sino el triunfo de la igualdad represiva, el desplegarse de la igualdad jurídica como injusticia mediante los iguales. El mito de cartón de los fascistas se revela como lo auténtico de la prehistoria, justamente en la medida en que lo verdadero analizaba con atención la represalia, mientras que lo falso la ejecuta ciegamente en las víctimas. Toda tentativa de liquidar la constricción natural liquidando la naturaleza cae con mayor profundidad en la coacción natural. Y tal es el curso de la civilización europea. La abstracción, instrumento del iluminismo, se conduce con sus objetos igual

que el destino, cuyo concepto elimina: como liquidación. Bajo el dominio nivelador de lo abstracto, que vuelve todo repetible en la naturaleza, y de la industria, para la cual lo anterior prepara, los liberados mismos terminaron por convertirse en esa "tropa" en la cual Hegel¹⁶ señaló los resultados del iluminismo.

La separación del sujeto respecto al objeto, premisa de la abstracción, se funda en la separación respecto a la cosa, que el amo logra mediante el servidor. Los cantos de Homero y los himnos del *Rig Veda* provienen de la época del dominio de las tierras y de las rocas, cuando un belicoso pueblo de dominadores se monta sobre la masa de los indígenas vencidos.¹⁷ El dios supremo entre los dioses nace con este mundo burgués en el que el rey, jefe de la nobleza armada, obliga a los vencidos a servir en la gleba, mientras que médicos, adivinos, artesanos y mercaderes se ocupan del traficar. Con el fin del nomadismo el orden social se constituyó sobre la base de la propiedad estable. Dominio y trabajo se separan. Un propietario como Odiseo "dirige desde lejos un personal numeroso y minuciosamente diferenciado de cuidadores de bueyes, de cabras, de cerdos y servidores. Por la noche, después de haber visto encenderse desde su castillo mil fuegos en el campo, puede echarse tranquilamente a dormir: sabe que sus bravos servidores velan, para tener alejadas a las bestias feroces y para expulsar a los ladrones de los recintos confiados a su custodia".¹⁸ La universalidad de las ideas, desarrollada por la lógica discursiva, el dominio en la esfera del concepto, se levanta sobre la base del dominio real. En la sustitución de la herencia mágica, de las viejas y confusas representaciones, mediante la unidad conceptual, se expresa el nuevo ordenamiento, determinado por los libres y organizado por el comando. El Sí, que aprendió el orden y la subordinación en la escuela de la sumisión al mundo externo, ha identificado pronto la verdad en general con el pensamiento que dispone, sin cuyas firmes distinciones la verdad no podría subsistir. Así se ha vedado, junto con la magia mimética, el conocimiento que apresa efectivamente al objeto. Todo el odio se vuelve hacia la imagen de la prehistoria superada y a su imaginaria felicidad. Las divinidades etónicas de los aborígenes son relegadas al infierno en que la tierra misma se transforma bajo la religión solar y luminosa de Indra y Zeus.

Pero cielo e infierno se hallaban estrechamente ligados. Así como el nombre de Zeus correspondía a la vez -en cultos que no se excluían recíprocamente- a un dios subterráneo y a un dios de la luz,¹⁹ así como los

¹⁶ *Phänomenologie des Geistes, cit.*, pág. 424.

¹⁷ Cfr. W. Kiefel, *Geschichte Indiens*, en *Propuläenweltgeschichte*, III, pág. 261 y sigs., y G. Glotz, *Histoire Grecque*, I, en *Histoire Ancienne*, Paris, 1938, pág. 137 y sigs.

¹⁸ G. Glotz, *op. cit.*, pág. 140.

¹⁹ Cfr. Kurt Eckermann, *Jahrbuch der Religionsgeschichte und Mythologie*, Halle, 1845, I,

dioses del Olimpo mantenían relaciones de todo tipo con las divinidades etónicas, del mismo modo las buenas o malas potencias, la salud y la enfermedad, no estaban separadas terminantemente entre sí. Estaban vinculadas al igual que el nacer y el perecer, la vida y la muerte, el invierno y el verano. En el mundo luminoso de la religión griega perdura la turbia indiscriminación del principio religioso, que en las primeras fases conocidas de la humanidad era venerado como *mana*. En forma primaria, indiferenciada, *mana* es todo aquello que resulta desconocido, extraño, todo aquello que trasciende el ámbito de la experiencia, aquello que en las cosas es más que su realidad conocida. Lo que el primitivo siente como sobrenatural no es una sustancia espiritual opuesta a la material, sino la complicación de lo natural respecto al miembro singular. El grito de terror con que se experimenta lo insólito se convierte en el nombre de lo insólito. Nombre que fija la trascendencia de lo desconocido respecto a lo conocido y convierte por lo tanto al estremecimiento en sagrado. El desdoblamiento de la naturaleza en apariencia y esencia, acción y fuerza, que es lo que hace posible tanto al mito como a la ciencia, nace del temor del hombre, cuya expresión se convierte en explicación. No se trata de que el alma sea "transferida" a la naturaleza, como sostiene la interpretación psicologista; *mana*, el espíritu que mueve, no es una proyección, sino el eco de la superpotencia real de la naturaleza en las débiles almas de los salvajes. La separación entre lo animado y lo inanimado, la atribución de determinados lugares a demonios o divinidades, deriva ya de este preanimismo. En el cual está ya implícita la separación entre sujeto y objeto. Si el árbol no es considerado más sólo como árbol, sino como testimonio de alguna otra cosa, como sede del *mana*, la lengua expresa la contradicción de que una cosa sea ella misma y a la vez otra cosa además de lo que es, idéntica y no idéntica.²⁰ Mediante la divinidad, el lenguaje se convierte, de tautología, en lenguaje. El concepto, que suele ser definido como unidad característica de aquello que bajo él se halla comprendido, ha sido en cambio, desde el principio, un producto del pensamiento dialéctico, en el que cada cosa es lo que es sólo en la medida en que se convierte en lo que no es. Ha sido esta la forma originaria de determinación objetivante, por la que concepto y cosa se han separado recíprocamente, de la misma determinación que se halla ya muy avanzada en la epopeya homérica y que se invierte en la moderna ciencia positiva. Pero esta dialéctica sigue siendo impotente en la medida en que se desarrolla a partir del grito de terror, que es la duplicación, la tautología del terror mismo. Los dioses no pueden quitar al

pág. 241, y O. Kern, *Die Religion der Griechen*, Berlin, 1926, I, pág 181 sigs.

²⁰ Hubert Mauss describen así el contenido representativo de la "simpatía" de la mimesis: "L' un est le tout, tout est dans l' un, la nature triomphe de la nature." (H. Hubert y M. Mauss, *Théorie générale de la magie*, en "L' Année Sociologique, 1902-3, pág. 100.)

hombre el terror del cual sus nombres son el eco petrificado. El hombre tiene la ilusión de haberse liberado del terror cuando ya no queda nada desconocido. Ello determina el curso de la desmitización, del iluminismo que identifica lo viviente con lo no-viviente, así como el mito iguala lo no-viviente con lo viviente. El iluminismo es la angustia mítica vuelta radical. La pura inmanencia positivista, que es su último producto, no es más que un tabú universal, por así decirlo. No debe existir ya nada *afuera*, puesto que la simple idea de un *afuera* es la fuente genuina de la angustia. Si la venganza del primitivo por el asesinato de uno de los suyos podía a veces ser aplacada acogiendo al homicida en la propia familia,²¹ ello significaba la absorción de la sangre ajena en la propia, la restauración de la inmanencia. El dualismo mítico no conduce más allá del ámbito de lo existente. El mundo penetrado y dominado por el *mana*, incluso el del mito indio y griego, son eternamente iguales y sin salida. Cada nacimiento es pagado con la muerte, cada felicidad con la desgracia. Hombres y dioses pueden buscar en el intervalo a su disposición distribuir las suertes de acuerdo con criterios diversos del ciego curso del destino: al final lo existente, la realidad, triunfa sobre ellos. Incluso su justicia, arrancada al destino, ostenta las características de éste; dicha justicia corresponde a la mirada que los hombres (los primitivos tanto como los griegos y los bárbaros) lanzan, desde una sociedad de presión y miseria, al mundo circundante. Culpa y expiación, felicidad y desventura, son así para la justicia mítica como para la racional miembros de una ecuación. La justicia se pierde en el derecho. El shamán exorciza al ser peligroso mediante su misma imagen. Su instrumento es la igualdad. La misma igualdad que regula en la civilización la pena y el mérito. Incluso las representaciones míticas pueden ser reconducidas, sin residuos, a relaciones naturales. Así como la constelación de Géminis, con todos los otros símbolos de la dualidad, conduce al ciclo ineluctable de la naturaleza, que tiene su antiquísimo signo en el huevo del cual han salido, del mismo modo la balanza en la mano de Zeus, que simboliza la justicia del entero mundo patriarcal, reconduce a la naturaleza desnuda. El paso del caos a la civilización, donde las relaciones naturales no ejercitan ya directamente su poder, sino que lo hacen a través de la conciencia de los hombres, no ha cambiado en nada el principio de la igualdad. Incluso los hombres han pagado precisamente este tránsito con la adoración de aquello a lo que antes -al igual que todas las otras criaturas- se hallaban simplemente sometidos. Antes los fetiches se hallaban por debajo de la ley de igualdad. Ahora la igualdad se convierte en un fetiche. La venda sobre los ojos de la justicia no significa únicamente que es preciso no interferir en su curso, sino también que el derecho no nace de la libertad.

²¹ Cfr. Westermarck, *Ursprung der Moralbegriffe*, Leipzig. 1913, I, pág. 402.

La doctrina de los sacerdotes era simbólica en el sentido de que en ella señal e imagen coincidían. Tal como lo atestiguan los jeroglíficos, la palabra ha cumplido en el origen también la función de imagen. Dicha función ha pasado a los mitos. Los mitos, como los ritos mágicos, entienden la naturaleza que se repite. Esa naturaleza es el alma de lo simbólico: un ser o un proceso que es representado como eterno, porque debe reconvertirse continuamente en acontecimiento por medio de la ejecución del símbolo. Inexhaustibilidad, repetición sin fin, permanencia del objeto significado, no son sólo atributos de todos los símbolos, sino también el verdadero contenido de éstos. Los mitos de creación, en los que el mundo surge de la madre primigenia, de la vaca o del huevo son, en antítesis al Génesis bíblico, simbólicos. La ironía de los antiguos respecto a los dioses demasiado humanos no daba en lo esencial. La individualidad no agota la esencia de los dioses. Éstos tenían aun en sí algo del *mana*: encarnaban la naturaleza como poder universal. Con sus rasgos preanimistas desembocaban directamente en el iluminismo. Bajo la verecunda cubierta de la *chronique scandaleuse* del Olimpo, se había desarrollado la doctrina de la mezcla, de la presión y el choque de los elementos, que muy pronto se estableció como ciencia y redujo los mitos a creaciones de la fantasía. Con la precisa separación entre ciencia y poesía la división del trabajo, ya efectuada por su intermedio, se extiende al lenguaje. Como signo, la palabra, pasa a la ciencia; como sonido, como imagen, como palabra verdadera, es repartida entre las diversas artes, sin que se pueda recuperar ya más la unidad gracias a su adición, senestesia o "arte total". Como signo, el lenguaje debe limitarse a ser cálculo; para conocer a la naturaleza debe renunciar a la pretensión de asemejarsele. Como imagen debe limitarse a ser una copia: para ser enteramente naturaleza debe renunciar a la pretensión de conocer a ésta. Con el progreso del iluminismo sólo las obras de arte verdaderas han podido sustraerse a la simple imitación de lo que ya existe. La antítesis corriente entre arte y ciencia, que las separa entre sí como "sectores culturales", para convertir a ambas, como tales, en administrables, las transfigura al fin, justamente por su cualidad de opuestas, en virtud de sus mismas tendencias, a la una en la otra. La ciencia, en su interpretación neopositivista, se convierte en esteticismo, sistema de signos absolutos, carente de toda intención que lo trascienda: se convierte en suma en ese "juego" respecto al cual hace ya tiempo que los matemáticos han afirmado con orgullo que resume su actividad. Pero el arte de la reproducción integral se ha lanzado, hasta en sus técnicas, a la ciencia positivista. Dicho arte se convierte una vez más en mundo, en duplicación ideológica, en reproducción dócil. La separación de signo e imagen es inevitable. Pero se ha hipostasiado con ingenua complacencia; cada uno de los dos principios aislados tiende a la distribución de la verdad.

El abismo que se ha abierto con esta separación ha sido señalado y tratado por la filosofía en la relación entre intuición y concepto, y en muchas ocasiones, aunque en vano, se ha intentado llenarlo: precisamente la filosofía es definida por dicho intento. Por lo general, es verdad, la filosofía se puso de lado de la parte de la cual toma su nombre. Platón prohibió la poesía con el mismo gesto con el que el positivismo prohíbe la doctrina de las ideas. Mediante su celebrado arte Homero no ha llevado a cabo reformas públicas o privadas, no ha ganado una guerra ni ha hecho ningún descubrimiento. No basta que una nutrida multitud de secuaces lo haya honrado y amado. El arte debe aun probar su utilidad.²² La imitación es prohibida por él igual que por los judíos. Razón y religión prohíben el principio de la magia. Aun en la separación respecto a la realidad en la renuncia del arte, ese principio continúa siendo deshonoroso; quien lo practica es un vagabundo, un nómada superviviente, que no hallará más patria entre los que se han convertido en estables. No se debe influir más sobre la naturaleza identificándose con ella, sino que es preciso dominarla mediante el trabajo. La obra de arte posee aún en común con la magia el hecho de instituir un ciclo propio y cerrado en sí, que se sustrae al contexto de la realidad profana, en el que rigen leyes particulares. Así como el primer acto del mago en la ceremonia era el definir y aislar, respecto a todo el mundo circundante, el lugar en que debían obrar las fuerzas sagradas, de la misma forma en toda obra de arte su ámbito se destaca netamente de la realidad. Justamente, la renuncia a la acción externa, con la que el arte se separa de la simpatía mágica, conserva con mayor profundidad la herencia de la magia. La obra de arte coloca la pura imagen en contraste con la realidad física cuya imagen retoma, custodiando sus elementos. Y en el sentido de la obra de arte, en la apariencia estética, surge aquello a lo que daba lugar, en el encantamiento del primitivo, el acontecimiento nuevo y tremendo: la aparición del todo en el detalle. En la obra de arte se cumple una vez más el desdoblamiento por el cual la cosa aparecía como algo espiritual, como manifestación del *mana*. Ello constituye su "aura". Como expresión de la totalidad, el arte aspira a la dignidad de lo absoluto. Ello indujo en ciertas ocasiones a la filosofía a asignarle una situación de preferencia respecto al conocimiento conceptual. Según Schelling, el arte comienza allí donde el saber abandona al hombre. El arte es para él "el modelo de la ciencia, y la ciencia debe aún llegar allí donde encontramos al arte".²³ De acuerdo con su doctrina, la separación entre imagen y signo queda "enteramente abolida por cada singular representación artística."²⁴ Pero

²² Cfr. el décimo libro de la República.

²³ *Erster Entwurf eines Systems der Naturphilosophie*, parte V, en *Werke, Erste Abteilung*, II, pág. 623.

²⁴ *Werke, Erste Abteilung*, II, pág. 626.

muy raras veces se halló el mundo burgués dispuesto a demostrar esta fe en el arte. Cuando puso límites al saber, ello por lo general no aconteció para dar paso al arte, sino a la fe. Mediante la fe, la religiosidad militante de la nueva edad -Torquemada, Lutero, Mahoma- ha pretendido conciliar espíritu y realidad. Pero la fe es un concepto privativo: se destruye como fe si no expone continuamente su diferencia o su acuerdo con el saber. Puesto que está obligada a calcular los límites del saber, se halla limitada también a ella. El intento de la fe, en el protestantismo, de hallar el principio trascendente de la verdad, sin el cual no hay fe, como en la prehistoria, directamente en la palabra, y de restituir a ésta su poder simbólico, ha sido pagado con la obediencia a la letra, y no ciertamente a la letra sagrada. Por quedar siempre ligada al saber, en una relación hostil o amistosa, la fe perpetúa la separación en la lucha para superarla: su fanatismo es el signo de su falsedad, la admisión objetiva de que creer *solamente* significa no creer *más*. La mala conciencia es su segunda naturaleza. En la secreta conciencia del defecto por el cual se halla fatalmente viciada, de la contradicción que es inmanente a ella, de querer hacer un oficio de la conciliación, reside la causa por la cual toda honestidad subjetiva de los creyentes ha sido siempre irascible y peligrosa. Los horrores del hierro y del fuego, Contrarreforma y Reforma, no fueron los excesos sino la realización del principio de la fe. La fe muestra continuamente que posee el mismo carácter que la historia universal, a la que quisiera dominar; en la época moderna se convierte incluso en su instrumento favorito, en su astucia particular. Indetenible no es sólo el iluminismo del siglo XVIII, como ha sido reconocido por Hegel, sino, como nadie mejor que él lo ha sabido, el movimiento mismo del pensamiento. En el conocimiento más infimo, así como en el más elevado, se halla implícita la noción de su distancia respecto a la realidad, que convierte al apologista en un mentiroso. La paradoja de la fe degenera al fin en la estafa, en el mito del siglo XX, y su irracionalidad se trasfigura en un sistema racional en manos de los absolutamente iluminados, que guían ya a la sociedad hacia la barbarie.

Desde que el lenguaje entra en la historia sus amos son sacerdotes y magos. Quien ofende los símbolos cae, en nombre de los poderes sobrenaturales, en manos de los tribunales de los poderes terrestres, representados por esos órganos agregados a la sociedad. Qué aconteció antes es cosa que resulta oscura. El estremecimiento del que nace el *mana* se hallaba ya sancionado, por lo menos por los más viejos de la tribu, dondequiera que el *mana* aparezca en la etnología. El *mana* fluido, heterogéneo, es consolidado y materializado con violencia por los hombres. Rápidamente los magos pueblan cada aldea con emanaciones y coordinan, de acuerdo con la multiplicidad de los dominios sacros, la multiplicidad de los ritos. Los magos desarrollan, con el mundo de los

espíritus y sus características, el propio saber profesional y la propia autoridad. Lo sacro se halla en relación con los magos y se transmite a ellos. En las primeras fases, aún nómades, los miembros de la tribu toman aún parte autónoma en la acción ejercida sobre el curso natural. Los hombres hacen salir de las cuevas a las bestias salvajes, las mujeres desarrollan el trabajo que puede realizarse sin un comando rígido. Es imposible establecer cuánta violencia precedió al hábito respecto a un orden tan sencillo. En tal orden el mundo se halla ya dividido en una esfera del poder y en una esfera profana. En él el curso natural como emanación del *mana*, se encuentra ya elevado a norma que exige sumisión. Pero si el salvaje nómade, a pesar de todas las sumisiones, tomaba aún parte en el encantamiento que delimitaba a éstas, y se disfrazaba de bestia salvaje para sorprender a la bestia, en épocas sucesivas el comercio con los espíritus y la sumisión se hallan repartidos entre clases diferentes de la humanidad: el poder por un lado, la obediencia por otro. Los procesos naturales, eternamente iguales y recurrentes, son inculcados a los súbditos - por tribus extranjeras o por los propios círculos dirigentes- como tiempo o cadencia laboral, según el ritmo de las clavas o de los palillos que resuena en todo tambor bárbaro, en todo monótono ritual. Los símbolos toman el aspecto de fetiches. Su contenido, la repetición de la naturaleza, se revela luego siempre como la permanencia -por ellos de alguna forma representada- de la constricción social. El estremecimiento objetivado en una imagen fija se convierte en emblema del dominio consolidado de grupos privilegiados. Pero lo mismo vienen a ser también los conceptos generales, incluso cuando se han liberado de todo aspecto figurativo. La misma forma deductiva de la ciencia refleja coacción y jerarquía. Así como las primeras categorías representaban indirectamente la tribu organizada y su poder sobre el individuo aislado, del mismo modo el entero orden lógico -dependencia, conexión, extensión y combinación de los conceptos- está fundado sobre las relaciones correspondientes de la realidad social, sobre la división del trabajo.²⁵ Pero este carácter social de las formas del pensamiento no es, como lo quiere Durkheim, expresión de solidaridad social, sino que atestigua en cambio respecto a la impenetrable unidad de sociedad y dominio. El dominio confiere mayor fuerza y consistencia a la totalidad social en la que se establece. La división del trabajo, a la que el dominio da lugar en el plano social, sirve a la totalidad dominada para autoconservarse. Pero así la totalidad como tal, la actualización de la razón a ella inmanente, se convierte de modo forzoso en la actualización de lo particular. El dominio se opone a lo singular como universal, igual que la razón en la realidad. El poder de todos los miembros de la sociedad -a quienes, en cuanto tales, no les queda otro

²⁵ Cfr. E. Durkheim. *De quelques formes primitives de classification*, en "L' année Sociologique", IV (1903), pág. 66 y sigs.

camino- se suma continuamente, a través de la división del trabajo que les es impuesta, en la realización de la totalidad, cuya racionalidad se ve a su vez multiplicada. Lo que todos experimentan por obra de pocos se cumple siempre como abuso de los individuos por parte de los muchos: y la opresión de la sociedad tiene también el carácter de una opresión por parte de lo colectivo. Es esta unidad de colectividad y dominio, y no la universalidad social inmediata (la solidaridad), la que se deposita en las formas del pensamiento. Los conceptos filosóficos con los que Platón y Aristóteles explican y exponen el mundo, elevan, con su pretensión de validez universal, las relaciones "fundadas" por ellos al grado de verdadera realidad. Tales conceptos surgían, como dice Vico,²⁶ de la plaza del mercado en Atenas, y reflejaban con igual pureza las leyes de la física, la igualdad de los ciudadanos de pleno derecho y la inferioridad de las mujeres, niños y esclavos. El lenguaje mismo confería a las relaciones de dominio la universalidad que había asumido como medio de comunicación una sociedad civil. El énfasis metafísico, la sanción mediante ideas y normas no eran más que la hipóstasis de la dureza exclusiva que los conceptos debían necesariamente asumir dondequiera que la lengua unía la comunidad de los señores en ejercicio del mando. Pero en esta función de reforzamiento del poder social del lenguaje las ideas se convirtieron en tanto más superfluas cuanto más crecía aquel poder, y el lenguaje científico les ha dado el golpe de gracia. La sugestión -que tiene aún algo del espanto inspirado por el fetiche- no residía tanto en la apología consciente. La unidad de colectividad y dominio se torna patente más bien en la universalidad que el contenido malo asume necesariamente en el lenguaje, sea metafísico o científico. La apología metafísica delataba la injusticia de lo existente por lo menos en la incongruencia del concepto y realidad. En la imparcialidad del lenguaje científico la impotencia ha perdido por completo la fuerza de expresión, y sólo lo existente halla allí su signo neutral. Esta neutralidad es más metafísica que la metafísica. Finalmente, el iluminismo ha devorado no sólo los símbolos, sino también a sus sucesores, los conceptos universales, y de la metafísica no ha dejado más que el miedo a lo colectivo del cual ésta ha nacido. A los conceptos les ocurre frente al iluminismo lo mismo que a los *rentiers* frente a los *trusts* industriales: ninguno de ellos puede sentirse tranquilo. Si el positivismo lógico ha dado aún una *chance* a la *chance*, el etnológico la equipara ya a la esencia. "Nos idées vagues de chance et de quintessence sont de pâles survivances de cette notion beaucoup plus riche",²⁷ o sea de la sustancia mágica.

