KILL YOUR IDOLS: UN ESTUDIO DE LA RESISTENCIA DEL PUNK ROCK A PARTIR DE LA ESCUELA DE FRANKFURT Y LA INDUSTRIA CULTURAL.

Tesis de grado

WILSON RICARDO VARGAS LÓPEZ

TUTOR:
IVÁN VALENZUELA

UNIVERSIDAD LIBRE
FACULTAD FILOSOFÍA
BOGOTÁ D.C.
2016

Tabla de Contenidos

Introducción 1
Capítulo I 4
1. Del concepto de Ilustración a la racionalidad y reificación 4
1.1Esbozo de la historia e intereses de la escuela de Frankfurt en sus inicios 4
1 .2 La Dialéctica de la ilustración 16
1.2.1 Ilustración y mito 17
1.2.2 Dominio: una dialectica de la decadencia 25
1.2.3 Racionalidad: Verstand y Vernunft 28
1.2.4 Reificación 30
Capítulo II 36
2. La industria cultural como manipulación, un campo para el control de masas 36
2.1Cultura afirmativa en Marcuse 36
2.1.1 Coacción, represión: correlatos de la cultura 39
2.1.2 Cultura afirmativa inmersión en lo económico 40
2.2 La industria cultural 42
2.2.1 La totalidad de la industria cultural 43
2.2.2 Las bases marxistas 44
2.2.3 El papel de la Erlebnis en la industria cultural 48
2.2.4 El cine: La duplicación del mundo y el espectador distraído 49
2.2.5 Pseudoindividuación, abandono del pensamiento 52
2.2.6 La promesa rota de felicidad, placer en la diversión perdida 54
2.3 La represión en la IC: limitaciones en la explicación adorniana 56
2.4 Insuficiencia del poder de la IC en el ensayo “Tiempo libre” 59
Capítulo III 61
3. Kill your idols, de Ramones a Crass 62
3.1 Estilo de la Industria cultural 62
3.1.1El estilo musical del punk rock 62
3.1.2 Interludio filosófico musical 65
3.2 Consideraciones históricas: La Dialéctica de la cultura punk 75
3.2.1 Sexo, Drogas y punk rock 82
3.2.2 La experiencia de la diversión perdida 86
3.2.3Hacia una praxis edificante y conciente 89
3.2.3.1No hay más autoridad que tú mismo…. 94
3.2.3.2Contra la agresión de la naturaleza externa y la drogadicción 97

Conclusiones 102
Referencias bibliográficas…….……..105

Introducción

> "Los sistemas son para la gente pequeña. Los grandes poseen la intuición: apuestan por los números que se les ocurren. Sus intuiciones son más seguras que los laboriosos cálculos de los pobres, que siempre se equivocan porque no pueden ser comprobados" (citado por Jay (1984b), Max Horkheimer, p. 50).

La influencia que ejerce la filosofía de la *Escuela de Frankfurt* en esta tesis es superlativa. Siendo fiel a su esencia, la crítica y análisis social de un fenómeno trátese del capitalismo o del ámbito cultural, no escapan al análisis marxista de producción; por lo mismo, los grandes sistemas filosóficos son puestos en entredicho. En efecto, de la inmediatez de los datos y los hechos culturales que en este trabajo se tratan develar por medio de una teoría crítica basada en una dialéctica como método, se pasa a diversas vertientes sin jerarquizar ni vanagloriar, un elemento fijo que ilumine el resto de espectros en los fenómenos. En otras palabras no se jerarquiza un elemento como el psicoanálisis, y ni siquiera, el mismo marxismo para explicarnos un hecho y fenómeno cultural. Por tal razón, la categoría de la mediación es definitiva. Hasta cierta parte se sigue el impulso adorniano anti sistemático, pero quizás no lo llevamos hasta el nivel de varios factores en disputa llamado por él como "campo de fuerzas" (Jay, 1984b), sino también se toman elementos de la filosofía de Marcuse, que servirán en una suerte de crítica a Adorno y que de cierta forma complementarán la tesis; ésta, sin más, es la siguiente:

Partiendo de una racionalidad instrumentalizada, enferma, como presupuesto, ejemplificada en la cosificación, la cultura no escapa a ella, y más exactamente el típico fenómeno de la industria cultural iniciado en el siglo XX, muestra una gran crisis en el sujeto; éste ya no puede cumplir la exigencia de la ilustración kantiana: pensar por sí mismo. Las personas son iguales entre sí más que nunca en la historia y esto es debido al influjo de dicha cultura, asimismo, debido a los estereotipos que dimanan de la misma. Pero esta situación no es definitiva, y con ello mostramos cómo la resistencia a la Industria cultural ya sea mediante el arte o la crítica a la sociedad basándonos en el *punk rock*. Si bien, la misma cultura crea las diferencias y resistencias y en esa medida las neutraliza e integra en su sistema disipando de esa forma la rebelión (incluidas en ciertos ámbitos del *punk*), hay otras formas de resistencias (dentro del mismo *punk*) que por medio de un alto nivel de conciencia puede estar al margen de toda la

estupidez preconizada por la cultura dominante. De otra parte, la subcultura del *punk rock* está hundida en sus raíces, casi inadvertidamente para sus partícipes, en la misma sociedad y cultura que dicen disentir. Pero si nos basamos en su parte más contracultural, allí vemos el verdadero impulso conciente que impele ya no solo a una crítica, sino a un accionar edificante.

Para desarrollar esto en el primer capítulo se explora, en primer lugar, ciertas situaciones históricas de la fundación de la *Escuela de Frankfurt*, algunos datos biográficos, y lo que es más importante, los intereses e influencias filosóficas de la misma. A su vez, se sugiere a los conocedores avezados de esta escuela filosófica, obviar la lectura de esta parte. En segundo lugar, como un marco de referencia, del cual en algunas ocasiones sobresale en toda esta tesis, se realiza una indagación sobre los mitos, la ilustración, los fenómenos de racionalidad, cosificación que ya vislumbraban en el conocido libro *Dialéctica de la ilustración*, pero desde allí mostrando que es necesario salirse de dicho marco porque la cosificación no es definitiva. Hay bajo el fondo de todo el pesimismo adorniano una especie de redención que no es tan visible en aquel libro.

En el segundo capítulo, continuando con el marco de referencia impuesto, se explora el capítulo titulado, la *industria cultural, la ilustración como engaño de masas;* allí iniciaremos con ciertos elementos del ensayo marcusiano, *Acerca del carácter afirmativo de la cultura*, útil para la historia de la crítica de la misma. Luego se realiza el enlace de lo anterior del complejo capítulo, para retomar después, la situación histórica que de todos modos, en germen, ya se vislumbraba en La *dialéctica de la ilustración*, que no es nada más ni nada menos, de la represión de la industria cultural adorniana a la desublimación represiva desarrollada por Marcuse, útil no sólo para comprender muchos de los fenómenos culturales que se analizan en este trabajo, sino de otras subculturas donde impera la decadencia y la violencia. Es por ello que el psicoanálisis para este capítulo es determinante. Sin embargo, la cultura como medio para dominar las masas es central acá. Y como se manifiesta al inicio, hay otras vertientes de las cuales beber, como lo son la experiencia, los estereotipos, la pseudo individualidad. En este capítulo se debe decir que en este punto existe una defensa a Adorno de ciertos apologistas de la industria cultural que de todos modos no serán traídos a colación, por tratarse de análisis que difieren del marco de esta escuela filosófica, para ser más exactos, esgrimen contra ella argumentos de filosofía analítica, que bien los podríamos enmarcar de “cosificados”.

Se inicia el tercer capítulo con base en la influencia de ciertos análisis de Adorno respecto a la música, una de sus mayores contribuciones teóricas y sociológicas, cuyo gran parte de su *corpus* está dedicado a la misma; se opone el estilo inflexible al vanguardista, pero se presentó la necesidad de utilizar otros análisis ya no estéticos, no por la complejidad de los