²⁶ *Principii di scienza nuova d' intorno alla comune natura delle nazioni*, en G. Vico, *Opere*, a cargo de F. Nicolini, Napoli, 1933, pág. 832.

²⁷ Hubert y Mauss, *op. cit.*, pág. 118.

El iluminismo, como nominalismo, se detiene delante del *nomen*, del concepto no desarrollado, puntual, delante del nombre propio. Ya no es posible establecer con certidumbre si, tal como ha sido afirmado por algunos,²⁸ los nombres propios eran originariamente también nombres genéricos; es verdad que, de todas formas, aquellos no han compartido aun el destino de estos últimos. La sustancialidad del yo -negada por Hume y Mach- no es lo mismo que el nombre. En la religión judía, en la que la idea patriarcal se levanta para destruir el mito, el vínculo entre nombre y ser es aún reconocido en la prohibición de pronunciar el nombre de Dios. El mundo desencantado del judaísmo concilia la magia negándola en la idea de Dios. La religión judía no admite ninguna palabra que pueda consolar la desesperación de todo lo que es mortal. Dicha religión vincula una esperanza únicamente a la prohibición de invocar a Dios como aquello que no es, lo finito como infinito, la mentira como verdad. La prueba de salvación consiste en abstenerse de toda fe que sustituya a ésta; el conocimiento es la denuncia de la ilusión. La negación, por lo demás, no es abstracta. La negación indiscriminada de todo lo positivo, la fórmula estereotipada de la nulidad, tal como es aplicada por el budismo, pasa por sobre la prohibición de llamar a lo absoluto con un nombre, no menos que su opuesto, el panteísmo, o que su caricatura, el escepticismo burgués. Las explicaciones del mundo como nada o como todo son mitologías, y las vías garantizadas para la redención, prácticas mágicas sublimadas. La satisfacción de saber todo por anticipado y la transfiguración de la negatividad en redención son formas falsas de resistencia al engaño. El derecho de la imagen se ve salvado en la firme ejecución de su prohibición. Esta ejecución, "negación determinada",²⁹ no se halla garantizada *a priori* -por la soberana superioridad del concepto abstracto- contra las seducciones de la intuición, como lo está el escepticismo, que considera que tanto lo falso como lo verdadero son nada. La negación determinada rechaza las representaciones imperfectas de lo absoluto, los ídolos, no oponiéndoles, como el rigorismo, la idea respecto a la cual no tienen vigencia. La dialéctica más bien hace ver toda imagen como escritura, y enseña a leer en sus caracteres la admisión de su falsedad, que la priva de su poder y se lo adjudica a la verdad. De esta suerte el lenguaje se convierte en algo más que un sistema de signos. En el concepto de negación determinada Hegel ha indicado un elemento que distingue al iluminismo de la corrupción positivista a la cual lo asimila. Pero al concluir él por elevar a absoluto el resultado consabido del entero proceso de la negación, la totalidad sistemática e histórica, contraviene la prohibición y cae a su vez en la mitología.

²⁸ Cfr. Tönnies, *Philosophische Terminologie*, en *Psychologisch-Soziologische Ansicht*, Leipzig, 1908, pág. 31.

²⁹ Hegel, *op. cit.*, pág. 65.

Ello no le ha acontecido sólo a su filosofía como apoteosis del pensamiento en constante progreso, sino al propio iluminismo, a la sobriedad gracias a la cual cree distinguirse de Hegel y de la metafísica en general. Porque el iluminismo es más totalitario que ningún otro sistema. Su falsedad no reside en aquello que siempre le han reprochado sus enemigos románticos - método analítico, reducción a los elementos, reflexión disolvente-, sino en aquello por lo cual el proceso se halla decidido por anticipado. Cuando en el operar matemático lo desconocido se convierte en la incógnita de una ecuación, es ya caracterizado como archiconocido aun antes de que se haya determinado su valor. La naturaleza es, antes y después de la teoría de los cuantos, aquello que resulta necesario concebir en términos matemáticos; incluso aquello que no encaja perfectamente, lo irresoluble y lo irracional, es asediado desde muy cerca por teoremas matemáticos. Identificando por anticipado el mundo matematizado hasta el fondo con la verdad, el iluminismo cree impedir con seguridad el retorno del mito. El iluminismo identifica el pensamiento con las matemáticas. Por así decirlo, se emancipa a las matemáticas, se las eleva hasta prestarles un carácter absoluto. "Un mundo infinito, en este caso un mundo de idealidad, es concebido en tal forma que sus objetos no se tornan accesibles para nuestra conciencia singularmente, imperfectamente y como por azar; pero un método racional, sistemáticamente unitario, termina por alcanzar, en un progreso infinito, todo objeto en su pleno ser-en-sí... En la matematización de la naturaleza cumplida por Galileo *la naturaleza misma* resulta -bajo la guía de la nueva matemática- idealizada; se convierte -en términos modernos- en una multiplicidad matemática."³⁰ El pensamiento se reifica en un proceso automático que se desarrolla por cuenta propia, compitiendo con la máquina que él mismo produce para que finalmente lo pueda sustituir. El iluminismo³¹ ha desechado la exigencia clásica de pensar el pensamiento -de la cual la filosofía de Fichte constituye el desarrollo radical-, porque tal exigencia lo distrae del imperativo de guiar la *praxis*, que, por otro lado, el propio Fichte deseaba realizar. El procedimiento matemático es convertido, por así decirlo, en ritual del pensamiento. Pese a la autolimitación axiomática, el procedimiento matemático se plantea como necesario y objetivo: transforma al pensamiento en cosa, en instrumento, tal como gustosamente lo llama. Pero mediante esta mimesis, por la que el pensamiento queda nivelado con el mundo, lo que existe de hecho se ha convertido hasta tal punto en lo único que incluso el ateísmo incurre en la condena formulada contra la

³⁰ Edmund Husserl, *Die Krisis der europäischen Wissenschaften un die transzendente Phänomenologie*, en "Philosophia", Belgrado, 1936, págs. 95-97.

³¹ Cfr. Schopenhauer, *Parerga und Paralipomena*, II, pág. 356, en *Werke*, ed. Deussen, V, pág. 671.

metafísica. Para el positivismo, que ha sucedido como juez a la razón iluminada, internarse en mundos inteligibles no es ya algo sencillamente prohibido, sino un charlataneo sin sentido. Para su fortuna, el positivismo no tiene necesidad de ser ateo, porque el pensamiento reificado no puede ni siquiera plantear la cuestión. El censor positivista deja pasar de buena gana, igual que al arte, al culto oficial, como un sector especial y extrateorético de actividad social; a la negación, que se presenta con la pretensión de ser conocimiento, nunca. La distancia del pensamiento respecto a la tarea de ordenar lo que es, la salida del círculo predestinado de la realidad, significa -para el espíritu científico- locura y autodestrucción, tal como lo era para el mago primitivo la salida del círculo mágico que ha trazado para el exorcismo; y en ambos casos se toman las disposiciones necesarias para que la violación del tabú tenga incluso en la realidad consecuencias dañosas para el sacrílego. El dominio de la naturaleza traza el círculo en el que la crítica de la razón pura ha encerrado al pensamiento. Kant unió la tesis de su fatigoso e incesante progreso hasta el infinito con la insistencia inflexible sobre su insuficiencia y eterna limitación. La respuesta que ha dado es el veredicto de un oráculo. No hay ser en el mundo que no pueda ser penetrado por la ciencia, pero aquello que puede ser penetrado por la ciencia no es el ser. De tal suerte, según Kant, el juicio filosófico mira a lo nuevo, pero no conoce nunca nada nuevo, puesto que repite siempre sólo aquello que la razón ha puesto ya en el objeto. Pero a este pensamiento, protegido y garantizado - en los diversos departamentos de la ciencia- por los sueños de un visionario, le es presentada luego la cuenta: el dominio universal sobre la naturaleza se retuerce contra el mismo sujeto pensante, del cual no queda más que ese mismo, eternamente igual "yo pienso" que debe poder acompañar todas mis representaciones. Sujeto y objeto se anulan entre sí. El Sí abstracto, el derecho de registrar y sistematizar, no tiene frente a sí más que lo abstracto material, que no cuenta con otra propiedad que la de servir de sustrato a esta posesión. La ecuación de espíritu y mundo termina por resolverse, pero sólo debido a que los dos miembros de ella se eliden recíprocamente. En la reducción del pensamiento a la categoría de aparato matemático se halla implícita la consagración del mundo como medida de sí mismo. Lo que parece un triunfo de la racionalidad objetiva, la sumisión de todo lo que existe al formalismo lógico, es pagado mediante la dócil sumisión de la razón a los datos inmediatos. Comprender el dato como tal, no limitarse a leer en los datos sus abstractas relaciones espaciotemporales, gracias a las cuales pueden ser tomados y manejados, sino entenderlos en cambio como la superficie, como momentos mediatos del concepto, que se cumplen sólo a través de la explicación de su significado histórico, social y humano: toda pretensión del conocimiento es abandonada. Puesto que el conocimiento no consiste sólo en la percepción, en la clasificación y en el cálculo, sino justamente en la

negación determinante de lo que es inmediato. Mientras que el formalismo matemático, cuyo instrumento es el número, la forma más abstracta de lo inmediato, fija el pensamiento en la pura immediatez. Si da razón a lo que es de hecho, el conocimiento se limita a su repetición, el pensamiento se reduce a tautología. Cuanto más se enseorea el aparato teórico de todo lo que existe, tanto más ciegame se limita a reproducirlo. De tal manera el iluminismo recae en la mitología de la que nunca ha sabido liberarse. Pues la mitología había reproducido como verdad, en sus configuraciones, la esencia de lo existente (ciclo, destino, dominio del mundo), y había renunciado a la esperanza. En la preñez de la imagen mítica, como en la claridad de la fórmula científica, se halla confirmada la eternidad de lo que es de hecho, y la realidad bruta es proclamada como el significado que oculta. El mundo como gigantesco juicio analítico, el único que ha quedado de todos los sueños de la ciencia, es de la misma índole que el mito cósmico, que asociaba los acontecimientos de la primavera y del otoño con el rapto de Perséfone. La unicidad del acontecimiento mítico, que debía legitimar al de hecho, es un engaño. En el origen el rapto de la diosa formaba una unidad inmediata con la muerte de la naturaleza. Se repetía cada otoño, e incluso la repetición no constituía una serie de acontecimientos separados, sino que cada vez era el mismo. Al consolidarse la conciencia del tiempo, el acontecimiento fue relegado al pasado como único, y se buscó aplacar ritualmente -recurriendo a lo que había acontecido hacía muchísimo- el horror a la muerte en cada ciclo estacional. Pero la separación es imponente. Una vez establecido aquel pasado único, el ciclo asume carácter de inevitable, y el horror se propaga desde lo antiguo tanto sobre el entero acaecer como sobre la repetición pura y simple. La subyugación de todo lo que es de hecho, ya sea por la prehistoria fabulosa, ya por el formalismo matemático, la relación simbólica de lo actual con el acontecimiento mítico en el rito o con la categoría abstracta en la ciencia, hace aparecer como predeterminado a lo nuevo, que es así, en realidad, lo viejo. No es la realidad la que carece de esperanza, sino el saber que -en el símbolo fantástico o matemático- se apropia de la realidad como esquema y así la perpetúa.

En el mundo iluminado la mitología ha atravesado y traspasado lo profano. La realidad completamente depurada de demonios y de sus últimos brotes conceptuales, asume, en su naturaleza esclarecida, el carácter numinoso que la prehistoria asignaba a los demonios. Bajo la etiqueta de los hechos en bruto la injusticia social de la cual éstos nacen es consagrada hoy como algo eternamente inmutable, con tanta seguridad como era santo e intocable el mago bajo la protección de sus dioses. El extrañamiento de los hombres respecto a los objetos dominados no es el único precio que se paga por el dominio; con la reificación del espíritu han sido adulteradas también las relaciones internas entre los hombres, incluso las de cada cual

consigo mismo. El individuo se reduce a un nudo o entrecruzamiento de reacciones y comportamientos convencionales que se esperan prácticamente de él. El animismo había vivificado las cosas; el industrialismo reifica las almas. Aun antes de la planificación total, el aparato económico adjudica automáticamente a las mercancías valores que deciden el comportamiento de los hombres. A través de las innumerables agencias de la producción de masas y de su cultura, se inculcan al individuo los estilos obligados de conducta, presentándolos como los únicos naturales, decorosos y razonables. El individuo queda cada vez más determinado como cosa, como elemento estadístico, como *success or failure*. Su criterio es la autoconservación, el adecuamiento logrado o no a la objetividad de su función y a los módulos que le han sido fijados. Todo el resto, la idea o la criminalidad, aprende la fuerza de lo colectivo, que ejerce su vigilancia desde la escuela hasta el sindicato. Pero incluso lo colectivo amenazador es sólo una superficie falaz tras la cual se ocultan los poderes que manipulan su violencia. Su brutalidad, que mantiene a los individuos en su lugar, representa tan poco la verdadera cualidad de los hombres, como el valor aquella de los objetos de consumo. El aspecto satánicamente deformado que las cosas y los hombres han asumido a la luz clara del conocimiento desprejuiciado, reconduce al dominio, al principio que llevó ya a cabo la especificación del *mana* en los espíritus y en las divinidades y que envascaba la mirada en los espejismos de los magos. La fatalidad, con la que la prehistoria sancionaba la muerte incomprensible, entra en la realidad comprensible sin residuos. El pánico meridiano, en el cual los hombres se daban cuenta de súbito de la naturaleza como totalidad, tiene su correspondencia en aquello que hoy está listo para estallar en cualquier instante: los hombres aguardan que el mundo sin salida sea convertido en llamas por una totalidad que son ellos mismos y sobre la cual nada pueden.

El iluminismo experimenta un horror mítico por el mito. Y advierte la presencia del mito no sólo en conceptos o términos confusos, como cree la crítica semántica, sino en toda expresión humana en cuanto ésta no tenga un puesto en el cuadro teleológico de la autoconservación. La proposición spinoziana *Conatus sese conservandi primum et unicum virtutis est fundamentum*³² constituye la verdadera máxima de toda civilización occidental, en la cual se aplacan las divergencias religiosas y filosóficas de la burguesía. El Sí, que después de la metódica extinción de todo signo natural, concebido como mítico, no debía ser ya cuerpo ni sangre ni alma ni tampoco yo natural, constituyó -sublimado como sujeto trascendental o lógico- el punto de referencia de la razón, la instancia legisladora del obrar. Quien confía en la vida directamente, sin relación racional con la

³² *Ethica*, Pars IV, Propos. XXII, Coroll.

autoconservación, vuelve a caer, según el juicio del iluminismo y del protestantismo, en la etapa prehistórica. El impulso es en sí mítico, como la superstición; servir a un dios que no es postulado por el Sí, resulta absurdo como la embriaguez. El progreso ha reservado la misma suerte a ambas: a la adoración y a la caída en el ser inmediatamente natural; ha lanzado la maldición sobre el olvido de sí, en el pensamiento tanto como en el placer. El trabajo social de todo individual es, en la economía burguesa, mediatizado gracias al principio del Sí; debe restituir, a los unos el capital acrecentado, a los otros la fuerza para el trabajo. Pero cuanto más se realiza el proceso de la autoconservación a través de la división burguesa del trabajo, tanto más dicho progreso exige la autoalienación de los individuos, que deben adecuarse en cuerpo y alma a las exigencias del aparato técnico. A su vez, el pensamiento iluminado no deja de tener esto en cuenta: finalmente incluso el sujeto trascendental del conocimiento es en apariencia liquidado como último recuerdo de la subjetividad, y sustituido por el trabajo tanto más uniforme de los mecanismos reguladores automáticos. La subjetividad se ha consagrado en la lógica de reglas del juego, que aspirarían a ser arbitrarias sólo para poder gobernar con menos perturbaciones. El positivismo, en fin, que no se ha detenido ni siquiera ante la cosa más cerebral que se pueda imaginar -el pensamiento-, ha acorralado incluso la última instancia intermediaria entre la acción individual y la norma social. El proceso técnico, en el que el sujeto se ha reificado después de haber sido cancelado de la conciencia, es inmune tanto a la ambigüedad del pensamiento mítico como a todo significado en general, porque la razón misma se ha convertido en un simple accesorio del aparato económico omnicomprendido. Desempeña el papel de utensilio universal para la fabricación de todos los demás, rígidamente adaptado a su fin, funesto como el obrar exactamente calculado en la producción material, cuyo resultado para los hombres se sustrae a todo cálculo. Se ha cumplido finalmente su vieja ambición de ser el puro órgano de los fines. La exclusividad de las leyes lógicas deriva de esta univocidad de la función, en última instancia del carácter coactivo de la autoconservación, que concluye siempre de nuevo en la elección entre supervivencia y ruina, reflejada aun en el principio de que de dos proposiciones contradictorias sólo una es verdadera y la otra es falsa. El formalismo de este principio y de toda la lógica deriva de opacidad y de la confusión de los intereses en una sociedad en la que la conservación de las formas y la de los individuos coinciden sólo casualmente. La expulsión del pensamiento del ámbito de la lógica ratifica, en el aula universitaria, la reificación del hombre en la fábrica y la oficina. De tal forma el tabú se inviste incluso del poder que lo formula, el iluminismo del espíritu que este es. Pero así la naturaleza, que es la verdadera autoconservación, es desencadenada por el proceso destinado a alejarla, tanto en el individuo como en el destino colectivo de crisis y guerras. Se permanece en la teoría

como única norma, el ideal de la ciencia unificada, la *praxis* se somete a la *routine* irresistible de la historia universal. El Sí totalmente en manos de la civilización se convierte en un elemento de aquella inhumanidad a la que la civilización ha tratado de sustraerse desde el comienzo. Se realiza la angustia más antigua, la de perder el propio nombre. La existencia puramente natural, animal y vegetativa, era para la civilización el peligro absoluto. El comportamiento mimético, mítico y metafísico aparecieron sucesivamente como eras superadas, y volver a caer en el nivel de ellas era cosa asociada al terror de que el Sí pudiese convertirse de nuevo en aquella naturaleza de la que se había alejado con esfuerzo indecible y que le inspiraba justamente por ello un indecible horror. El vivo recuerdo de la prehistoria, de las fases nómades, y tanto más de las fases propiamente prepartriarcales, ha sido extirpado de la conciencia de los hombres, en todos los milenios, con las penas más tremendas. El espíritu iluminado ha sustituido el fuego y la tortura por la marca impresa a toda irracionalidad debido a que conduce a la ruina. El hedonismo era moderado y los extremos le resultaban no menos sospechosos que a Aristóteles. El ideal burgués de la adecuación a la naturaleza no se refiere a la naturaleza amorfa, sino a la virtud del justo medio. Promiscuidad y ascesis, hambre y abundancia, son, bien que antitéticas, inmediatamente idénticas como fuerzas disolventes. A través de la subordinación de toda la vida a las exigencias de su conservación, la minoría que manda garantiza, con la propia seguridad, también la supervivencia del todo. Desde Homero hasta los tiempos modernos, el espíritu dominante busca pasar entre la Scila de la recaída en la reproducción simple y la Carybdis de la satisfacción libre e incontrolada; siempre ha desconfiado de toda otra brújula que no sea la del mal menor. Los neopaganos alemanes, administradores de la psicología de guerra, dicen querer liberar el placer. Pero como en los milenios han aprendido a odiarse bajo la presión del trabajo, en la emancipación totalitaria el placer continúa siendo vulgar y mutilado por el autodesprecio. El placer permanece sometido a la autoconservación, tal como se lo había enseñando la razón, en el intervalo depuesta. En las grandes mutaciones de la civilización occidental, desde la aparición de la religión olímpica hasta el Renacimiento, la Reforma y el ateísmo burgués, cada vez que nuevos pueblos o clases expulsaron más decididamente al mito, el temor a la naturaleza incontrolada y amenazadora, consecuencia de su misma materialización y objetivación, fue degradado a superstición animista, y el dominio de la naturaleza interior y exterior fue convertido en fin absoluto de la vida. Finalmente, automatizada la autoconservación, la razón es abandonada por los que han tomado su puesto en la guía de la producción, los cuales la temen ahora en los desheredados. La esencia del iluminismo es la alternativa, cuya ineluctabilidad es la del dominio. Los hombres habían tenido siempre que elegir entre su sumisión a la naturaleza y la de la naturaleza al Sí. Con la expansión de la economía mercantil

burguesa el oscuro horizonte del mito es aclarado por el sol de la *ratio* calculante, bajo cuyos gélidos rayos maduran los brotes de la nueva barbarie. Bajo la coacción del dominio el trabajo humano siempre se ha alejado más del mito para recaer, bajo el dominio, siempre de nuevo en su poder.

En un relato homérico se halla expresado el nexo entre mito, dominio y trabajo. El decimosegundo canto de la *Odisea* narra el paso ante las sirenas. La tentación que éstas representan es la de perderse en el pasado. Pero el héroe al que la tentación se dirige se ha convertido en adulto mediante el sufrimiento. En la variedad de los pequeños mortales en la cual ha debido conservarse se ha consolidado en él la unidad de la vida individual, la identidad de la persona. Como agua, tierra y aire, se escinden ante él los reinos del tiempo. La onda de aquello que fue refluye de la roca del presente, y el futuro se extiende nuboso en el horizonte. Lo que Odiseo ha dejado tras de sí entra en el reino de las sombras: el Sí se halla aún tan cercano al mito primordial, del cual ha salido con inmenso esfuerzo, que su mismo pasado, el pasado directamente vivido, se transforma en pasado mítico. Odiseo trata de remediar esto mediante un sólido ordenamiento del tiempo. El esquema tripartito debe liberar el instante presente de la potencia del pasado, manteniendo a éste tras el confin absoluto de lo irrecuperable, y poniéndolo, como saber utilizable, a disposición de *la hora*. El impulso de salvar el pasado como viviente, así como el de utilizarlo como materia del progreso, se satisfacía sólo en el arte, al que pertenece también la historia como representación de la vida pasada. En la medida en que el arte renuncia a valer como conocimiento, excluyéndose así de la *praxis*, es tolerado por la *praxis* social igual que el placer. Pero el canto de las sirenas no se halla aún degradado y reducido a puro arte. Ellas conocen "todo cuanto ocurre en la fértil tierra",³³ y en particular, las acciones en que también Odiseo tomó parte, las fatigas que "padecieron en la vasta Troya argivos y teucros, por la voluntad de los dioses".³⁴ Al revocar directamente un pasado muy reciente, amenazan, con la irresistible promesa de placer con que se anuncia y es escuchado su canto, el orden patriarcal que restituye a cada uno su vida sólo a cambio de su entera duración temporal. Quien cede a los artificios de las sirenas está perdido, pues únicamente una constante presencia de espíritu arranca a la existencia de la naturaleza. Si las sirenas saben todo lo que acontece, piden en cambio el futuro, y la promesa del alegre retorno es el engaño con que el pasado se adueña del nostálgico. Odiseo es puesto en guardia por Circe, la diosa que retransforma a los hombres en animales: él

³³ *Odisea*, XII, 191. (Para todas las referencias a obras homéricas en este libro se ha usado la versión española de Luis Segalá y Estalella.)

³⁴ *Ibid*, 189-90.

ha sabido resistírsele y ella, en compensación, lo pone en condiciones de resistir a otras fuerzas de disolución. Pero la tentación de las sirenas sigue siendo invencible, y nadie puede sustraerse a ella si escucha el canto. La humanidad ha debido someterse a un tratamiento espantoso para que naciese y se consolidase el Sí, el carácter idéntico, práctico, viril del hombre, y algo de todo ello se repite en cada infancia. El esfuerzo para mantener unido el yo abarca todos los estadios del yo, y la tentación de perderlo ha estado siempre unida a la ciega decisión de conservarlo. La ebriedad narcótica, que hace expiar la euforia en la que el Sí permanece como suspendido en un sueño similar a la muerte, es una de las antiquísimas instituciones sociales que sirven de mediadoras entre la autoconservación y el autoaniquilamiento, una tentativa del Sí para sobrevivirse a sí mismo. La angustia de perder el Sí, y de anular con el Sí el confín entre sí mismo y el resto de la vida, el miedo a la muerte y a la destrucción, se halla estrechamente ligado a una promesa de felicidad por la que la civilización se ha visto amenazada en todo instante. Su camino fue el de la obediencia y el trabajo, sobre el cual la satisfacción brilla eternamente como pura apariencia, como belleza impotente. El pensamiento de Odiseo, igualmente hostil a la propia muerte y a la propia felicidad, sabe todo esto. Conoce sólo dos posibilidades de salida. Una es la que prescribe a sus compañeros. Les tapa las orejas con cera y les ordena remar con todas sus energías. Quien quiere perdurar y subsistir no debe prestar oídos al llamado de lo irrevocable, y puede hacerlo sólo en la medida en que no esté en condiciones de escuchar. Esto es lo que la sociedad ha procurado siempre. Frescos y concentrados, los trabajadores deben mirar hacia adelante y despreocuparse de lo que está a los costados. El impulso que los induciría a desviarse es sublimado -con rabiosa amargura- en esfuerzo ulterior. Se vuelven prácticos. La otra posibilidad es la que elige Odiseo, el señor terrateniente, que hace trabajar a los demás para sí. Él oye pero impotente, atado al mástil de la nave, y cuanto mas fuerte resulta la tentación más fuerte se hace atar, así como después también los burgueses se negarán con mayor tenacidad la felicidad cuando -al crecer su poderío- la tengan al alcance de la mano. Lo que ha oído no tiene consecuencias para él, pues no puede hacer otra cosa que señas con la cabeza para que lo desaten, pero ya es demasiado tarde: sus compañeros, que no oyen nada, conocen sólo el peligro del canto y no su belleza, y lo dejan atado al mástil, para salvarlo y salvarse con él. Reproducen con su propia vida la vida del opresor, que no puede salir ya de su papel social. Los mismos vínculos con los cuales se ha ligado irrevocablemente a la *praxis* mantiene a las sirenas lejos de la *praxis*: su tentación es neutralizada al convertírsela en puro objeto de contemplación, en arte. El encadenado asiste a un concierto, inmóvil como los futuros escuchas, y su grito apasionado, su pedido de liberación, mueren ya en un aplauso. Así el goce artístico y el trabajo manual se

separan a la salida de la prehistoria. El *epos* contiene ya la teoría justa. El patrimonio cultural se halla en exacta relación con el trabajo mandado, y uno y otro tienen su fundamento en la condición ineluctable del dominio social sobre la naturaleza.

Medidas como esas tomadas en la nave de Odiseo al pasar frente a las sirenas constituyen una alegoría premonitrice de la dialéctica del iluminismo. Así como la sustituibilidad es la medida del dominio y como el más potente es aquel que puede hacerse representar en el mayor número de operaciones, del mismo modo la sustituibilidad es el instrumento del progreso y a la vez de la regresión. En las condiciones dadas, la exención del trabajo significa también mutilación, y no sólo para los desocupados, sino también para el polo social opuesto. Los superiores experimentan la realidad, con la que ya no tienen directamente relación, sólo como sustrato, y se petrifican enteramente en el Sí que comanda. El primitivo sentía la cosa natural sólo como objeto que huía a su deseo, "pero el señor, que ha colocado al siervo entre la cosa y él, se vincula sólo con la dependencia de la cosa y la goza simplemente; y abandona el lado de la independencia al siervo que la trabaja".³⁵ Odiseo es sustituido en el trabajo. Como no puede ceder a la tentación del abandono de sí, carece también -en cuanto propietario- de la participación en el trabajo, y, finalmente, también de su dirección, mientras que por otro lado sus compañeros, por hallarse cercanos a las cosas, no pueden gozar el trabajo, porque éste se cumple bajo constrictión, sin esperanza, con los sentidos violentamente obstruidos. El esclavo permanece sometido en cuerpo y alma, el señor entra en regresión. Ninguna forma de dominio ha sabido aún evitar este precio, y la circularidad de la historia en su progreso halla su explicación en este debilitamiento, que es el equivalente del poderío. Mientras actitudes y conocimientos de la humanidad se van diferenciando gracias a la división del trabajo, la humanidad retrocede hacia fases antropológicamente más primitivas, puesto que la duración del dominio comporta, con la facilitación técnica de la existencia, la fijación de los instintos por obra de una fijación más fuerte. La fantasía se deteriora. El mal no consiste en el retraso de los individuos respecto a la sociedad o a la producción material. Donde la evolución de la máquina se ha convertido ya en la del mecanismo de dominio, y la tendencia técnica y social, estrechamente ligadas desde siempre, convergen en la toma de posesión total del hombre, los atrasados no representan sólo la falsedad. Viceversa, la adaptación a la potencia del progreso -o al progreso de la potencia- implica siempre de nuevo esas formaciones regresivas que hacen evidente el progreso de su contrario, y no sólo en el progreso

³⁵ G. W. Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, ed. Lasson, pág. 146.

fracasado, sino también en el mismo progreso logrado. La maldición del progreso constante es la incesante regresión.

Esta regresión no se limita a la experiencia del mundo sensible, que está ligada a la proximidad física, sino que concierne también al intelecto dueño de sí, que se separa de la experiencia sensible para someterla. La unificación de la función intelectual, por la que se cumple el dominio sobre los sentidos, la reducción del pensamiento a la producción de uniformidad, implica el empobrecimiento tanto del pensamiento como de la experiencia; la separación de los dos campos deja a ambos humillados y disminuidos. En la limitación del pensamiento a tareas administrativas y organizativas practicada como superiores desde el astuto Odiseo hasta los ingenuos directores generales, se halla ya implícita la obtusidad que ciega a los grandes cuando ya no es sólo cuestión de manipular a los pequeños. El espíritu se transforma de hecho en ese aparato de dominio y autodomínio que la filosofía burguesa, equivocándose, ha visto en él desde siempre. La sordera, que ha caracterizado a los dóciles proletarios desde los tiempos del mito, no representa ninguna ventaja respecto a la inmovilidad del amo. De la inmadurez de los dominados vive la decadente sociedad. Cuanto más complicado y más sutil es el aparato social, económico y científico, al cual el sistema de producción ha adaptado tiempo ha el cuerpo que lo sirve, tanto más pobres son las experiencias de las que este cuerpo es capaz. La eliminación de las cualidades, su traducción en funciones, pasa de la ciencia, a través de la racionalización de los métodos de trabajo, al mundo perceptivo de los pueblos, y asimila éste de nuevo al de los batracios. La regresión de las masas consiste hoy en la incapacidad de oír con los propios oídos aquello que aún no ha sido oído, de tocar con las propias manos algo que aún no ha sido tocado, la nueva forma de ceguera que sustituye a toda forma mítica vencida. Gracias a la mediación de la sociedad total, que embiste contra todo impulso y relación, los hombres son reducidos de nuevo a aquello contra lo cual se volvía el principio del Sí, la ley de desarrollo de la sociedad: a simples seres genéricos, iguales entre sí por aislamiento de la colectividad dirigida en forma coactiva. Los remeros que no pueden hablar entre ellos se hallan esclavizados todos al mismo ritmo, así como el obrero moderno en la fábrica, en el cine y en el transporte. Son las concretas condiciones del trabajo en la sociedad las que producen el conformismo, y no impulsos conscientes que intervendrían para estupidizar a los hombres oprimidos y desviarlos de la verdad. La impotencia de los trabajadores no es sólo una coartada de los patrones, sino la consecuencia lógica de la sociedad industrial, en la que se ha transformado finalmente el antiguo destino, a causa de los esfuerzos hechos para sustraerse a él.

Pero esta necesidad lógica no es definitiva. Tal necesidad se halla ligada al dominio, a la vez como su reflejo e instrumento. Por lo cual su verdad no es menos problemática que lo que su evidencia es ineluctable. Sin duda el pensamiento ha logrado siempre determinar de nuevo su misma problemática. El pensamiento es el siervo a quien el señor no puede detener según su placer. En cuanto al dominio, desde que la humanidad se ha vuelto estable, y luego en la economía mercantil, se ha objetivado en leyes y organizaciones, ha debido a la vez limitarse. El instrumento se vuelve autónomo: la instancia mediadora del espíritu atenúa, independientemente de la voluntad de los amos, la inmediatez de la injusticia económica. Los instrumentos del dominio, que todos deben aferrar -lenguaje, armas y finalmente las máquinas-, deben dejarse aferrar por todos. Así, en el dominio, el momento de la racionalidad se afirma además como diverso del dominio. El carácter objetivo del instrumento, que lo torna universalmente disponible, su "objetividad" para todos, implica ya la crítica al dominio a cuyo servicio el pensamiento se ha desarrollado. A lo largo del camino que va de la mitología a la logística el pensamiento ha perdido el elemento de la reflexión-sobre-sí, y hoy la maquinaria mutila a los hombres, a pesar de que los sustenta. Pero en la forma de las máquinas la *ratio* extrañada se mueve hacia una sociedad que concilia el aparato cristalizado en aparato material e intelectual con el ser viviente liberado y lo refiere a la sociedad misma como a su sujeto real. El origen particular del pensamiento y su perspectiva universal han sido desde siempre inseparables. Hoy, con la transformación del mundo en industria, la perspectiva de lo universal, la realización social del pensamiento, se halla hasta tal punto próxima y accesible que justamente a causa del tal perspectiva el pensamiento es negado, por los mismos patrones, como mera ideología. Y muestra sólo la mala conciencia de las camarillas en que se encarna al fin la necesidad económica el hecho de que sus manifestaciones -desde las intuiciones del *Führer* hasta "la visión dinámica del mundo"-, en neto contraste con la apologética burguesa precedente, no insistan más en que sus propias fechorías son consecuencias necesarias de leyes objetivas. Las mentiras míticas de misión y destino, que ocupan el puesto de las leyes objetivas, no expresan siquiera toda la falsedad: no son ya como antaño las leyes objetivas del mercado, que se afirmaban en las acciones de los empresarios y llevaban a la catástrofe, sino que es la decisión consciente de los directores generales, como resultante que no tiene nada que envidiar en términos de necesidad a los más ciegos mecanismos de los precios, en cuanto a manejar el destino de la sociedad. Los dominadores mismos no creen en ninguna necesidad objetiva, pese a que a veces den tal nombre a sus maquinaciones. Se presentan como ingenieros de la historia universal. Sólo los dominados toman como necesaria e intocable la evolución que, a cada aumento decretado del nivel de vida, los vuelve un poco más

impotentes. Su reducción a puros objetos de administración, que da forma anticipada a todos los sectores de la vida moderna, incluso en el lenguaje y la percepción, proyecta frente a los dominados una necesidad objetiva ante la cual éstos se creen impotentes. La miseria como contraste de poder e impotencia crece hasta el infinito junto con la capacidad de suprimir perdurablemente toda miseria. Para todo individuo resulta impenetrable la selva de camarillas e instituciones que, desde los supremos puestos de comando hasta la economía de los *rackets* profesionales, propenden a la continuación indefinida del *statu quo*.

El absurdo del estado en el cual el poder del sistema sobre los hombres crece a cada paso en que los sustrae al poder de la naturaleza denuncia como superada la razón de la sociedad racional. Su necesidad es ilusoria, no menos que la libertad de los empresarios, que acaba por revelar su carácter coactivo en sus inevitables luchas y acomodamientos. Esta ilusión, en la que se pierde la humanidad iluminada sin residuos, no puede ser disuelta por el pensamiento que, como órgano del dominio, debe elegir entre mandar y obedecer. Si no puede sustraerse al encantamiento al cual quedó ligado en la prehistoria, llega sin embargo a reconocer, en la lógica de la alternativa (coherencia y antinomia), mediante la cual se ha emancipado radicalmente de la naturaleza, a esa misma naturaleza no conciliada y alienada respecto a sí misma. El pensamiento, en el que el mecanismo coactivo de la naturaleza se refleja y se perpetúa, refleja, justamente en virtud de su coherencia irresistible, también a sí mismo como naturaleza olvidada de sí, como mecanismo coactivo. Sin duda la facultad de representación es sólo un instrumento. Mediante el pensamiento los hombres se distancian de la naturaleza para tenerla frente a sí en la posición desde la cual dominarla. Como la cosa, el instrumento material, que se mantiene idéntico en situaciones diversas, y separa así el mundo - caótico, multiforme y disparatado- de lo que es evidente, uno e idéntico, el concepto es el instrumento ideal, que aferra todas las cosas en el punto en que se pueden aferrar. Así como por lo demás el pensamiento se vuelve ilusorio apenas quiere renegar de la función separativa, de distancia y objetivación. Pero si el iluminismo tiene razón contra toda hipóstasis de la utopía y proclama impasible al dominio como escisión, la fractura entre sujeto y objeto, que prohíbe llenar, se convierte en el *index* de la falsedad propia y de la verdad. La condena de la superstición ha significado siempre, junto con el progreso del dominio, también el desenmascaramiento de éste. El iluminismo es más que iluminismo; la naturaleza se hace oír en su extrañamiento. En la conciencia que el espíritu tiene en sí como naturaleza dividida en sí, es la naturaleza quien se invoca a sí misma, como en la prehistoria, pero no ya directamente con su presunto nombre, que significa omnipotencia, como *mana*, sino algo como mutilado y ciego. La condena natural consiste en el dominio de la

naturaleza, sin el cual no existiría espíritu. En la humildad en que éste se reconoce como dominio y se retrata en la naturaleza se disuelve su pretensión de dominio, que es la que lo esclaviza a la naturaleza. Aun cuando la humanidad no puede detenerse en la fuga frente a la necesidad -en la civilización y en el progreso- sin renunciar al conocimiento mismo, por lo menos no ve ya en las vallas que erige contra la necesidad (las instituciones, las prácticas del dominio, que desde el sometimiento de la naturaleza se han vuelto siempre contra la sociedad) las promesas de la libertad futura. Todo progreso de la civilización ha renovado, junto con el dominio, también la perspectiva de mitigarlo. Pero mientras la historia real se halla constituida por sufrimientos reales, que no disminuyen de ningún modo en proporción al aumento de los medios para abolirlos, la perspectiva puede contar para realizarse sólo con el concepto. Dado que éste no se limita a distanciar, como ciencia, a los hombres de la naturaleza, sino que además, como toma de conciencia de ese mismo pensamiento que -en la forma de la ciencia- permanece ligado a la ciega tendencia económica, permite medir la distancia que eterniza la injusticia. Gracias a esta anamnesis de la naturaleza en el sujeto, en el cumplimiento de la cual se halla la verdad desconocida de toda cultura, el iluminismo se encuentra, como principio, en oposición al dominio, y la invitación a detener el iluminismo resonó, incluso en los tiempos de Vanini,³⁶ menos por temor a la ciencia exacta que por odio al pensamiento indisciplinado que se libera del encantamiento de la naturaleza en la medida en que se reconoce como el temblor de ésta ante sí misma. Los sacerdotes siempre han vindicado al *mana* respecto al iluminista que lo conciliaba experimentando horror por el horror que llevaba ese nombre, y los augures del iluminismo fueron solidarios en la *hybris* con los sacerdotes. El iluminismo burgués se había rendido a su momento positivista mucho antes de Turgot y de d'Alembert. El iluminismo burgués estuvo siempre expuesto a la tentación de cambiar la libertad por el ejercicio de la autoconservación. La suspensión del concepto, ya fuera en nombre del progreso o en el de la cultura -que secretamente se habían puesto de acuerdo hacia tiempo contra la verdad-, ha dejado el campo libre a la mentira. Mentira que -en un mundo que se dedicaba a verificar protocolos y a custodiar la idea, degradada a "contribución" de grandes pensadores, como una especie de *slogan* envejecido- no era ya más distinguible de la verdad neutralizada como "patrimonio cultural".

³⁶ Giulio Cesare Vanini, 1584-1619, filósofo que fue en Italia el máximo exponente del movimiento libertino, es decir, de aquellos que -en correspondencia con la misma escuela francesa- luchaban por liberar al pensamiento de todo dogmatismo, especialmente en materia religiosa. (*N. del T.*)

Para reconocer el dominio, incluso dentro del pensamiento, como naturaleza no conciliada, podría remover esa necesidad cuya eternidad ha sido admitida incluso por el socialismo con demasiada rapidez, en homenaje al *common sense* reaccionario. Al elevar la necesidad al carácter de "base" para todos los tiempos venideros y al degradar al espíritu -según el estilo idealista- al papel de cima suprema, el socialismo ha conservado demasiado rigidamente la herencia de la filosofía burguesa. De esa forma la relación de la necesidad con el reino de la libertad sería puramente cuantitativa, mecánica, y la naturaleza, alienada, como en la primera mitología, se convertiría en totalitaria y terminaría por absorber a la libertad junto con el socialismo. Al renunciar al pensamiento, que se venga, en su forma reificada -como matemáticas, máquina, organización- del hombre olvidado de sí mismo, el iluminismo ha renunciado a su propia realización. Al disciplinar todo lo que es individual, el iluminismo ha dejado a la totalidad incomprendida la libertad de retorcerse -como dominio sobre las cosas- sobre el ser y sobre la conciencia de los hombres. Pero la *praxis* subversiva depende de la intransigencia de la teoría respecto a la inconsciencia con que la sociedad deja que el pensamiento se endurezca. La realización no resulta difícil por sus presupuestos materiales, por la técnica desencadenada como tal. Esta es la tesis de los sociólogos, que buscan ahora un nuevo antídoto, tal vez de corte colectivo, para solucionar la cuestión del antídoto.³⁷ El responsable es un complejo social de enceguecimiento. El mítico respeto científico de los pueblos hacia el dato que ellos mismos producen continuamente termina por convertirse a su vez en un dato de hecho, en la roca frente a la cual incluso la fantasía revolucionaria se avergüenza de sí como utopismo y degenera en pasiva confianza en la tendencia objetiva de la historia. Como órgano de esta adaptación, como pura construcción de medios, el iluminismo es tan destructivo como lo afirman sus enemigos románticos. El iluminismo se convierte en sí sólo al denunciar el último compromiso con tales enemigos y al osar abolir el falso absoluto, el principio del ciego dominio. El espíritu de esta teoría intransigente podría llegar a invertir, para sus fines, el espíritu inexorable del progreso. Espíritu cuyo heraldo, Bacon, ha soñado con las mil cosas "que los reyes con todos sus tesoros no pueden comprar, sobre las cuales su autoridad no pesa, de las que sus informantes no pueden darles noticias". Tal como lo preveía, esas cosas les han tocado a los burgueses, a los herederos iluminados del rey. Al multiplicar la violencia a través de la mediación del mercado, la economía burguesa ha multiplicado también sus propios bienes y sus propias fuerzas hasta el punto

³⁷ *The supreme question which confronts our generation today -the question to which all other problems are merely corollaries- is whether technology can be brought under control. ... Nobody can be sure of the formula by which this end can be achieved. ... We must draw on all the resources to which access can be had.* (The Rockefeller Foundation, A Review for 1943, New York, 1944, págs. 33-35.)

de que ya no es necesario, para administrarlas, no sólo de los reyes ni tampoco de los burgueses: basta simplemente con todos. Todos aprenden, a través del poder de las cosas, a desentenderse del poder. El iluminismo se realiza y se niega cuando los fines prácticos más próximos se revelan como la lejanía alcanzada, y las tierras "de las que sus informantes no pueden darles noticias", es decir la naturaleza desconocida por la ciencia patronal, son recordadas como las del origen. Hoy que la utopía de Bacon -"ser amos de la naturaleza en la práctica"- se ha cumplido en escala terrestre, se torna evidente la esencia de la constricción que él imputaba a la naturaleza no dominada. Era el dominio mismo. Dominio tras cuya disolución puede ir más allá el saber, en el cual indudablemente residía, según Bacon, "la superioridad del hombre". Pero ante esta posibilidad el iluminismo al servicio del presente se transforma en el engaño total de las masas.

LA INDUSTRIA CULTURAL

Iluminismo como mistificación de masas

La tesis sociológica de que la pérdida de sostén en la religión objetiva, la disolución de los últimos residuos precapitalistas, la diferenciación técnica y social y el extremado especialismo han dado lugar a un caos cultural, se ve cotidianamente desmentida por los hechos. La civilización actual concede a todo un aire de semejanza. *Film*, radio y semanarios constituyen un sistema. Cada sector está armonizado en sí y todos entre ellos. Las manifestaciones estéticas, incluso de los opositores políticos, celebran del mismo modo el elogio del ritmo de acero. Los organismos decorativos de las administraciones y las muestras industriales son poco diversas en los países autoritarios y en los demás. Los tersos y colosales palacios que se alzan por todas partes representan la pura racionalidad privada de sentido de los grandes monopolios internacionales a los que tendía ya la libre iniciativa desencadenada, que tiene en cambio sus monumentos en los tétricos edificios de habitación o comerciales de las ciudades desoladas. Ya las casas más viejas cerca de los centros de cemento armado tienen aire de *slums* y los nuevos *bungalows* marginales a la ciudad cantan ya - como las frágiles construcciones de las ferias internacionales- las loas al progreso técnico, invitando a que se los liquide, tras un rápido uso, como cajas de conserva. Pero los proyectos urbanísticos que deberían perpetuar, en pequeñas habitaciones higiénicas, al individuo como ser independiente, lo someten aun más radicalmente a su antítesis, al poder total del capital. Como los habitantes afluyen a los centros a fin de trabajar y divertirse, en carácter de productores y consumidores, las células edilicias

se cristalizan sin solución de continuidad en complejos bien organizados. La unidad visible de macrocosmo y microcosmo ilustra a los hombres sobre el esquema de su civilización: la falsa identidad de universal y particular. Cada civilización de masas en un sistema de economía concentrada es idéntica y su esqueleto -la armadura conceptual fabricada por el sistema- comienza a delinearse. Los dirigentes no están ya tan interesados en esconderla; su autoridad se refuerza en la medida en que es reconocida con mayor brutalidad. *Film* y radio no tienen ya más necesidad de hacerse pasar por arte. La verdad de que no son más que negocios les sirve de ideología, que debería legitimar los rechazos que practican deliberadamente. Se autodefinen como industrias y las cifras publicadas de las rentas de sus directores generales quitan toda duda respecto a la necesidad social de sus productos.

Quienes tienen intereses en ella gustan explicar la industria cultural en términos tecnológicos. La participación en tal industria de millones de personas impondría métodos de reproducción que a su vez conducen inevitablemente a que, en innumerables lugares, necesidades iguales sean satisfechas por productos *standard*. El contraste técnico entre pocos centros de producción y una recepción difusa exigiría, por la fuerza de las cosas, una organización y una planificación por parte de los detentores. Los *clichés* habrían surgido en un comienzo de la necesidad de los consumidores: sólo por ello habrían sido aceptados sin oposición. Y en realidad es en este círculo de manipulación y de necesidad donde la unidad del sistema se afianza cada vez más. Pero no se dice que el ambiente en el que la técnica conquista tanto poder sobre la sociedad es el poder de los económicamente más fuertes sobre la sociedad misma. La racionalidad técnica es hoy la racionalidad del dominio mismo. Es el carácter forzado de la sociedad alienada de sí misma. Automóviles y *films* mantienen unido el conjunto hasta que sus elementos niveladores repercuten sobre la injusticia misma a la que servían. Por el momento la técnica de la industria cultural ha llegado sólo a la igualación y a la producción en serie, sacrificando aquello por lo cual la lógica de la obra se distinguía de la del sistema social. Pero ello no es causa de una ley de desarrollo de la técnica en cuanto tal, sino de su función en la economía actual. La necesidad que podría acaso escapar al control central es reprimida ya por el control de la conciencia individual. El paso del teléfono a la radio ha separado claramente a las partes. El teléfono, liberal, dejaba aun al oyente la parte de sujeto. La radio, democrática, vuelve a todos por igual escuchas, para remitirlos autoritariamente a los programas por completo iguales de las diversas estaciones. No se ha desarrollado ningún sistema de respuesta y las transmisiones privadas son mantenidas en la clandestinidad. Estas se limitan al mundo excéntrico de los "aficionados", que por añadidura están aun organizados desde arriba. Pero todo resto de

espontaneidad del público en el ámbito de la radio oficial es rodeado y absorbido, en una selección de tipo especialista, por cazadores de talento, competencias ante el micrófono y manifestaciones domesticadas de todo género. Los talentos pertenecen a la industria incluso antes de que ésta los presente: de otro modo no se adaptarían con tanta rapidez. La constitución del público, que teóricamente y de hecho favorece al sistema de la industria cultural, forma parte del sistema y no lo disculpa. Cuando una *branche* artística procede según la misma receta de otra, muy diversa en lo que respecta al contenido y a los medios expresivos; cuando el nudo dramático de la *soap-opera* en la radio se convierte en una ilustración pedagógica del mundo en el cual hay que resolver dificultades técnicas, dominadas como *jam* al igual que en los puntos culminantes de la vida del *jazz*, o cuando la "adaptación" experimental de una frase de Beethoven se hace según el mismo esquema con el que se lleva una novela de Tolstoy a un *film*, la apelación a los deseos espontáneos del público se convierte en un pretexto inconsistente. Más cercana a la realidad es la explicación que se basa en el peso propio, en la fuerza de inercia del aparato técnico y personal, que por lo demás debe ser considerado en cada uno de sus detalles como parte del mecanismo económico de selección. A ello debe agregarse el acuerdo o por lo menos la común determinación de los dirigentes ejecutivos de no producir o admitir nada que no se asemeje a sus propias mesas, a su concepto de consumidores y sobre todo a ellos mismos.

Si la tendencia social objetiva de la época se encarna en las intenciones subjetivas de los dirigentes supremos, éstos pertenecen por su origen a los sectores más poderosos de la industria. Los monopolios culturales son, en relación con ellos, débiles y dependientes. Deben apresurarse a satisfacer a los verdaderamente poderosos, para que su esfera en la sociedad de masas -cuyo particular carácter de mercancía tiene ya demasiada relación con el liberalismo acogedor y con los intelectuales judíos- no corra peligro. La dependencia de la más poderosa sociedad de radiofonía respecto a la industria eléctrica o la del cine respecto a la de las construcciones navales, delimita la entera esfera, cuyos sectores aislados están económicamente cointerésados y son interdependientes. Todo está tan estrechamente próximo que la concentración del espíritu alcanza un volumen que le permite traspasar los confines de las diversas empresas y de los diversos sectores técnicos. La unidad desprejuiciada de la industria cultural confirma la unidad -en formación- de la política. Las distinciones enfáticas, como aquellas entre *films* de tipo *a* y *b* o entre las historias de semanarios de distinto precio, no están fundadas en la realidad, sino que sirven más bien para clasificar y organizar a los consumidores, para adueñarse de ellos sin desperdicio. Para todos hay algo previsto, a fin de que nadie pueda escapar; las diferencias son acuñadas y difundidas

artificialmente. El hecho de ofrecer al público una jerarquía de cualidades en serie sirve sólo para la cuantificación más completa. Cada uno debe comportarse, por así decirlo, espontáneamente, de acuerdo con su *level* determinado en forma anticipada por índices estadísticos, y dirigirse a la categoría de productos de masa que ha sido preparada para su tipo. Reducidos a material estadístico, los consumidores son distribuidos en el mapa geográfico de las oficinas administrativas (que no se distinguen prácticamente más de las de propaganda) en grupos según los ingresos, en campos rosados, verdes y azules.

El esquematismo del procedimiento se manifiesta en que al fin los productos mecánicamente diferenciados se revelan como iguales. El que las diferencias entre la serie Chrysler y la serie General Motors son sustancialmente ilusorias es cosa que saben incluso los niños que se enloquecen por ellas. Los precios y las desventajas discutidos por los conocedores sirven sólo para mantener una apariencia de competencia y de posibilidad de elección. Las cosas no son distintas en lo que concierne a las producciones de la Warner Brothers y de la Metro Goldwin Mayer. Pero incluso entre los tipos más caros y menos caros de la colección de modelos de una misma firma, las diferencias se reproducen más: en los automóviles no pasan de variantes en el número de cilindros, en el volumen, en la novedad de los *gadgets*; en los *films* se limitan a diferencias en el número de divos, en el despliegue de medios técnicos, mano de obra, trajes y decorados, en el empleo de nuevas fórmulas psicológicas. La medida unitaria del valor consiste en la dosis de *conspicuous production*, de inversión exhibida. Las diferencias de valor preestablecidas por la industria cultural no tienen nada que ver con diferencias objetivas, con el significado de los productos. También los medios técnicos tienden a una creciente uniformidad recíproca. La televisión tiende a una síntesis de radio y cine, que está siendo retardada hasta que las partes interesadas se hayan puesto completamente de acuerdo, pero cuyas posibilidades ilimitadas pueden ser promovidas hasta tal punto por el empobrecimiento de los materiales estéticos que la identidad apenas velada de todos los productos de la industria cultural podrá mañana triunfar abiertamente, como sarcástica realización del sueño wagneriano de la "obra de arte total". El acuerdo de palabra, música e imagen se logra con mucha mayor perfección que en *Tristán*, en la medida en que los elementos sensibles, que se limitan a registrar la superficie de la realidad social, son ya producidos según el mismo proceso técnico de trabajo y expresan su unidad como su verdadero contenido. Este proceso de trabajo integra a todos los elementos de la producción, desde la trama de la novela preparada ya en vistas al *film*, hasta el último efecto sonoro. Es el triunfo del capital invertido. Imprimir con letras de fuego su omnipotencia -la de sus manos- en el corazón de todos los desposeídos en busca de empleo es el

significado de todos los *films*, independientemente de la acción dramática que la dirección de producciones escoge de vez en cuando.

Durante el tiempo libre el trabajador debe orientarse sobre la unidad de la producción. La tarea que el esquematismo kantiano había asignado aun a los sujetos -la de referir por anticipado la multiplicidad sensible a los conceptos fundamentales- le es quitada al sujeto por la industria. La industria realiza el esquematismo como el primer servicio para el cliente. Según Kant, actuaba en el alma un mecanismo secreto que preparaba los datos inmediatos para que se adaptasen al sistema de la pura razón. Hoy, el enigma ha sido develado. Incluso si la planificación del mecanismo por parte de aquellos que preparan los datos, la industria cultural, es impuesta a ésta por el peso de una sociedad irracional -no obstante toda racionalización-, esta tendencia fatal se transforma, al pasar a través de las agencias de la industria, en la intencionalidad astuta que caracteriza a esta última. Para el consumidor no hay nada por clasificar que no haya sido ya anticipado en el esquematismo de la producción. El prosaico arte para el pueblo realiza ese idealismo fantástico que iba demasiado lejos para el crítico. Todo viene de la conciencia: de la de Dios en Malebranche y en Berkeley; en el arte de masas, de la dirección terrena de la producción. No sólo los tipos de bailables, divos, *soap-operas* retornan cíclicamente como entidades invariables, sino que el contenido particular del espectáculo, lo que aparentemente cambia, es a su vez deducido de aquéllos. Los detalles se tornan fungibles. La breve sucesión de intervalos que ha resultado eficaz en un tema, el fracaso temporario del héroe, que éste acepta deportivamente, los saludables golpes que la hermosa recibe de las robustas manos del galán, los modales rudos de éste con la heredera pervertida, son, como todos los detalles, *clichés*, para emplear a gusto aquí y allá, enteramente definidos cada vez por el papel que desempeñan en el esquema. Confirmar el esquema, mientras lo componen, constituye toda la realidad de los detalles. En un *film* se puede siempre saber en seguida cómo terminará, quién será recompensado, castigado u olvidado; para no hablar de la música ligera, en la que el oído preparado puede adivinar la continuación desde los primeros compases y sentirse feliz cuando llega. El número medio de palabras de la *short story* es intocable. Incluso los *gags*, los efectos, son calculados y planificados. Son administrados por expertos especiales y su escasa variedad hace que se los pueda distribuir administrativamente. La industria cultural se ha desarrollado con el primado del efecto, del *exploit* tangible, del detalle sobre la obra, que una vez era conductora de la idea y que ha sido liquidada junto con ésta. El detalle, al emanciparse, se había tornado rebelde y se había erigido -desde el romanticismo hasta el expresionismo- en expresión desencadenada, en exponente de la revolución contra la organización. El efecto armónico aislado había cancelado en la música la

conciencia de la totalidad formal; en pintura el color particular se había sobrepuesto a la composición del cuadro; la penetración psicológica dominaba sobre la arquitectura de la novela. A ello pone fin con su totalidad la industria cultural. Al no reconocer más que a los detalles, acaba con la insubordinación de éstos y los somete a la fórmula que ha tomado el lugar de la obra. La industria cultural trata de la misma forma al todo y a las partes. El todo se opone, en forma despiadada o incoherente, a los detalles, un poco como la carrera de un hombre de éxito, a quien todo debe servirle de ilustración y prueba, mientras que la misma carrera no es más que la suma de esos acontecimientos idiotas. La llamada idea general es un mapa catastral y crea un orden, pero ninguna conexión. Privados de oposición y de conexión, el todo y los detalles poseen los mismos rasgos. Su armonía garantizada desde el comienzo es la caricatura de aquella otra -conquistada- de la obra maestra burguesa. En Alemania, en los *films* más despreocupados del período democrático, reinaba ya la paz sepulcral de la dictadura.

El mundo entero es pasado por el cedazo de la industria cultural. La vieja esperanza del espectador cinematográfico, para quien la calle parece la continuación del espectáculo que acaba de dejar, debido a que éste quiere precisamente reproducir con exactitud el mundo perceptivo de todos los días, se ha convertido en el criterio de la producción. Cuanto más completa e integral sea la duplicación de los objetos empíricos por parte de las técnicas cinematográficas, tanto más fácil resulta hacer creer que el mundo exterior es la simple prolongación del que se presenta en el *film*. A partir de la brusca introducción del elemento sonoro el proceso de reproducción mecánica ha pasado enteramente al servicio de este propósito. El ideal consiste en que la vida no pueda distinguirse más de los *films*. El *film* superando en gran medida al teatro ilusionista, no deja a la fantasía ni al pensar de los espectadores dimensión alguna en la que puedan moverse por su propia cuenta sin perder el hilo, con lo que adiestra a sus propias víctimas para identificarlo inmediatamente con la realidad. La atrofia de la imaginación y de la espontaneidad del consumidor cultural contemporáneo no tiene necesidad de ser manejada según mecanismos psicológicos. Los productos mismos, a partir del más típico, el *film* sonoro, paralizan tales facultades mediante su misma constitución objetiva. Tales productos están hechos de forma tal que su percepción adecuada exige rapidez de intuición, dotes de observación, competencia específica, pero prohíbe también la actividad mental del espectador, si éste no quiere perder los hechos que le pasan rápidamente delante. Es una tensión tan automática que casi no tiene necesidad de ser actualizada para excluir la imaginación. Quien está de tal forma absorto en el universo del *film*, en los gestos, imágenes y palabras, que carece de la capacidad de agregar a éstos aquello por lo que podrían ser tales, no

por ello se encontrará en el momento de la exhibición sumido por completo en los efectos particulares del espectáculo que contempla. A través de todos los otros *films* y productos culturales que necesariamente debe conocer, han llegado a serle tan familiares las pruebas de atención requeridas que se le producen automáticamente. La violencia de la sociedad industrial obra sobre los hombres de una vez por todas. Los productos de la industria cultural pueden ser consumidos rápidamente incluso en estado de distracción. Pero cada uno de ellos es un modelo del gigantesco mecanismo económico que mantiene a todos bajo presión desde el comienzo, en el trabajo y en el descanso que se le asemeja. De cada *film* sonoro, de cada transmisión radial, se puede deducir aquello que no se podría atribuir como efecto a ninguno de ellos aisladamente, pero sí al conjunto de todos en la sociedad. Inevitablemente, cada manifestación aislada de la industria cultural reproduce a los hombres tal como aquello en que ya los ha convertido la entera industria cultural. Y todos los agentes de la industria cultural, desde el productor hasta las asociaciones femeninas, velan para que el proceso de la reproducción simple del espíritu no conduzca en modo alguno a una reproducción enriquecida.

Las quejas de los historiadores del arte y de los abogados de la cultura respecto a la extinción de la energía estilística en Occidente son pavorosamente infundadas. La traducción estereotipada de todo, incluso de aquello que aún no ha sido pensado, dentro del esquema de la reproductibilidad mecánica, supera en rigor y validez a todo verdadero estilo, concepto este con el que los amigos de la cultura idealizan -como "orgánico"- al pasado precapitalista. Ningún Palestrina hubiera podido expeler la disonancia no preparada y no resuelta con el purismo con el que un *arrangeur* de música de *jazz* elimina hoy toda cadencia que no se adecue perfectamente a su jerga. Cuando adapta a Mozart no se limita a modificarlo allí donde es demasiado serio o demasiado difícil, sino también donde armonizaba la melodía en forma diversa -y acaso con más sencillez- de lo que se usa hoy. Ningún constructor de iglesias medieval hubiera inspeccionado los temas de los vitrales y de las esculturas con la desconfianza con que la dirección del estudio cinematográfico examina un tema de Balzac o de Víctor Hugo antes de que éste obtenga el *imprimatur* que le permitirá continuar adelante. Ningún capítulo habría asignado a las caras diabólicas y las penas de los condenados su justo puesto en el orden del sumo amor con el escrúpulo con el que la dirección de producción se lo asigna a la tortura del héroe o a la sucinta pollera de la *leading lady* en la letanía del *film* de éxito. El catálogo explícito e implícito, exotérico y esotérico de lo prohibido y de lo tolerado, no se limita a circunscribir un sector libre, sino que lo domina y lo controla desde la superficie hasta el fondo. Incluso los detalles mínimos son modelados según

sus normas. La industria cultural, a través de sus prohibiciones, fija positivamente -al igual que su antítesis, el arte de vanguardia- un lenguaje suyo, con una sintaxis y un léxico propios. La necesidad permanente de nuevos efectos, que quedan sin embargo ligados al viejo esquema, no hace más que aumentar, como regla supletoria, la autoridad de lo ordenado, a la que cada efecto particular querría sustraerse. Todo lo que aparece es sometido a un sello tan profundo que al final no aparece ya nada que no lleve por anticipado el signo de la jerga y que no demuestre ser, a primera vista, aprobado y reconocido. Pero los matadores³⁸ - productores o reproductores- son aquellos que hablan la jerga con tanta facilidad, libertad y alegría, como si fuese la lengua que ha vencido desde hace tiempo al silencio. Es el ideal de la naturaleza en la industria, que se afirma tanto más imperiosamente cuanto la técnica perfeccionada reduce más la tensión entre imagen y vida cotidiana. La paradoja de la *routine* disfrazada de naturaleza se advierte en todas las manifestaciones de la industria cultural, y en muchas se deja tocar con la mano. Un ejecutante de *jazz* que debe tocar un trozo de música seria, el más simple *minuet* de Beethoven, lo sincopa involuntariamente y sólo accede a tocar las notas preliminares con una sonrisa de superioridad. Esta "naturaleza", complicada por las instancias siempre presentes y desarrolladas hasta el exceso del medio específico, constituye el nuevo estilo, es decir, "un sistema de no-cultura, al que se le podría reconocer una cierta 'unidad estilística', si se concede que tiene sentido hablar de una barbarie estilizada".³⁹

La fuerza universalmente vinculante de esta estilización supera ya a la de las prohibiciones y prescripciones oficiosas; hoy se perdona con más facilidad a un motivo que no se atenga a los treinta y dos compases que contenga aunque sea el más secreto detalle melódico o armónico extraño al idioma. Todas las violaciones de los hábitos del oficio cometidas por Orson Welles le son perdonadas, porque -incluyendo las incorrecciones- no hacen más que reforzar y confirmar la validez del sistema. La obligación del idioma técnicamente condicionado que actores y directores deben producir como naturaleza, a fin de que la nación pueda hacerlo suyo, se refiere a matices tan sutiles que alcanzan casi el refinamiento de los medios de una obra de vanguardia, medios con los cuales esta última, a diferencia de aquélla, sirve a la verdad. La rara capacidad para obedecer minuciosamente a las exigencias del idioma de la naturaleza en todos los sectores de la industria cultural se convierte en el criterio de la habilidad y de la competencia. Todo lo que se dice y la forma en que es dicho debe

³⁸ En castellano en el original. (*N. del T.*)

³⁹ F. Nietzsche, *Unzeitgemässe Betrachtungen*, en *Werke*, Grossoktavausgabe, Leipzig, 1917, I, pág. 187.

poder ser controlado en relación con el lenguaje cotidiano, como ocurre en el positivismo lógico. Los productores son expertos. El idioma exige una fuerza productiva excepcional, que absorbe y consume enteramente y que ha superado la distinción -predilecta de la teoría conservadora de la cultura- entre estilo genuino y artificial. Como artificial podría ser definido un estilo impreso desde el exterior sobre los impulsos reluctantes de la figura. Pero en la industria cultural, la materia, hasta en sus últimos elementos, es originada por el mismo aparato que produce la jerga en que se resuelve. Las diferencias que se producen entre el "especialista artístico" y el *sponsor* y el *ensor* a propósito de una mentira demasiado increíble no son en realidad testimonio de una tensión estética interna sino más bien de una divergencia de intereses. La *renommée* del especialista -en la que a veces se refugia un último resto de autonomía objetiva- entra en conflicto con la política comercial de aquellos que producen la mercancía cultural. Pero la cosa, en su esencia, está reificada como viable aun antes de que se llegue al conflicto. Aun antes de que Zanuck la comprase, la santa Bernadette brillaba en el campo visivo de su autor como una *réclame* para todos los consorcios interesados. Tal es lo que queda de los impulsos autónomos de la obra. Y he ahí por qué el estilo de la industria cultural, que no necesita afirmarse en la resistencia de la materia, es al mismo tiempo la negación del estilo. La conciliación de lo universal y lo particular, regla e instancia específica del objeto -cuya realización es *conditio sine qua non* de la sustancia y el peso del estilo-, carece de valor porque no determina ya ninguna tensión entre los dos polos: los extremos que se tocan quedan traspasados en una turbia identidad, lo universal puede sustituir a lo particular y viceversa.

Sin embargo, esta caricatura del estilo dice algo sobre el estilo auténtico del pasado. El concepto de estilo auténtico queda desenmascarado en la industria cultural como equivalente estético del dominio. La idea del estilo como coherencia puramente estética es una proyección retrospectiva de los románticos. En la unidad del estilo -no sólo del Medioevo cristiano sino también del Renacimiento- se expresa la estructura diversa de la violencia social, y no la oscura experiencia de los dominados, en la que se encerraba lo universal. Los grandes artistas no fueron nunca quienes encarnaron el estilo en la forma más pura y perfecta, sino quienes acogieron en la propia obra al estilo como rigor respecto a la expresión caótica del sufrimiento, como verdad negativa. En el estilo de las obras la expresión conquistaba la fuerza sin la cual la existencia pasa desoída. Incluso las obras tenidas por clásicas, como la música de Mozart, contienen tendencias objetivas en contraste con su estilo. Hasta Schönberg y Picasso, los grandes artistas han conservado su desconfianza hacia el estilo y -en todo lo que es decisivo- se han atenido menos al estilo que a la lógica del objeto. Lo que expresionistas y dadistas afirmaban polémicamente, la

falsedad del estilo como tal, triunfa hoy en la jerga canora del *crooner*, en la gracia relamida de la *stary*, en fin, en la magistral imagen fotográfica de la choza miserable del trabajador manual. En toda obra de arte el estilo es una promesa. En la medida en que lo que se expresa entra a través del estilo en las formas dominantes de la universalidad, en el lenguaje musical, pictórico, verbal, debería reconciliarse con la idea de la verdadera universalidad. Esta promesa de la obra de arte -de fundar la verdad a través de la inserción de la figura en las formas socialmente transmitidas- es a la vez necesaria e hipócrita. Tal promesa pone como absoluto las formas reales de lo existente, pretendiendo anticipar su realización en sus derivados estéticos. En este sentido, la pretensión del arte es siempre también ideología. Por otra parte, el arte puede hallar una expresión para el sufrimiento sólo al enfrentarse con la tradición que se deposita en el estilo. En la obra de arte, en efecto, el momento mediante el cual trasciende la realidad resulta inseparable del estilo: pero no consiste en la armonía realizada, en la problemática unidad de forma y contenido, interior y exterior, individuo y sociedad, sino en los rasgos en los que aflora la discrepancia, en el necesario fracaso de la tensión apasionada hacia la identidad. En lugar de exponerse a este fracaso, en el que el estilo de la gran obra de arte se ha visto siempre negado, la obra mediocre ha preferido siempre semejarse a las otras, se ha contentado con el sustituto de la identidad. La industria cultural, en suma, absolutiza la imitación. Reducida a puro estilo, traiciona el secreto de éste, o sea, declara su obediencia a la jerarquía social. La barbarie estética ejecuta hoy la amenaza que pesa sobre las creaciones espirituales desde el día en que empezaron a ser recogidas y neutralizadas como cultura. Hablar de cultura ha sido siempre algo contra la cultura. El denominador común "cultura" contiene ya virtualmente la toma de posesión, el encasillamiento, la clasificación, que entrega la cultura al reino de la administración. Sólo la subsunción industrializada, radical y consecuente, está en pleno acuerdo con este concepto de cultura. Al subordinar de la misma forma todos los aspectos de la producción espiritual al fin único de cerrar los sentidos de los hombres -desde la salida de la fábrica por la noche hasta el regreso frente al reloj de control la mañana siguiente- mediante los sellos del proceso de trabajo que ellos mismos deben alimentar durante la jornada, la industria cultural pone en práctica sarcásticamente el concepto de cultura orgánica que los filósofos de la personalidad oponían a la masificación.

De tal suerte la industria cultural, el estilo más inflexible de todos, se revela como meta justamente de aquel liberalismo al que se le reprochaba falta de estilo. No se trata sólo de que sus categorías y sus contenidos hayan surgido de la esfera liberal, del naturalismo domesticado como de la opereta y de la revista, sino que incluso los modernos *trusts* culturales

constituyen el lugar económico donde continúa sobreviviendo provisoriamente -con los tipos correspondientes de empresarios- una parte de la esfera tradicional de la circulación en curso de demolición en el resto de la sociedad. Aquí se puede hacer aún fortuna, con tal de que no se sea demasiado exigente y se esté dispuesto a los acuerdos. Lo que resiste sólo puede sobrevivir enquistándose. Una vez que lo que resiste ha sido registrado en sus diferencias por parte de la industria cultural, forma parte ya de ella, tal como el reformador agrario se incorpora al capitalismo. La rebelión que rinde homenaje a la realidad se convierte en la marca de fábrica de quien tiene una nueva idea para aportar a la industria. La esfera pública de la sociedad actual no deja pasar ninguna acusación perceptible en cuyo tono los de oído fino no adviertan ya la autoridad bajo cuyo signo el *révolté* se reconcilia con ellos. Cuanto más inconmensurable se torna el abismo entre el coro y los solistas más puesto hay entre estos últimos para quien sepa dar testimonio de su propia superioridad mediante una originalidad bien organizada. De tal suerte, incluso en la industria cultural, sobrevive la tendencia del liberalismo de dejar paso libre a los capaces. La función de abrir camino a estos virtuosos se mantiene aún hoy en un mercado ampliamente regulado en todo otro sentido, mercado en el que en los buenos tiempos la única libertad que se permitía al arte era la de morir de hambre. No por azar surgió el sistema de la industria cultural en los países industriales más liberales, así como es en ellos donde han triunfado todos sus medios característicos, el cine, la radio, el *jazz* y los *magazines*. Es cierto que su desarrollo progresivo surgía necesariamente de las leyes generales del capital. Gaumont y Pathé, Ullstein y Hugenberg habían seguido con éxito la tendencia internacional; la dependencia de Europa respecto a los Estados Unidos -después de la primera guerra mundial y de la inflación- hizo el resto. Creer que la barbarie de la industria cultural constituye una consecuencia del *cultural lag*, del atraso de la conciencia norteamericana respecto al estado alcanzado por la técnica, es pura ilusión. Era la Europa prefascista la que estaba atrasada en relación con la tendencia hacia el monopolio cultural. Pero justamente gracias a este atraso conservaba el espíritu un resto de autonomía. En Alemania la insuficiencia del control democrático sobre la vida civil había surtido efectos paradójicos. Mucho se sustraía al mecanismo del mercado, que se había desencadenado en los países occidentales. El sistema educativo alemán, incluyendo las universidades, los teatros con carácter de guías en el plano artístico, las grandes orquestas, los museos, se hallaban bajo protección. Los poderes políticos, estado y comunas, que habían recibido estas instituciones en herencia del absolutismo, les habían dejado su parte de aquella independencia respecto a las relaciones, fuerza explícita en el mercado que les había sido concedida a pesar de todo hasta fines del siglo XIX por los príncipes y señores feudales. Ello reforzó la posición del arte burgués tardío contra el veredicto de la oferta y la

demanda, y favoreció su resistencia mucho más allá de la protección acordada. Incluso en el mercado el homenaje a la calidad todavía no traducible en valor corriente se resolvía en poder de adquisición, gracias a lo cual dignos editores literarios y musicales podían ocuparse de autores que no atraían más que la estima de los entendidos. Sólo la obligación de inscribirse continuamente -bajo las amenazas más graves- como experto estético en la vida industrial ha esclavizado definitivamente al artista. En una época firmaban sus cartas, como Kant y Hume, calificándose de "siervos humildísimos", mientras minaban las bases del trono y del altar. Hoy se tutean con los jefes de estado y están sometidos, en lo que respecta a todos sus impulsos artísticos, al juicio de sus jefes iletrados. El análisis cumplido por Tocqueville hace cien años se ha cumplido plenamente. Bajo el monopolio privado de la cultura acontece realmente que "la tiranía deja libre el cuerpo y embiste directamente contra el alma. El amo no dice más: debes pensar como yo o morir. Dice: eres libre de no pensar como yo, tu vida, tus bienes, todo te será dejado, pero a partir de este momento eres un intruso entre nosotros".⁴⁰ Quien no se adapta resulta víctima de una impotencia espiritual del aislado. Excluido de la industria, es fácil convencerlo de su insuficiencia. Mientras que en la producción material el mecanismo de la oferta y la demanda se halla ya en vías de disolución, continúa operando en la superestructura como control que beneficia a los amos. Los consumidores son los obreros y empleados, *farmers* y pequeños burgueses. La totalidad de las instituciones existentes los aprisiona de tal forma en cuerpo y alma que se someten sin resistencia a todo lo que se les ofrece. Y como los dominados han tomado siempre la moral que les venía de los señores con mucha más seriedad que estos últimos, así hoy las masas engañadas creen en el mito del éxito aun más que los afortunados. Las masas tienen lo que quieren y reclaman obstinadamente la ideología mediante la cual se las esclaviza. La funesta adhesión del pueblo al mal que se le hace llega incluso a anticipar la sabiduría de las presiones y supera el rigor de la Hays Office. Esa adhesión sostiene a Mickey Rooney contra la trágica Garbo. La industria se adapta a tales pedidos. Lo que representa un pasivo para la firma aislada, que a veces no puede explotar hasta el fin el contrato con la estrella en declinación, constituye un costo razonable para el sistema en total. Al ratificar astutamente los pedidos de relevos, inaugura la armonía total. Juicio crítico y competencia son prohibidos como presunción de quien se cree superior a los otros, en una cultura democrática que reparte sus privilegios entre todos. Frente a la tregua ideológica, el conformismo de los consumidores, así como la impudicia de la producción que éstos mantienen en vida, conquista una buena conciencia. Tal conformismo se contenta con la eterna repetición de lo mismo.

⁴⁰ A. de Tocqueville, *De la démocratie en Amérique*, París, 1864, II, pág. 151.

La eterna repetición de lo mismo regula también la relación con el pasado. La novedad del estadio de la cultura de masas respecto al liberal tardío consiste en la exclusión de lo nuevo. La máquina rueda *sur place*. Cuando llega al punto de determinar el consumo, descarta como riesgo inútil lo que aun no ha sido experimentado. Los cineastas consideran con sospecha todo manuscrito tras el cual no haya ya un tranquilizador *best seller*. Justamente por eso se habla siempre de *idea, novelty y surprise*, de algo que a la vez sea archiconocido y no haya existido nunca. Para eso sirven el ritmo y el dinamismo. Nada debe quedar como estaba, todo debe correr continuamente, estar en movimiento. Porque sólo el universal triunfo del ritmo de producción y reproducción mecánica garantiza que nada cambia, que no surge nada sorprendente. Los agregados al inventario cultural experimentado son demasiado arriesgados y azarosos. Los tipos formales congelados, como *sketch, short story, film* de tesis, canción, son el prototipo, y amenazadoramente *octroyé*, del gusto liberal tardío. Los dirigentes de las empresas culturales, que proceden de acuerdo entre sí como si fueran un solo *manager*, han racionalizado desde hace tiempo el espíritu objetivo. Es como si un tribunal omnipresente hubiese examinado el material y establecido el catálogo oficial de los bienes culturales, que ilustra brevemente sobre las series disponibles. Las ideas se hallan inscritas en el cielo de la cultura, en el cual ya numeradas, incluso convertidas en números, inmutables, habían sido encerrados por Platón.

El *amusement*, todos los elementos de la industria cultural, existían mucho antes que ésta. Ahora son retomados desde lo alto y llevados al nivel de los tiempos. La industria cultural puede jactarse de haber actuado con energía y de haber erigido como principio la trasposición -a menudo torpedel arte a la esfera del consumo, de haber liberado al *amusement* de sus ingenuidades más molestas y de haber mejorado la confección de las mercancías. Cuanto más total ha llegado a ser, cuanto más despiadadamente ha obligado a todo *outsider* a quebrar o a entrar en la corporación, tanto más fina se ha vuelto, hasta terminar en una síntesis de Beethoven con el Casino de París. Su triunfo es doble: lo que gasta fuera de sí como verdad puede reproducirlo a placer dentro de sí como mentira. El arte "ligero" como tal, la distracción, no es una forma morbosa y degenerada. Quien lo acusa de traición respecto al ideal de la pura expresión se hace ilusiones respecto a la sociedad. La pureza del arte burgués, que se ha hipostatizado como reino de la libertad en oposición a la *praxis* material, ha sido pagada desde el principio con la exclusión de la clase inferior, a cuya causa -la verdadera universalidad- el arte sigue siendo fiel justamente gracias a la libertad respecto a los fines de la falsa libertad. El arte serio se ha negado a aquellos para quienes la necesidad y la presión del sistema convierten a la seriedad en una burla, y que por

necesidad se sienten contentos cuando pueden transcurrir pasivamente el tiempo que no están atados a la rueda. El arte "ligero" ha acompañado como una sombra al arte autónomo. El arte "ligero" es la mala conciencia social del arte serio. Lo que el arte serio debía perder en términos de verdad en base a sus premisas sociales confiere al arte "ligero" una apariencia de legitimidad. La verdad reside en la escisión misma, que expresa por lo menos la negatividad de la cultura que constituyen, sumándose, las dos esferas. En modo alguno se deja conciliar la antítesis cuando se acoge al arte ligero en el serio o viceversa. Justamente esto es lo que trata de hacer la industria cultural. La excentricidad del circo, del *panopticum* y del burdel respecto a la sociedad le molesta tanto como la de Schönberg y de Karl Krauss. Así Benny Goodman es acompañado por el cuarteto de Budapest y toca con ritmo más pedante que un clarinetista de orquesta filarmónica, mientras que los integrantes del cuarteto tocan en la misma forma lisa y vertical y con la misma dulzonería con que lo hace Guy Lombardo. Lo notable no es la crasa incultura, la torpeza o la estupidez. Los rechazos de antaño han sido liquidados por la industria cultural gracias a su misma perfección, la prohibición y la domesticación del *dilettantismo*, aun cuando cometa continuamente *gaffes* enormes, inseparables de la idea misma de un nivel "sostenido". Pero lo nuevo consiste en que elementos inconciliables de la cultura, arte y diversión, sean reducidos mediante la subordinación final a un solo falso denominador: la totalidad de la industria cultural. Ésta consiste en la repetición. No es cosa extrínseca al sistema el hecho de que sus innovaciones típicas consistan siempre y únicamente en mejoramientos de la reproducción en masa. Con razón el interés de los innumerables consumidores va por entero hacia la técnica y no hacia los contenidos rígidamente repetidos, íntimamente vacuos y ya medio abandonados. El poder social adorado por los espectadores se expresa con más validez en la omnipresencia del estereotipo realizada e impuesta por la técnica que en las ideologías viejas de las que deben responder los efímeros contenidos.

No obstante, la industria cultural sigue siendo la industria de la diversión. Su poder sobre los consumidores es mediado por el *amusement*, que al fin es anulado no por un mero *diktat*, sino por la hostilidad inherente al principio mismo del *amusement*. Dado que la transfusión de todas las tendencias de la industria cultural a la carne y a la sangre del público se cumple a través del entero proceso social, la supervivencia del mercado en este sector obra en el sentido de promover ulteriormente dichas tendencias. La demanda no se halla aun sustituida por la pura obediencia. Hasta tal punto es verdad esto que la gran reorganización del cine en vísperas de la primera guerra mundial -condición material de su expansión- consistió justamente en una adaptación consciente a las necesidades del público calculadas según las cifras de boletería, dato que en los tiempos de los

pioneers de la pantalla no se soñaba siquiera en tomar en consideración. A los magnates del cine, que hacen siempre pruebas sobre sus ejemplos (sobre sus éxitos más o menos clamorosos) y nunca, sabiamente, sobre el ejemplo contrario, sobre la verdad, les parece así incluso hoy. Su ideología son los negocios. En todo ello es verdadero que la fuerza de la industria cultural reside en su unidad con la necesidad producida y no en el conflicto con ésta, ya sea a causa de la omnipotencia o de la impotencia. El *amusement* es la prolongación del trabajo bajo el capitalismo tardío. Es buscado por quien quiere sustraerse al proceso del trabajo mecanizado para ponerse de nuevo en condiciones de poder afrontarlo. Pero al mismo tiempo la mecanización ha conquistado tanto poder sobre el hombre durante el tiempo libre y sobre su felicidad, determina tan íntegramente la fabricación de los productos para distraerse, que el hombre no tiene acceso más que a las copias y a las reproducciones del proceso de trabajo mismo. El supuesto contenido no es más que una pálida fachada; lo que se imprime es la sucesión automática de operaciones reguladas. Sólo se puede escapar al proceso de trabajo en la fábrica y en la oficina adecuándose a él en el ocio. De ello sufre incurablemente todo *amusement*. El placer se petrifica en aburrimiento, pues, para que siga siendo placer, no debe costar esfuerzos y debe por lo tanto moverse estrechamente a lo largo de los rieles de las asociaciones habituales. El espectador no debe trabajar con su propia cabeza: toda conexión lógica que requiera esfuerzo intelectual es cuidadosamente evitada. Los desarrollos deben surgir en la medida de lo posible de las situaciones inmediatamente anteriores, y no de la idea del conjunto. No hay conflicto que resista al celo de los colaboradores para extraer de cada escena todo lo que puede dar. Por último aparece como peligroso incluso el esquema, en la medida en que ha instituido aunque sea un pobre contexto significativo, dado que sólo se acepta la falta de significado. A menudo, en medio de la tarea, es malignamente rechazada la continuación que los caracteres y la historia exigían según el plan primitivo. En su lugar se adopta, como paso inmediato, la idea aparentemente más eficaz que los escenaristas encuentran cada vez para la situación dada. Una sorpresa mal escogida irrumpe en la materia cinematográfica. La tendencia del producto a volver malignamente al puro absurdo, de que participaba legítimamente el arte popular y la payasada hasta Chaplin y los hermanos Marx, aparece en la forma más evidente en los géneros menos cuidados. Mientras los *films* de Greer Garson y Bette Davis extraen aun de la unidad del caso psicológico-social algo parecido a la pretensión de una acción coherente, la tendencia al absurdo se ha impuesto plenamente en el texto del *novelty song*, en el *film* amarillo y en los dibujos animados. La idea misma -como los objetos de lo cómico y de lo horrible- es despedazada. Los *novelty songs* han vivido siempre del desprecio respecto al significado, que -precursores y sucesores del psicoanálisis- reducen a la unidad

indistinta del simbolismo sexual. En los *films* policiales y de aventuras no se concede ya hoy al espectador que asista a una clarificación progresiva. Debe contentarse -incluso en las producciones no irónicas del género- con el resplandor de situaciones ya casi carentes de conexión necesaria entre ellas.

Los dibujos animados eran en una época exponentes de la fantasía contra el racionalismo. Hacían justicia a los animales y a las cosas electrizados por su técnica, pues pese a mutilarlos les conferían una segunda vida. Ahora no hacen más que confirmar la victoria de la razón tecnológica sobre la verdad. Hace algunos años tenían una acción coherente, que se disolvía sólo en los últimos minutos en el ritmo endiablado de los acontecimientos. Su desarrollo se asemejaba en esto al viejo esquema de la *slapstick comedy*. Pero ahora las relaciones de tiempo han cambiado. En las primeras secuencias del dibujo animado se anuncia un tema de acción sobre el cual se ejercitará la destrucción: entre los aplausos del público el protagonista es golpeado por todos como una pelota. De tal forma la cantidad de la diversión organizada se transfiere a la calidad de la ferocidad organizada. Los censores autodesignados de la industria cinematográfica, unidos a ésta por una afinidad electiva, vigilan la duración del delito prolongado como espectáculo divertido. La hilaridad quiebra el placer que podría proporcionar, en apariencia, la visión del abrazo, y remite la satisfacción al día del pogrom. Si los dibujos animados tienen otro efecto fuera del de acostumbrar los sentidos al nuevo ritmo, es el de martillar en todos los cerebros la antigua verdad de que el maltrato continuo, el quebrantamiento de toda resistencia individual es la condición de vida en esta sociedad. El pato Donald en los dibujos animados como los desdichados en la realidad reciben sus puntapiés a fin de que los espectadores se habitúen a los suyos.

El placer de la violencia hecha al personaje se convierte en violencia contra el espectador, la diversión se convierte en tensión. Al ojo fatigado no debe escapar nada que los expertos hayan elegido como estimulante, no hay que mostrar jamás asombro ante la astucia de la representación, hay que manifestar siempre esa rapidez en la reacción que el tema expone y recomienda. Así resulta por lo menos dudoso que la industria cultural cumpla con la tarea de divertir de la que abiertamente se jacta. Si la mayor parte de las radios y de los cines callasen, es sumamente probable que los consumidores no sentirían en exceso su falta. Ya el paso de la calle al cine no introduce más en el sueño, y si las instituciones dejasen durante un cierto período de obligar a que se lo usase, el impulso a utilizarlo luego no sería tan fuerte. Este cierre no sería un reaccionario "asalto a las máquinas". No serían tanto los fanáticos quienes se sentirían desilusionados como aquellos que, por lo demás, nos llevan siempre a las

mismas, es decir, los atrasados. Para el ama de casa la oscuridad del cine - a pesar de los *films* destinados a integrarla ulteriormente- representa un refugio donde puede permanecer sentada durante un par de horas en paz, como antaño, cuando había aun departamentos y noches de fiesta y se quedaba en la ventana mirando hacia afuera. Los desocupados de los grandes centros encuentran fresco en verano y calor en invierno en los locales con la temperatura regulada. En ningún otro sentido el hinchado sistema de la industria de las diversiones hace la vida más humana para los hombres. La idea de "agotar" las posibilidades técnicas dadas, de utilizar plenamente las capacidades existentes para el consumo estético de masa, forma parte del sistema económico que rechaza la utilización de las capacidades cuando se trata de eliminar el hambre.

La industria cultural defrauda continuamente a sus consumidores respecto a aquello que les promete. El pagaré sobre el placer emitido por la acción y la presentación es prorrogado indefinidamente: la promesa a la que el espectáculo en realidad se reduce significa malignamente que no se llega jamás al *quid*, que el huésped debe contentarse con la lectura del *menú*. Al deseo suscitado por los espléndidos nombres e imágenes se le sirve al final sólo el elogio de la gris *routine* a la que éste procuraba escapar. Las obras de arte no consistían en exhibiciones sexuales. Pero al representar la privación como algo negativo revocaban, por así decir, la humillación del instinto y salvaban lo que había sido negado. Tal es el secreto de la sublimación estética: representar el cumplimiento a través de su misma negación. La industria cultural no sublima, sino que reprime y sofoca. Al exponer siempre de nuevo el objeto del deseo, el seno en el *sweater* o el torso desnudo del héroe deportivo, no hace más que excitar el placer preliminar no sublimado que, por el hábito de la privación, se ha convertido desde hace tiempo en puramente masoquista. No hay situación erótica que no una a la alusión y a la excitación la advertencia precisa de que no se debe jamás llegar a ese punto. La Hays Office no hace más que confirmar el ritual que la industria cultural se ha fijado para sí misma: el de Tántalo. Las obras de arte son ascéticas y sin pudores; la industria cultural es pornográfica y *prude*. De tal suerte convierte el amor en historieta. Y así se deja pasar mucho, hasta el libertinaje como especialidad corriente, en pequeñas dosis y con la etiqueta de *daring*. La producción en serie del sexo pone en práctica automáticamente su represión. El astro del cual habría que enamorarse es *a priori*, en su ubicuidad, una copia de sí mismo. Toda voz de tenor suena exactamente como un disco de Caruso y las caras de las muchachas de Texas se asemejan ya al natural a los modelos triunfantes según los cuales serían clasificadas en Hollywood. La reproducción mecánica de lo bello -que la exaltación reaccionaria de la cultura favorece fatalmente con su idolatría sistemática de la individualidad- no deja ningún lugar para la inconsciente

a la que estaba ligada lo bello. El triunfo sobre lo bello es cumplido por el *humor*, por el placer que se experimenta ante la vista de cada privación lograda. Se ríe del hecho de que no hay nada de que reír. La risa, serena o terrible, marca siempre el momento en que se desvanece un miedo. La risa anuncia la liberación, ya sea respecto al peligro físico, ya respecto a las redes de la lógica. La risa serena es como el eco de la liberación respecto al poder; el terrible vence el miedo alineándose con las fuerzas que hay que temer. Es el eco del poder como fuerza ineluctable. El *fun* es un baño reconfortante. La industria de las diversiones lo recomienda continuamente. En ella la risa se convierte en un instrumento de la estafa respecto a la felicidad. Los momentos de felicidad no conocen la risa; sólo las operetas y luego los *films* presentan al sexo con risas. Pero Baudelaire carece de *humor* al igual que Hölderlin. En la falsa sociedad la risa ha herido a la felicidad como una lepra y la arrastra a su totalidad insignificante. Reirse de algo es siempre burlarse; la vida que, según Bergson, rompe la corteza endurecida, es en realidad la irrupción de la barbarie, la afirmación de sí que en la asociación social celebra su liberación de todo escrúpulo. Lo colectivo de los que ríen es la parodia de la humanidad. Son mónadas, cada una de las cuales se abandona a la voluptuosidad de estar dispuesta a todo, a expensas de todas las otras. En tal armonía proporcionan la caricatura de la solidaridad. En la risa falsa es diabólico justamente el hecho de que ésta pueda parodiar victoriosamente incluso lo mejor: la conciliación. Pero el placer es severo: *res severa verum gaudium*. La ideología de los conventos, de que no es la ascesis sino el acto sexual lo que implica renuncia a la felicidad accesible, se ve confirmada en forma negativa por la seriedad del amante que en un presagio suspende su vida ante el instante que huye. La industria cultural pone la frustración jovial en el puesto del dolor presente tanto en la ebriedad como en la ascesis. La ley suprema es que sus súbditos no alcancen jamás aquello que desean, y justamente con ello deben reír y contentarse. La frustración permanente impuesta por la civilización es enseñada y demostrada a sus víctimas en cada acto de la industria cultural, sin posibilidad de equívocos. Ofrecer a tales víctimas algo y privarlas de ello es un solo y mismo acto. Ese es el efecto de todo el aparato erótico. Todo gira en torno al coito, justamente porque éste no puede cumplirse jamás. Admitir en un *film* una acción ilegítima sin que los culpables padezcan el justo castigo está prohibido con mayor severidad aun que -supongamos- el futuro yerno del millonario desarrolle una actividad en el movimiento obrero. En contraste con la era liberal, la cultura industrializada, como la fascista, puede concederse el desdén hacia el capitalismo, pero no la renuncia a la amenaza de castración. Tal amenaza constituye la esencia íntegra de la cultura industrializada. Lo decisivo hoy no es ya más el puritanismo -aunque éste continúe haciéndose valer bajo la forma de las asociaciones femeninas-, sino la

necesidad intrínseca al sistema de no dar al consumidor jamás la sensación de que sea posible oponer resistencia. El principio impone presentar al consumidor todas las necesidades como si pudiesen ser satisfechas por la industria cultural, pero también organizar esas necesidades en forma tal que el consumidor aprenda a través de ellas que es sólo y siempre un eterno consumidor, un objeto de la industria cultural. La industria cultural no sólo le hace comprender que su engaño residiría en el cumplimiento de lo prometido, sino que además debe contentarse con lo que se le ofrece. La evasión respecto a la vida cotidiana que la industria cultural, en todos sus ramos, promete procurar es como el rapto de la hija en la historieta norteamericana: el padre mismo sostiene la escalera en la oscuridad. La industria cultural vuelve a proporcionar como paraíso la vida cotidiana. *Escape* y *elopement* están destinados *a priori* a reconducir al punto de partida. La distracción promueve la resignación que quiere olvidarse en la primera.

El *amusement* por completo emancipado no sólo sería la antítesis del arte, sino también el extremo que toca a éste. El absurdo *à la* Mark Twain, hacia el que a veces hace insinuaciones la industria cultural norteamericana, podría ser un correctivo del arte. El *amusement*, cuanto más se toma en serio su contradicción con la realidad, más se asemeja a la seriedad de lo real a que se opone; cuanto más trata de desarrollarse puramente a partir de su propia ley formal, tanto mayor es el esfuerzo de comprensión que exige, mientras que su fin era justamente negar el peso del esfuerzo y del trabajo. En muchos *film*-revista y sobre todo en la farsa y en los *funnies* relampaguea por momentos la posibilidad misma de esta negación. A cuya realización, por lo demás, no es lícito llegar. La pura diversión en su lógica, el despreocupado abandono a las más variadas asociaciones y felices absurdos, están excluidos de la diversión corriente, por causa del sustituto de un significado coherente que la industria cultural se obstina en añadir a sus producciones, mientras por otro lado, guiñando el ojo, trata a tal significado como simple pretexto para la aparición de los divos. Asuntos biográficos y similares sirven para unir los trozos de absurdo en una historia idiota: en ella no tintinea el gorro de cascabeles del loco, sino el mazo de llaves de la razón actual, que vincula -incluso en la imagen- también el placer a los fines del progreso. Cada beso en el *film*-revista debe contribuir al éxito del boxeador o del experto en canciones cuya carrera es exaltada. Por lo tanto, el engaño no reside en el hecho de que la industria cultural prepare distracción, sino en que arruina el placer al quedar deliberadamente ligada a los *clichés* ideológicos de la cultura en curso de liquidación. La ética y el buen gusto prohíben por "ingenuo" al *amusement* incontrolado (la ingenuidad no es menos mal vista por el intelectualismo) y limitan incluso las capacidades técnicas. La industria cultural es corrupta no como Babel del pecado sino como templo del placer elevado. En

todos sus niveles, desde Hemingway hasta Emil Ludwig, desde *Mrs. Niniver* hasta Lone Ranger, desde Toscanini a Guy Lombardo, la mentira es inherente a un espíritu que la industria cultural recibe ya terminado del arte y de la ciencia. Retiene restos de lo mejor en los rasgos que la aproximan al circo, en el atrevimiento obstinadamente insensato de los acróbatas y *clowns*, en la "defensa y justificación del arte físico frente al arte espiritual".⁴¹ Pero los últimos refugios de este virtuosismo sin alma, que personifica a lo humano contra el mecanismo social, son despiadadamente limpiados por una razón planificadora que obliga a todo a declarar su función y su significado. Tal razón elimina lo que abajo carece de sentido como en lo alto el significado de las obras de arte.

La fusión actual de cultura y distracción no se cumple sólo como depravación de la cultura, sino también como espiritualización forzada de la distracción, lo cual es evidente ya en el hecho de que se asiste a ella casi exclusivamente como reproducción: como cinefotografía o como audición radial. En la época de la expansión liberal el *amusement* vivía de la fe intacta en el futuro: si las cosas hubieran seguido así, todo hubiese andado mejor. Hoy la fe vuelve a espiritualizarse; se torna tan sutil como para perder de vista toda meta y reducirse al fondo dorado que es proyectado tras la realidad. La fe se compone de los acentos de valor con los que, en perfecto acuerdo con la vida misma, son investidos una vez más en el espectáculo el tipo hábil, el ingeniero, la muchacha dinámica, la falta de escrúpulos disfrazada de carácter, los intereses deportivos y hasta los automóviles y los cigarrillos, incluso cuando el espectáculo no se hace por cuenta de la publicidad de las firmas interesadas, sino por la del sistema en su totalidad. El *amusement* mismo se alinea entre los ideales, toma el lugar de los bienes elevados que expulsa definitivamente de la cabeza de las masas repitiéndolos en forma aun más estereotipadas que las frases publicitarias pagadas por los interesados. La interioridad, la forma subjetivamente limitada de la verdad, ha estado siempre -mucho más que lo que se imagina- sujeta a los patrones externos. La industria cultural la reduce a mentira evidente. Ya sólo se la siente como retórica, que se acepta como agregado penosamente agradable, en *best-sellers* religiosos, *films* psicológicos y *women serials*, para poder dominar con más certeza en la vida de los propios impulsos humanos. En este sentido el *amusement* realiza la purificación de las pasiones que Aristóteles atribuía ya a la tragedia, y Mortimer Adler asigna en realidad al *film*. Al igual que respecto al estilo, la industria cultural descubre también la verdad sobre la catarsis.

⁴¹ F. Wedekind, *Gesammelte Werke*, München, 1921, IX, pág. 246.

Cuanto más sólidas se tornan las posiciones de la industria cultural, tanto más brutalmente puede obrar con las necesidades del consumidor, producirlas, guiarlas, disciplinarlas, suprimir incluso la diversión: para el progreso cultural no existe aquí ningún límite. Pero tal tendencia es inmanente al principio mismo -burgués e iluminado- del *amusement*. Si la necesidad de *amusement* ha sido producida en gran medida por la industria que hacia la *réclame* del producto mediante una oleografía sobre la avidez reproducida y, viceversa, la del polvo para budín mediante la reproducción del budín, siempre se ha podido advertir en el *amusement* la manipulación comercial, el *sales talk*, la voz del vendedor de feria. Pero la afinidad originaria de negocios y *amusement* aparece en el significado mismo de este último: la apología de la sociedad. Divertirse significa estar de acuerdo. El *amusement* sólo es posible en cuanto se aísla y se separa de la totalidad del proceso social, en cuanto renuncia absurdamente desde el principio a la pretensión ineluctable de toda obra, hasta de la más insignificante: la de reflejar en su limitación el todo. Divertirse significa siempre que no hay que pensar, que hay que olvidar el dolor incluso allí donde es mostrado. En la base de la diversión está la impotencia. Es en efecto fuga pero no -como pretende- fuga de la realidad mala, sino fuga respecto al último pensamiento de resistencia que la realidad puede haber dejado aún. La liberación prometida por el *amusement* es la del pensamiento como negación. La impudicia de la exclamación retórica, "¡mira lo que la gente quiere!", reside en el hecho de referirse como a seres pensantes respecto a las mismas criaturas a las que, por tarea específica, se las debe arrancar de la subjetividad. Y si a veces el público se rebela contra la industria de la diversión, se trata sólo de la pasividad -vuelta coherente- a la que ésta lo ha habituado. No obstante, la tarea de mantener a la expectativa se ha convertido cada vez en más difícil. La estupidización progresiva debe marchar al mismo paso que el progreso de la inteligencia. En la época de la estadística las masas son demasiado maliciosas para identificarse con el millonario que aparece en la pantalla y demasiado obtusas para permitirse la más mínima desviación respecto a la ley de los grandes números. La ideología se esconde en el cálculo de las probabilidades. La fortuna no beneficiará a todos, pero sí al jugador afortunado o más bien a aquel que sea designado por un poder superior, por lo general la misma industria de las diversiones, que es presentada como buscando asiduamente al merecedor. Los personajes descubiertos por los cazadores de talento y lanzados luego por el estudio cinematográfico son los tipos ideales de la nueva clase media dependiente. La *starlet* debe simbolizar a la empleada, pero en forma tal que para ella -a diferencia de la verdadera empleada- el abrigo de noche parezca hecho de medida. De tal suerte la *starlet* no se limita a fijar para la espectadora la posibilidad de que también ella aparezca en la pantalla, sino también con mayor nitidez la distancia que hay entre las dos. Sólo una

puede tener la gran *chance*, sólo uno es famoso, y pese a que todos matemáticamente tienen la misma probabilidad, tal posibilidad es sin embargo para cada uno tan mínima que hará bien en borrarla en seguida y alegrarse de la fortuna del otro, que muy bien podría ser él y que empero no lo es jamás. Cuando la industria cultural invita aun a una identificación ingenua ésta se ve rápidamente desmentida. Para nadie es ya lícito olvidar. En un tiempo el espectador de *films* veía sus propias bodas en las del otro. Ahora los felices de la pantalla son ejemplares de la misma especie que cualquiera del público, pero con esta igualdad queda planteada la insuperable separación de los elementos humanos. La perfecta similitud es la absoluta diferencia. La identidad de la especie prohíbe la de los casos. La industria cultural ha realizado pérfidamente al hombre como ser genérico. Cada uno es sólo aquello por lo cual puede sustituir a los otros: fungible, un ejemplar. Él mismo como individuo es lo absolutamente sustituible, la pura nada, y ello es lo que comienza a experimentar cuando con el tiempo pierde la semejanza. Así se modifica la estructura íntima de la religión del éxito a la que por lo demás se presta minuciosa obediencia. En lugar del camino *per aspera ad astra*, que implica dificultad y esfuerzo, cada vez más se insinúa el premio. El elemento de ceguera en la decisión ordinaria respecto al *song* que se volverá célebre o respecto a la comparsa adaptada al papel de heroína, es exaltado por la ideología. Los *films* subrayan el azar. Al exigir la ideología la igualdad esencial de los personajes, con la excepción del malo, hasta llegar a la exclusión de las fisonomías reluctantes (tal como aquellas que, como la de la Garbo, no tienen aire de dejarse apostrofar con un *hello, sister*), torna a primera vista la vida más fácil para los espectadores, a quienes se asegura que no tienen necesidad de ser distintos de lo que son y que podrían tener un éxito comparable, sin que se pretenda de ellos aquello de lo que se saben incapaces. Pero al mismo tiempo se les hace entender que incluso el esfuerzo carecería de sentido, pues la misma fortuna burguesa no tiene ya relación alguna con el efecto calculable del trabajo. En el fondo todos reconocen al azar, por el que uno hace fortuna, como la otra cara de la planificación. Justamente debido a que las fuerzas de la sociedad han alcanzado ya un grado tal de racionalidad que cualquiera podría ser ya ingeniero o *manager*, resulta por completo irracional, inmotivado, el hecho de quién sea aquel al que la sociedad le presta la preparación y la confianza necesarias para el desempeño de tales funciones. Azar y planificación se tornan idénticos, pues frente a la igualdad de los hombres la fortuna o el infortunio del individuo, hasta en los planos más elevados, ha perdido todo significado económico. El azar mismo es planificado: no se trata de que se lo haga recaer sobre este o el otro individuo aislado, sino del hecho mismo de que se crea que se lo gobierna. Eso sirve de coartada para los planificadores y suscita la apariencia de que la red de transacciones y medidas en que ha sido

transformada la vida deja aun lugar para relaciones espontáneas e inmediatas entre la gente. Este tipo de libertad se halla simbolizado en los distintos ramos de la industria cultural por la selección arbitraria de los casos medios. En las narraciones detalladas del semanario respecto al viaje modesto pero espléndido -organizado por el semanario mismo- cumplido por la afortunada vencedora (por lo general una dactilógrafa que acaso ganó el concurso gracias a sus relaciones con los magnates locales) se refleja la impotencia de todos. Son hasta tal punto mero material que aquellos que disponen de ellos pueden hacer subir a uno a su cielo y luego expulsarlo de allí nuevamente: que muera o haga lo que se le dé la gana con sus derechos y su trabajo. La industria está interesada en los hombres sólo como sus propios clientes y empleados y, en efecto, ha reducido a la humanidad en conjunto, así como a cada uno de sus elementos, a esta fórmula agotadora. De acuerdo con el aspecto determinante en cada ocasión, se subraya en la ideología el plan o el azar, la técnica o la vida, la civilización o la naturaleza. Como empleados, son exhortados a la organización racional y a incorporarse a ella con sano sentido común. Como clientes, ven ilustrar en la pantalla o en los periódicos, a través de episodios humanos y privados, la libre elección y la atracción de aquello que no está aún clasificado. En todos los casos no pasan de ser objetos.

Cuanto menos tiene la industria cultural para prometer, cuanto menos en grado está de mostrar que la vida se halla llena de sentido, en tanto más pobres se convierte faltamente la ideología que difunde. Incluso los abstractos ideales de armonía y bondad de la sociedad resultan -en la época de la publicidad universal- demasiado concretos. Pues se ha aprendido a identificar como publicidad justamente lo abstracto. El argumento que sólo tiene en cuenta la verdad suscita la impaciencia de que llegue rápidamente al fin comercial que se supone persigue en la práctica. La palabra que no es un medio resulta carente de sentido; la otra, ficción y mentira. Los juicios de valor son oídos como *réclame* o como charlas inútiles. Pero la ideología así forzada a mantenerse dentro de lo vago no se torna por ello más transparente ni tampoco más débil. Justamente su genericidad, su rechazo casi científico a comprometerse con algo inverificable, sirve de instrumento al dominio. Porque se convierte en la proclamación decidida y sistemática de lo que es. La industria cultural tiene la tendencia a transformarse en un conjunto de protocolos y justamente por ello en irrefutable profeta de lo existente. Entre los escollos de la falsa noticia individualizable y de la verdad manifiesta la industria cultural se mueve con habilidad repitiendo el fenómeno tal cual, oponiendo su opacidad al conocimiento y erigiendo como ideal el fenómeno mismo en su continuidad omnipresente. La ideología se escinde en la fotografía de la realidad en bruto y en la pura mentira de su significado, que no es formulada explícitamente, sino sugerida e inculcada.

A fin de demostrar la divinidad de lo real no se hace más que repetir cínicamente lo real. Esta prueba fotológica no es convincente sino aplanadora. Quien frente a la potencia de la monotonía duda aún es un loco. La industria cultural está tan bien provista para rechazar las objeciones dirigidas contra ella misma como aquéllas lanzadas contra el mundo que ella reduplica sin tesis preconcebidas. Se tiene sólo la posibilidad de colaborar o de quedarse atrás: los provincianos, que para defenderse del cine y de la radio recurren a la eterna belleza o a los conjuntos filodramáticos, están políticamente ya en el punto hacia el que la cultura de masas aún está empujando a sus súbditos. La cultura de masas es lo suficientemente equilibrada como para parodiar o disfrutar como ideología, de acuerdo con la ocasión, incluso a los viejos sueños de antaño, como el culto del padre o el sentimiento incondicionado. La nueva ideología tiene por objeto el mundo como tal. Adopta el culto del hecho, limitándose a elevar la mala realidad -mediante la representación más exacta posible- al reino de los hechos. Mediante esta trasposición, la realidad misma se convierte en sustituto del sentido y del derecho. Bello es todo lo que la cámara reproduce. A la perspectiva frustrada de poder ser la empleada a quien le toca en suerte un crucero transoceánico, corresponde la visión desilusionada de los países exactamente fotografiados por los que el viaje podría conducir. Lo que se ofrece no es Italia, sino la prueba visible de su existencia. El *film* puede llegar a mostrar París, donde la joven norteamericana piensa en realizar sus sueños, en la desolación más completa, para empujarla en forma tanto más inexorable a los brazos del joven norteamericano *smart* a quien hubiera podido conocer en su misma casa. Que todo en general marche, que el sistema incluso en su última fase continúe reproduciendo la vida de aquellos que lo componen, en lugar de eliminarlos en seguida, es cosa que se acredita como mérito y significado. Continuar tirando hacia adelante en general se convierte en justificación de la ciega permanencia del sistema, así como de su inmutabilidad. Sano es aquello que se repite, el ciclo tanto en la naturaleza como en la industria. Eternamente gesticulan los mismos *babies* en los suplementos ilustrados, eternamente golpea la máquina del *jazz*. Pese a todo progreso de la técnica de la reproducción, de las reglas y de las especialidades, pese a todo agitado afanarse, el alimento que la industria cultural alarga a los hombres sigue siendo la piedra de la estereotipia. La industria cultural vive del ciclo, de la maravilla de que las madres continúen haciendo hijos pese a todo, de que las ruedas continúen girando. Eso sirve para remachar la inmutabilidad de las relaciones. Los campos en que ondean espigas de trigo en la parte final de *El gran dictador* de Chaplin desmienten el discurso antifascista por la libertad. Se asemejan a la cabellera rubia de la muchacha alemana cuya vida en el campamento veraniego fotografía la Ufa. Por el hecho mismo de que el mecanismo social de dominio coloca a la naturaleza como

saludable antítesis de la sociedad, la naturaleza queda absorbida y encuadrada dentro de la sociedad incurable. La confirmación visual de que los árboles son verdes, de que el cielo es azul y de que las noches pasan hace de estos elementos criptogramas de chimeneas y de estaciones de servicio para automóviles. Viceversa, las ruedas y partes mecánicas deben brillar en forma alusiva, degradadas al carácter de exponentes de esa alma vegetal y etérea. De tal suerte la naturaleza y la técnica son movilizadas contra la mufa, la imagen falseada en el recuerdo de la sociedad liberal, en la que, según parece, se giraba en sofocantes cuartos cubiertos de felpa, en lugar de practicar, como se hace hoy, un sano y asexual naturismo, o se permanecía en *panne* en un Mercedes Benz antediluviano en lugar de ir a la velocidad de un rayo desde el punto en que se está a otro que es exactamente igual. El triunfo del *trust* colosal sobre la libre iniciativa es celebrado por la industria cultural como eternidad de la libre iniciativa. Se combate al enemigo ya derrotado, al sujeto pensante. La resurrección del antifilisteo *Hans Sonnenstösser* en Alemania y el placer de ver *Vida con el padre* son de la misma índole.

Hay algo con lo que sin duda no bromea la ideología vaciada de sentido: la previsión social. "Ninguno tendrá frío ni hambre: quien lo haga terminará en un campo de concentración": esta frase proveniente de la Alemania hitleriana podría brillar como lema en todos los portales de la industria cultural. La frase presupone, con astuta ingenuidad, el estado que caracteriza a la sociedad más reciente: tal sociedad sabe descubrir perfectamente a los suyos. La libertad formal de cada uno está garantizada. Oficialmente, nadie debe rendir cuentas sobre lo que piensa. Pero en cambio cada uno está desde el principio encerrado en un sistema de relaciones e instituciones que forman un instrumento hipersensible de control social. Quien no desee arruinarse debe ingeniárselas para no resultar demasiado ligero en la balanza de tal sistema. De otro modo pierde terreno en la vida y termina por hundirse. El hecho de que en toda carrera, pero especialmente en las profesiones liberales, los conocimientos del ramo se hallen por lo general relacionados con una actitud conformista puede suscitar la ilusión de que ello es resultado de los conocimientos específicos. En realidad, parte de la planificación irracional de esta sociedad consiste en reproducir, bien o mal, sólo la vida de sus fieles. La escala de los niveles de vida corresponde exactamente al lazo íntimo de clases e individuos con el sistema. Se puede confiar en el *manager* y aun es fiel el pequeño empleado, Dagwood, tal como vive en las historietas cómicas y en la realidad. Quien siente frío y hambre, aun cuando una vez haya tenido buenas perspectivas, está marcado. Es un *outsider* y esta (prescindiendo a veces de los delitos capitales) es la culpa más grave. En los *films* se convierte en el mejor de los casos en el individuo original, objeto de una sátira pérfidamente indulgente, aunque por lo común es el *villain*,

que aparece como tal ya no bien muestra la cara, mucho antes de que la acción lo demuestre, a fin de que ni siquiera temporariamente pueda incurriarse en el error de que la sociedad se vuelva contra los hombres de buena voluntad. En realidad, se cumple hoy una especie de *welfare state* de grado superior. A fin de defender las posiciones propias, se mantiene en vida una economía en la cual, gracias al extremo desarrollo de la técnica, las masas del propio país resultan ya, en principio, superfluas para la producción. A causa de ello la posición del individuo se torna precaria. En el liberalismo el pobre pasaba por holgazán, hoy resulta inmediatamente sospechoso: está destinado a los campos de concentración o, en todo caso, al infierno de las tareas más humildes y de los *slums*. Pero la industria cultural refleja la asistencia positiva y negativa hacia los administrados como solidaridad inmediata de los hombres en el mundo de los capaces. Nadie es olvidado, por doquier hay vecinos, asistentes sociales, individuos al estilo del Doctor Gillespie y filósofos a domicilio con el corazón del lado derecho que, con su afable intervención de hombre a hombre, hacen de la miseria socialmente reproducida casos individuales y curables, en la medida en que no se oponga a ello la depravación personal de los individuos. El cuidado respecto a las buenas relaciones entre los dependientes, aconsejada por la ciencia empresaria y ya practicada por toda fábrica a fin de lograr el aumento de la producción, pone hasta el último impulso privado bajo control social, mientras que en apariencia torna inmediatas o vuelve a privatizar las relaciones entre los hombres en la producción. Este socorro invernal psíquico arroja su sombra conciliadora sobre las bandas visuales y sonoras de la industria cultural mucho tiempo antes de expandirse totalitariamente desde la fábrica sobre la sociedad entera. Pero los grandes socorredores y benefactores de la humanidad, cuyas empresas científicas los autores cinematográficos deben presentar directamente como actos de piedad, a fin de poder extraer de ellas un interés humano científico, desempeñan el papel de conductores de los pueblos, que terminan por decretar la abolición de la piedad y saben impedir todo contagio una vez que se ha liquidado al último parálítico.

La insistencia en el buen corazón es la forma en que la sociedad confiesa el daño que hace: todos saben que en el sistema no pueden ya ayudarse por sí solos y ello debe ser tenido en cuenta por la ideología. En lugar de limitarse a cubrir el dolor bajo el velo de una solidaridad improvisada, la industria cultural pone todo su honor de firma comercial en mirarlo virilmente a la cara y en admitirlo, conservando con esfuerzo su dignidad. El *pathos* de la compostura justifica al mundo que la torna necesaria. Así es la vida, tan dura, pero por ello mismo tan maravillosa, tan sana. La mentira no retrocede ante lo trágico. Así como la sociedad total no elimina el dolor de sus miembros, sino que lo registra y lo planifica, de igual forma procede la cultura de masas con lo trágico. De ahí los insistentes préstamos tomados

del arte. El arte brinda la sustancia trágica, que el puro *amusement* no puede proporcionar, pero que sin embargo necesita si quiere mantenerse de algún modo fiel al postulado de reproducir exactamente el fenómeno. Lo trágico, transformado en momento previsto y aprobado por el mundo, se convierte en bendición de este último. Lo trágico sirve para proteger de la acusación de que no se toma a la realidad lo suficientemente en serio, cuando en cambio se la utiliza con cínicas lamentaciones. Torna interesante el aburrimiento de la felicidad consagrada y pone lo interesante al alcance de todos. Ofrece al consumidor que ha visto culturalmente días mejores el sustituto de la profundidad liquidada hace tiempo, y al espectador común, las escorias culturales de las que debe disponer por razones de prestigio. A todos les concede el consuelo de que aún es posible el destino humano auténtico y fuerte y de que su representación desprejuiciada resulta necesaria. La realidad compacta y sin lagunas en cuya reproducción se resuelve hoy la ideología aparece más grandiosa, noble y fuerte en la medida en que se mezcla a ella el dolor necesario. Tal realidad asume aspecto de destino. Lo trágico es reducido a la amenaza de aniquilar a quien no colabore, mientras que su significado paradójico consistía en una época en la resistencia sin esperanza a la amenaza mítica. El destino trágico se convierte en castigo justo, transformación que ha sido siempre el ideal de la estética burguesa. La moral de la cultura de masas es la misma, "rebajada", que la de los libros para muchachos de ayer. De tal suerte, en la producción de primera calidad lo malo se halla personificado por la histórica que -a través de un estudio de pretendida exactitud científica- busca defraudar a la más realista rival del bien de su vida y encuentra una muerte nada teatral. Las presentaciones tan científicas se encuentran sólo en la cumbre de la producción. Por debajo, los gastos son considerablemente menores y lo trágico es domesticado sin necesidad de la psicología social. Así como toda opereta vienesa que se respete debía tener en su segundo acto un final trágico, que no dejaba al tercero más que la aclaración de los malentendidos, del mismo modo la industria cultural asigna a lo trágico un lugar preciso en la *routine*. Ya la notoria existencia de la receta basta para clamar el temor de que lo trágico escape al control. La descripción de la fórmula por parte del ama de casa, *getting into trouble and out again*, define la entera cultura de masas, desde el *woman serial* más idiota hasta la obra cumbre. Incluso el peor de los finales -que en el pasado tenía mejores intenciones- remacha el orden y falsea lo trágico, ya sea cuando la amante ilegítima paga con la muerte su breve felicidad, ya sea que el triste fin en las imágenes haga resplandecer con más brillo la indestructibilidad de la vida real. El cine trágico se convierte efectivamente en un instituto de perfeccionamiento moral. Las masas desmoralizadas de la vida bajo la presión del sistema, que demuestran estar civilizadas sólo en lo que concierne a los comportamientos automáticos y forzados, de los

que brota por doquier reluctancia y furor, deben ser disciplinadas por el espectáculo de la vida inexorable y por la actitud ejemplar de las víctimas. La cultura ha contribuido siempre a domar los instintos revolucionarios, así como los bárbaros. La cultura industrializada hace algo más. Enseña e inculca la condición necesaria para tolerar la vida despiadada. El individuo debe utilizar su disgusto general como impulso para abandonarse al poder colectivo del que está harto. Las situaciones crónicamente desesperadas que afligen al espectador en la vida cotidiana se convierten en la reproducción, no se sabe cómo, en garantía de que se puede continuar viviendo. Basta advertir la propia nulidad, suscribir la propia derrota, y ya se ha entrado a participar. La sociedad es una sociedad de desesperados y por lo tanto la presa de los amos. En algunas de las más significativas novelas alemanas del período prefascista, como *Berlin Alexanderplatz* e *¿Y ahora, pobre hombre?*, esta tendencia se expresaba con tanto vigor como en los *films* corrientes y en la técnica del *jazz*. En todos los casos se trata siempre, en el fondo, de la burla que se hace a sí mismo el "hombre pequeño". La posibilidad de convertirse en sujeto económico, empresario, propietario, ha desaparecido definitivamente. Hasta el último *drug store*, la empresa independiente, en cuya dirección y herencia se fundaba la familia burguesa y la posición de su jefe, ha caído en una dependencia sin salida. Todos se convierten en empleados y en la civilización de los empleados cesa la dignidad ya dudosa del padre. La actitud del individuo hacia el *racket* -firma comercial, profesión o partido-, antes o después de la admisión, así como la del jefe ante la masa y la del amante frente a la mujer a la que corteja, asume rasgos típicamente masoquistas. La actitud a la que cada uno está obligado para demostrar siempre otra vez su participación moral en esta sociedad hace pensar en los adolescentes que, en el rito de admisión en la tribu, se mueven en círculo, con sonrisa idiota, bajo los golpes del sacerdote. La vida en el capitalismo tardío es un rito permanente de iniciación. Cada uno debe demostrar que se identifica sin residuos con el poder por el que es golpeado. Ello está en la base de las síncopas del *jazz*, que se burla de las trabas y al mismo tiempo las convierte en normas. La voz de eunuco del *crooner* de la radio, el cortejante buen mozo de la heredera, que cae con su *smoking* en la piscina, son ejemplos para los hombres, que deben convertirse en aquello a lo que los pliega el sistema. Cada uno puede ser omnipotente como la sociedad, cada uno puede llegar a ser feliz, con tal de que se entregue sin reservas y de que renuncie a sus pretensiones de felicidad. En la debilidad del individuo la sociedad reconoce su propia fuerza y cede una parte de ella al individuo. La pasividad de éste lo califica como elemento seguro. Así es liquidado lo trágico. En un tiempo su sustancia consistía en la oposición del individuo a la sociedad. Lo trágico

exaltaba “el valor y la libertad de ánimo frente a un enemigo poderoso, a una adversidad superior, a un problema inquietante”.⁴² Hoy lo trágico se ha disuelto en la nada de la falsa identidad de sociedad e individuo, cuyo horror brilla aun fugazmente en la vacua apariencia de aquél. Pero el milagro de la integración, el permanente acto de gracia de los amos, al acoger a quien cede y se traga su propio rechazo, tiende al fascismo, que relampaguea en la humanidad con que Döblin permite a su Biberkopf arreglarse, como en los *films* de tono social. La capacidad de encajar y de arreglárselas, de sobrevivir a la propia ruina, por la que es superado lo trágico, es característica de la nueva generación. La nueva generación está en condiciones de cumplir cualquier trabajo, porque el proceso laboral no los ata a ningún trabajo definido. Ello recuerda la triste ductilidad del expatriado, al que la guerra no le importaba nada, o del trabajador ocasional, que termina por entrar en las organizaciones para militares. La liquidación de lo trágico confirma la liquidación del individuo.

En la industria cultural el individuo es ilusorio no sólo por la igualación de sus técnicas de producción. El individuo es tolerado sólo en cuanto su identidad sin reservas con lo universal se halla fuera de toda duda. La pseudoindividualidad domina tanto en el *jazz* como en la personalidad cinematográfica original, que debe tener un mechón de pelo sobre los ojos para ser reconocida como tal. Lo individual se reduce a la capacidad de lo universal para marcar lo accidental con un sello tan indeleble como para convertirlo sin más en identificable como lo que es. Justamente el obstinado mutismo o las actitudes elegidas por el individuo cada vez expuesto son producidos en serie como los castillos de Yale, que se distinguen entre sí por fracciones de milímetro. La peculiaridad del Sí es un producto social registrado que se despacha como natural. Se reduce a los bigotes, al acento francés, a la voz profunda de la mujer experimentada, al *Lubitsch touch*: son casi impresiones digitales sobre las tarjetas por lo demás iguales en que se transforman -ante el poder de lo universal- la vida y las caras de todos los individuos, desde la estrella cinematográfica hasta el último habitante de una cárcel. La pseudoindividualidad constituye la premisa del control y de la neutralización de lo trágico: sólo gracias al hecho de que los individuos no son en efecto tales, sino simples entrecruzamientos de las tendencias de lo universal, es posible reabsorberlos integralmente en lo universal. La cultura de masas revela así el carácter ficticio que la forma del individuo ha tenido siempre en la época burguesa, y su error consiste solamente en gloriarse de esta turbia armonía de universal y particular. El principio de la individualidad ha sido contradictorio desde el comienzo. Más bien no se ha llegado jamás a una verdadera individuación. La forma de clase de la autoconservación ha

⁴² Nietzsche, *Götzendämmerung*, en *Werke*, VIII, pág. 136.

detenido a todos en el estadio de puros seres genéricos. Cada característica burguesa alemana expresaba, a pesar de su desviación y justamente mediante ella, una y la misma cosa: la dureza de la sociedad competitiva. El individuo, sobre el que la sociedad se sostenía, llevaba la marca de tal dureza; en su libertad aparente, constituía el producto de su aparato económico y social. Cuando solicitaba la respuesta de aquellos que le estaban sometidos, el poder se remitía a las relaciones de fuerza dominantes en cada oportunidad. Por otro lado, la sociedad burguesa también ha desarrollado en su curso al individuo. Contra la voluntad de sus controles, la técnica ha educado a los hombres convirtiéndolos de niños en personas. Pero todo progreso de la individuación en este sentido se ha producido en detrimento de la individualidad en cuyo nombre se producía, y no ha dejado de ésta más que la decisión de perseguir siempre y sólo el propio fin. El burgués, para quien la vida se escinde en negocios y vida privada, la vida privada en representación e intimidad, la intimidad en la hastiada comunidad del matrimonio y en el amargo consuelo de estar completamente solo, en derrota ante sí y ante todos, es ya el nazi, que es entusiasta y desdeñoso a la vez, o el contemporáneo habitante de la metrópoli, que no puede concebir la amistad ya más que como *social contact*, como aproximación social de individuos íntimamente distantes. La industria cultural puede hacer lo que quiere con la individualidad debido a que en ésta se reproduce desde el comienzo la íntima fractura de la sociedad. En las caras de los héroes del cinematógrafo y de los particulares confeccionados según los modelos de las tapas de los semanarios se desvanece una apariencia en la cual ya nadie cree más, y la pasión por tales modelos vive de la secreta satisfacción de hallarse finalmente dispensados de la fatiga de la individuación, pese a que esto ocurra gracias a las fatigas aun más duras de la imitación. Pero sería vano esperar que la persona contradictoria y decadente no vaya a durar generaciones, que el sistema deba necesariamente saltar por causa de esta escisión psicológica, que esta mentirosa sustitución del individuo por el estereotipo deba resultar por sí intolerable a los hombres. La unidad de la personalidad ha sido escrutada como apariencia desde el Hamlet shakespeariano. En las fisonomías sintéticamente preparadas de hoy se ha olvidado ya que haya existido alguna vez un concepto de vida humana. Durante siglos la humanidad se ha preparado para Victor Mature y Mickey Rooney. Su obra de disolución es a la vez un cumplimento.

La apoteosis del tipo medio corresponde al culto de aquello que es barato. Las estrellas mejor pagadas parecen imágenes publicitarias de desconocidos artículos *standard*. No por azar son elegidas a menudo entre la masa de las modelos comerciales. El gusto dominante toma su ideal de la publicidad, de la belleza de uso. De tal suerte el dicho socrático según el

cual lo bello es lo útil se ha cumplido por fin irónicamente. El cine hace publicidad para el *trust* cultural en su conjunto; en la radio las mercancías para las cuales existe el bien cultural son elogiadas en forma individual. Por cincuenta *cents* se ve el *film* que ha costado millones, por diez se consigue el *chewing-gum* que tiene tras sí toda la riqueza del mundo y que la incrementa con su comercio. Las mejores orquestas del mundo -que no lo son en modo alguno- son proporcionadas gratis a domicilio. Todo ello es una parodia del país de jauja, así como la "comunidad popular" nazi lo es respecto a aquélla humana. A todos se les alarga algo. La exclamación del provinciano que por primera vez entraba al Metropoltheater de Berlín, "es increíble lo que dan por tan poco", ha sido tomada desde hace tiempo por la industria cultural y convertida en sustancia de la producción misma. La producción de la industria cultural no sólo se ve siempre acompañada por el triunfo a causa del mismo hecho de ser posible, sino también resulta en gran medida idéntica al triunfo. *Show* significa mostrar a todos lo que se tiene y se puede. Es aun la vieja feria pero incurablemente enferma de cultura. Como los visitantes de las ferias, atraídos por la voces de los anunciadores, superaban con animosa sonrisa la desilusión en las barracas, debido a que en el fondo sabían ya antes lo que ocurriría, del mismo modo el frecuentador del cine se alinea comprensivamente de parte de la institución. Pero con la accesibilidad de los productos "de lujo" en serie y su complemento, la confusión universal, se prepara una transformación en el carácter de mercancía del arte mismo. Este carácter no tiene nada de nuevo: sólo el hecho de que se lo reconozca expresamente y de que el arte reniegue de su propia autonomía, colocándose con orgullo entre los bienes de consumo, tiene la fascinación de la novedad. El arte como dominio separado ha sido posible, desde el comienzo, sólo en la medida en que era burgués. Incluso su libertad, como negación de la funcionalidad social que es impuesta a través del mercado, queda esencialmente ligada al presupuesto de la economía mercantil. Las obras de arte puras, que niegan el carácter de mercancía de la sociedad ya por el solo hecho de seguir su propia ley, han sido siempre al mismo tiempo también mercancía: y en la medida en que hasta el siglo XVIII la protección de los mecenas ha defendido a los artistas del mercado, éstos se hallaban en cambio sujetos a los mecenas y a sus fines. La libertad respecto a los fines de la gran obra de arte moderna vive del anonimato del mercado. Las exigencias del mercado se hallan hoy tan completamente mediadas que el artista, aunque sea sólo en cierta medida, queda exento de la pretensión determinada. Durante toda la historia burguesa, la autonomía del arte, simplemente tolerada, se ha visto acompañada por un momento de falsedad que por último se ha desarrollado en la liquidación social del arte. Beethoven mortalmente enfermo, que arroja lejos de sí una novela de Walter Scott exclamando: "¡Éste escribe por dinero!", y al mismo tiempo, aun en el aprovechamiento

de los últimos cuartetos -supremo rechazo al mercado- se revela como hombre de negocios experto y obstinado, ofrece el ejemplo más grandioso de la unidad de los opuestos (mercado y autonomía) en el arte burgués. Víctimas de la ideología son justamente aquellos que ocultan la contradicción, en lugar de acogerla, como Beethoven, en la conciencia de la propia producción: Beethoven rehizo como música la cólera por el dinero perdido y dedujo el metafísico "Así debe ser", que trata de superar estéticamente -asumiéndola sobre sí- la necesidad del mundo, del pedido del salario mensual por parte de la gobernanta. El principio de la estética idealista, finalidad sin fin, es la inversión del esquema al que obedece socialmente el arte burgués: inutilidad para los fines establecidos por el mercado. Últimamente, en el pedido de distracción y diversión, el fin ha devorado al reino de la inutilidad. Pero como la instancia de utilizabilidad del arte se convierte en total, empieza a delinearse una variación en la estructura económica íntima de las mercancías culturales. Lo útil que los hombres esperan de la obra de arte en la sociedad competitiva es justamente en gran medida la existencia de lo inútil: lo cual no obstante es liquidado en el momento de ser colocado enteramente bajo lo útil. Al adecuarse enteramente a la necesidad, la obra de arte defrauda por anticipado a los hombres respecto a la liberación que debería procurar en cuanto al principio de utilidad. Lo que se podría denominar valor de uso en la recepción de bienes culturales es sustituido por el valor de intercambio: en lugar del goce aparece el tomar parte y el estar al corriente; en lugar de la comprensión, el aumento de prestigio. El consumidor se convierte en coartada de la industria de las diversiones, a cuyas instituciones aquél no puede sustraerse. Es preciso haber visto *Mrs. Miniver*, así como es necesario tener en casa "Life" y "Time". Todo es percibido sólo bajo el aspecto en que puede servir para alguna otra cosa, por vaga que pueda ser la idea de esta otra cosa. Todo tiene valor sólo en la medida en que se puede intercambiar, no por el hecho de ser en sí algo. El valor de uso del arte, su ser, es para ellos un fetiche, y el fetiche, su valoración social, que toman por la escala objetiva de las obras, se convierte en su único valor de uso, en la única cualidad de la que disfrutan. De tal suerte el carácter de mercancía del arte se disuelve justamente en el acto de realizarse en forma integral. El arte se torna una mercancía preparada, asimilada a la producción industrial, adquirible y fungible. Pero la mercancía artística, que vivía del hecho de ser vendida y de ser sin embargo invendible, se convierte hipócritamente en invendible de verdad cuando la ganancia no está más sólo en su intención, sino que constituye su principio exclusivo. La ejecución de Toscanini por radio es en cierto modo invendible. Se la escucha por nada y a cada sonido de la sinfonía está ligada, por así decirlo, la sublime *réclame* de que la sinfonía no se vea interrumpida por la *réclame: this concert is brought to you as a public service*. La estafa se cumple indirectamente a través de la ganancia de todos los productores

unidos de automóviles y de jabón que financian las estaciones y, naturalmente, a través del crecimiento de los negocios de la industria eléctrica productora de los aparatos receptores. Por doquier la radio -fruto tardío y más avanzado de la cultura de masas- extrae consecuencias prohibidas provisoriamente al *film* por su pseudomercado. La estructura técnica del sistema comercial radiotelefónico lo inmuniza de desviaciones liberales como las que los industriales del cine pueden aun permitirse en su campo. Es una empresa privada que está ya de parte del todo soberano, en anticipación en esto respecto a los otros monopolios. Chesterfield es sólo el cigarrillo de la nación, pero la radio es su portavoz. Al incorporar completamente los productos culturales al campo de la mercancía, la radio renuncia por añadidura a colocar como mercancía sus productos culturales. En Estados Unidos no reclama ninguna tasa del público y asume así el aire engañoso de autoridad desinteresada e imparcial, que parece de medida para el fascismo. La radio puede convertirse en la boca universal del Führer, y su voz propaga mediante los altoparlantes de las calles el aullido de las sirenas anunciadoras de pánico, de las cuales difícilmente puede distinguirse la propaganda moderna. Los nazis sabían que la radio daba forma a su causa, así como la imprenta se la dio a la Reforma. El carisma metafísico del jefe inventado por la sociología religiosa ha revelado ser al fin, como la simple omnipresencia de sus discursos en la radio, una diabólica parodia de la omnipresencia del espíritu divino. El desmesurado hecho de que el discurso penetra por doquier sustituye su contenido, así como la oferta de aquella transmisión de Toscanini sustituye a su contenido, la sinfonía. Ninguno de los escuchas está en condiciones de concebir su verdadero contexto, mientras que el discurso del Führer es ya de por sí mentira. Poner la palabra humana como absoluta, el falso mandamiento, es la tendencia inmanente de la radio. La recomendación se convierte en orden. La apología de las mercancías siempre iguales bajo etiquetas diversas, el elogio científicamente fundado del laxante a través de la voz relamida del locutor, entre la obertura de la *Traviata* y la de *Rienzi*, se ha vuelto insostenible por su propia tontería. En definitiva, el *diktat* de la producción enmascarado por la apariencia de una posibilidad de elección, la *réclame* específica, puede convertirse en la orden abierta del jefe. En una sociedad de grandes *rackets* fascistas, que se pusieran de acuerdo respecto a la parte del producto social que hay que asignar a las necesidades de los pueblos, resultaría al fin anacrónico exhortar al uso de un detergente determinado. Más modernamente, el Führer, sin tantos cumplimientos, ordena tanto el sacrificio como la compra de la mercancía que antes se desechaba.

Hoy las obras de arte, como las directivas políticas, son adaptadas oportunamente por la industria cultural, inculcadas a precios reducidos a un público reluciente, y su uso se torna accesible al pueblo, como el de los

parques. Pero la disolución de su auténtico carácter de mercancía no significa que sean custodiadas y salvadas en la vida de una sociedad libre, sino que ha desaparecido incluso la última garantía de que no serían degradadas a la condición de bienes culturales. La abolición del privilegio cultural por liquidación no introduce a las masas en dominios que les estaban vedados, sino que en las condiciones sociales actuales contribuye justamente a la ruina de la cultura, al progreso de la bárbara ausencia de relaciones. Quien en el siglo pasado o a comienzos de éste gastaba su dinero para ver un drama o para escuchar un concierto, tributaba al espectáculo por lo menos tanto respeto como al dinero invertido en él. El burgués que quería extraer algo para él podía a veces buscar una relación con la obra. La llamada literatura introductiva a las obras de Wagner y los comentarios al *Fausto* son testimonio de este hecho. No eran aun más que una forma de paso a las notaciones biográficas y a las otras prácticas a las que la obra de arte es hoy sometida. Incluso en los primeros tiempos del sistema el valor de intercambio no era arrastrado tras el valor de uso como un mero apéndice, sino que se lo había desarrollado con premisa de éste, y esto fue socialmente ventajoso para las obras de arte. Mientras era caro, el arte mantenía aún al burgués dentro de ciertos límites. Ya no ocurre así. Su vecindad absoluta, no mediada más por el dinero, respecto a aquellos ante los que es expuesto, lleva a su término el extrañamiento, y asimila a obra y burgués bajo el signo de la reificación total. En la industria cultural desaparece tanto la crítica como el respeto: la crítica se ve sucedida por la *expertise* mecánica, el respeto por el culto efímero de la celebridad. No hay ya nada caro para los consumidores. Y sin embargo éstos intuyen que cuanto menos cuesta algo, menos les es regalado. La doble desconfianza hacia la cultura tradicional como ideología se mezcla a aquélla hacia la cultura industrializada como estafa. Reducidas a puro homenaje, dadas por añadidura, las obras de arte pervertidas y corrompidas son secretamente rechazadas por sus beneficiarios, como las antiguallas a las que el medio las asimila. Es posible alegrarse de que haya tantas cosas para ver y sentir. Prácticamente se puede tener todo. Los *vaudevilles* en el cine, los concursos musicales, los cuadernos gratuitos, los regalos que son distribuidos entre los escuchas de determinados programas, no constituyen meros accesorios, sino la prolongación de lo que les ocurre a los mismos productos culturales. La sinfonía se convierte en un premio para la radioaudición en general, y si la técnica pudiese hacer lo que quiere, el *film* sería ya proporcionado a domicilio según el ejemplo de la radio. La televisión muestra ya el camino de un cambio que podría llevar los hermanos Warner a la posición -sin duda, nada agradable para ellos- de custodios y defensores de la cultura tradicional. Pero el sistema de los premios se ha depositado ya en la actitud de los consumidores. En la medida en que la cultura se presenta como homenaje cuya utilidad privada y social resulta, por lo demás, fuera de cuestión, la forma en que se

la recibe se convierte en una percepción de *chances*. Los consumidores se afanan por temor a perder algo. No se sabe qué, pero de todos modos tiene una posibilidad sólo quien no se excluye por cuenta propia. El fascismo cuenta con reorganizar a los receptores de donativos de la industria cultural en su séquito regular y forzado.

La cultura es una mercancía paradójica. Se halla hasta tal punto sujeta a la ley del intercambio que ya ni siquiera es intercambiada; se resuelve tan ciegamente en el uso que no es posible utilizarla. Por ello se funde con la *réclame*, que resulta más omnipotente en la medida en que parece más absurda debido a que la competencia es sólo aparente. Los motivos son en el fondo económicos. Es demasiado evidente que se podría vivir sin la entera industria cultural: es excesiva la apatía que ésta engendra en forma necesaria entre los consumidores. Por sí misma, puede bien poco contra este peligro. La publicidad es su elixir de vida. Pero dado que su producto reduce continuamente el placer que promete como mercancía a esta misma, simple promesa, termina por coincidir con la *réclame*, de la que necesita para compensar su indisfrutabilidad. En la sociedad competitiva la *réclame* cumplía la función social de orientar al comprador en el mercado, facilitaba la elección y ayudaba al productor más hábil pero hasta entonces desconocido a hacer llegar su mercancía a los interesados. La *réclame* no sólo costaba sino que ahorra tiempo-trabajo. Ahora que el mercado libre llega a su fin, en la *réclame* se atrincheró el dominio del sistema. La *réclame* remacha el vínculo que liga a los consumidores con las grandes firmas comerciales. Sólo quien puede pagar en forma normal las tasas exorbitantes exigidas por las agencias publicitarias, y en primer término por la radio misma, es decir, sólo quien forma parte del sistema o es cooptado en forma expresa, puede entrar como vendedor al pseudomercado. Los gastos de publicidad, que terminan por refluir a los bolsillos de los monopolios, evitan que haya que luchar cada vez contra la competencia de *outsiders* desagradables; garantizan que los amos del barco sigan *entre soi*, en círculo cerrado, no distintos en ello a las deliberaciones de los consejos económicos que en el estado totalitario controlan la apertura de nuevas empresas y las gestiones de las existentes. La publicidad es hoy un principio negativo, un dispositivo de bloqueo; todo lo que no lleva su sello es económicamente sospechoso. La publicidad universal no es en modo alguno necesaria para hacer conocer los productos cuya oferta se halla ya limitada. Sólo indirectamente sirve a las ventas. El abandono de una *praxis* publicitaria habitual por parte de una firma aislada es una pérdida de prestigio y en realidad una violación de la disciplina que el *gang* determinante impone a los suyos. Durante la guerra se continúa haciendo publicidad sobre mercancías que ya no están en venta sólo para exponer y demostrar el poderío industrial. Más importante que la repetición del nombre es por

consiguiente el financiamiento de los medios de comunicación ideológicos. Dado que, bajo la presión del sistema, cada producto emplea la técnica publicitaria, ésta ha entrado triunfalmente en la jerga, en el "estilo" de la industria cultural. Su victoria es así completa y en tal medida que en los casos decisivos no tiene siquiera necesidad de mostrarse explícita: los palacios monumentales de los gigantes, publicidad petrificada a la luz de los reflectores, carecen de *réclame*, y se limitan a lo sumo a exponer en los lugares más altos las iniciales de la firma, refulgentes y lapidarias, sin necesidad de elogio alguno. Mientras tanto las casas que han sobrevivido del siglo pasado, en cuya arquitectura se lee aún con rubor la utilidad de los bienes de consumo, el fin de la habitación, son tapiadas, desde la planta baja hasta más arriba del techo, con *affiches* y carteles luminosos, y el paisaje no es más que el trasfondo de carteles y emblemas propagandísticos. La publicidad se convierte en el arte por excelencia, con el cual Goebbels, con su olfato, la había ya identificado; *l'art pour l'art*, *réclame* de sí misma, pura exposición del poder social. Ya en los grandes semanarios norteamericanos "Life" y "Fortune" una rápida ojeada apenas logra distinguir las imágenes y textos publicitarios de los que no lo son. A la redacción le corresponde el *reportage* ilustrado, entusiasta y no pagado, sobre las costumbres y la higiene personal del astro, que le procura nuevos *fans*, mientras que las páginas publicitarias se basan en fotografías y datos tan objetivos y realistas que representan el ideal mismo de la información, al que la redacción no hace más que aspirar. Cada *film* es la presentación del siguiente, que promete reunir una vez más a la misma pareja bajo el mismo cielo exótico: quien llega con retraso no sabe si asiste a la "cola" del próximo *film* o ya al que ha ido a ver. El carácter de montaje de la industria cultural, la fabricación sintética y guiada de sus productos, industrializada no sólo en el estudio cinematográfico, sino virtualmente también en la compilación de biografías baratas, investigaciones noveladas y cancioncillas se adapta *a priori* a la *réclame*: dado que el momento singular se vuelve separable y fungible, ajeno incluso técnicamente a todo nexo significativo, puede prestarse a fines que son exteriores a la obra. El efecto, el hallazgo, el *exploit* aislado y repetible, está ligado a la exposición de productos con fines publicitarios, y hoy cada primer plano de la actriz es una *réclame* de su nombre, todo motivo de éxito el *plug* de su melodía. Técnica y económicamente *réclame* e industria cultural se funden en una sola. Tanto en la una como en la otra la misma cosa aparece en innumerables lugares y la repetición mecánica del mismo producto cultural es ya la del mismo *slogan* de propaganda. Tanto en la una como en la otra, bajo el imperativo de la eficacia, la técnica se torna psicotécnica, técnica del manejo de los hombres. Tanto para la una como para la otra valen las normas de lo sorprendente y sin embargo familiar, de lo leve y sin embargo incisivo, de lo

hábil y sin embargo simple; se trata siempre de subyugar al cliente, representado como distraído o reluctante.

El lenguaje con el que la cultura se expresa contribuye también a su carácter publicitario. Cuanto más se resuelve el lenguaje en comunicación, cuanto más se tornan las palabras -de portadoras sustanciales de significado- en puros signos carentes de cualidad, cuanto más pura y transparente es la trasmisión del objeto deseado, tanto más se convierten las palabras en opacas e impenetrables. La desmitización del lenguaje, como elemento de todo el proceso iluminista, se invierte en magia. Recíprocamente diferentes e indisolubles, la palabra y el contenido estaban unidos entre sí. Conceptos como melancolía, historia y hasta "la vida" eran conocidos dentro de los límites del término que los perfilaba y los custodiaba. Su forma los constituía y los reflejaba a un mismo tiempo. La neta distinción que declara casual el tenor de la palabra y arbitraria su coordinación con el objeto, liquida la confusión supersticiosa de palabra y cosa. Lo que en una sucesión establecida de letras trasciende la correlación con el acontecimiento, es prohibido como oscuro y como metafísica verbal. Pero con ello la palabra -que ahora sólo debe designar y no significar nada- queda hasta tal punto fijada a la cosa que se torna rígida como fórmula. Ello afecta por igual a la lengua y al objeto. En lugar de llevar el objeto a la experiencia, la palabra expurgada lo expone como caso de un momento abstracto, y el resto, excluido de la expresión -que ya no existe- por un deber despiadado de claridad, se desvanece incluso en la realidad. El ala izquierda en el *foot-ball*, el camisa negra, el joven hitlerista, etc., no son nada más que como se llaman. Si la palabra antes de su racionalización había promovido junto con el deseo también la mentira, la palabra racionalizada se ha convertido para el deseo en una camisa de fuerza más dura que la mentira. La ceguera y la mudez de los datos a los que el positivismo reduce el mundo inviste también al lenguaje que se limita a registrar tales datos. De tal manera los términos mismos se convierten en impenetrables, conquistan un poder de choque, una fuerza de adhesión y de repulsión que los asimila a lo que es el extremo opuesto de ellos, a las fórmulas mágicas. Vuelven así a operar en toda una serie de prácticas: en el hecho de que el nombre de la estrella sea combinado en el estudio cinematográfico de acuerdo con los datos de la experiencia estadística, en el hecho de que el *welfare state* sea exorcizado con término tabú como burócrata o intelectual, o en el hecho de que la vulgaridad se torne invulnerable asociándose al nombre del país. El nombre mismo, que es lo que más relacionado está con la magia, sufre hoy un cambio químico. Se transforma en etiquetas arbitrarias y manipulables, cuya eficacia puede ser calculada, pero que justamente por ello están dotadas de una fuerza y una voluntad propias como la de los nombres arcaicos. Los nombres bautismales, residuos arcaicos, han sido

elevados a la altura de los tiempos, y se los estiliza en forma de siglas publicitarias. Suena a viejo en cambio el nombre burgués, el nombre de familia que, en lugar de ser una etiqueta, individualizaba a su portador en relación con sus orígenes. Esto suscita en muchos norteamericanos un curioso embarazo. Para ocultar la incómoda distancia entre individuos particulares, se llaman entre ellos Bob y Harry, como miembros fungibles de *teams*. Semejante uso reduce las relaciones entre los hombres a la fraternidad del público de los deportes, que impide la verdadera fraternidad. La significación, que es la única función de la palabra admitida por la semántica, se realiza plenamente en la señal. Su naturaleza de señal se refuerza gracias a la rapidez con la que son puestos en circulación desde los altos modelos lingüísticos. Si los cantos populares han sido considerados patrimonio cultural "rebajado" de la clase dominante, en todo caso sus elementos asumían la forma popular a través de un largo y complicado proceso de experiencias. En cambio, la difusión de los *popular songs* se produce en forma fulminante. La expresión norteamericana *fad* para modas que se afirman en forma epidémica -es decir, promovidas por potencias económicas altamente concentradas- designaba el fenómeno mucho antes de que los directores de la propaganda totalitaria dictasen poco a poco las líneas generales de la cultura. Si hoy los fascistas alemanes lanzan desde los altoparlantes la palabra "intolerable", mañana el pueblo entero dirá "intolerable". Según el mismo esquema, las naciones contra las cuales fue lanzada la guerra relámpago alemana han acogido en su jerga tal término. La repetición universal de los términos adoptados por los diversos procedimientos torna a éstos de algún modo en familiares, así como en los tiempos del mercado libre el nombre de un producto en todas las bocas promovía su venta. La repetición ciega y la rápida expansión de palabras establecidas relaciona a la publicidad con las consignas totalitarias. El estrato de experiencia que hacía de las palabras las palabras de los hombres que las pronunciaban ha sido enteramente arrasado y en la pronta asimilación la lengua asume una frialdad que hasta ahora sólo la había distinguido en las columnas publicitarias y en las páginas de anuncios de los periódicos. Infinitas personas emplean palabras y expresiones que o no entienden o las utilizan sólo por su valor *behavioristic* de posición, como símbolos protectores que se adhieren a sus objetos con tanta mayor tenacidad cuanto menos se está en condiciones de comprender su significado lingüístico. El ministro de Instrucción popular habla de fuerzas dinámicas sin saber qué dice y los *songs* cantan sin tregua sobre *rêverie* y *rhapsody* y deben su popularidad justamente a la magia de lo incomprensible experimentada como el estremecimiento de una vida más elevada. Otros estereotipos, como *memory*, son aun entendidos en cierta medida, pero huyen a la experiencia que debería colmarlos. Afloran como *enclaves* en el lenguaje hablado. En la radio alemana de Flesch y de Hitler se pueden advertir en el

afectado alemán del anunciador que dice a la nación "Hasta volver a oírse" o "Aquí habla la juventud de Hitler" e incluso "el Führer" con una cadencia particular, que se convierte de inmediato en el acento natural de millones de personas. En tales expresiones se ha suprimido incluso el último vínculo entre la experiencia sedimentada y la lengua, que ejercía aún una influencia benéfica en el siglo XIX a través del dialecto. El redactor, a quien la ductilidad de sus convicciones le ha permitido convertirse en "redactor alemán",⁴³ ve en cambio a las palabras alemanas transformarse bajo la pluma en palabras extranjeras. En cada palabra se puede distinguir hasta qué punto ha sido desfigurada por la "comunidad popular" fascista. Es verdad que a continuación este lenguaje se ha convertido en universal y totalitario. No es ya más posible advertir en las palabras la violencia que sufren. El anunciador radial no tiene necesidad de hablar con afectación, pues no sería ni siquiera posible, si su acento se distinguiese en carácter del grupo de oyentes que le ha sido asignado. Pero en cambio la forma de expresarse y de gesticular de los escuchas y de los espectadores -hasta matices a los que ningún método experimental está en condiciones de llegar- se hallan traspasados por el esquema de la industria cultural más que nunca antes. Hoy la industria cultural ha heredado la función civilizadora de la democracia de la *frontier* y de la libre iniciativa, que por lo demás no ha tenido nunca una sensibilidad demasiado refinada para las diferencias espirituales. Todos son libres para bailar y para divertirse, así como -desde la neutralización histórica de la religión en adelante- son libres para afiliarse a una de las innumerables sectas. Pero la libertad en la elección de las ideologías, que refleja siempre la constricción económica, se revela en todos los sectores como libertad de lo siempre igual. La forma en que una muchacha acepta su *date* obligatoria, el tono de la voz en el teléfono, en la situación más familiar la elección de las palabras en la conversación, y la entera vida íntima, ordenada según los conceptos del psicoanálisis vulgarizado, documenta el intento de hacer de sí el aparato adaptado al éxito, conformado -hasta en los movimientos instintivos- al modelo que ofrece la industria cultural. Las reacciones más íntimas de los hombres están tan perfectamente reificadas ante sus propios ojos que la idea de lo que les es específico y peculiar sobrevive sólo en la forma más abstracta: *personality* no significa para ellos en la práctica más que dientes blancos y libertad respecto al sudor y a las emociones. Es el triunfo de la *réclame* en la industria cultural, la imitación forzada, por parte de los consumidores, de las mercancías culturales incluso neutralizadas en cuanto a su significado.

⁴³ En el original: "*deutscher Schriflleiter*", en lugar de "*deutscher Redakteur*", pues el nazismo desdeñó el término Redakteur, por considerarlo extranjero. (*N. del T.*)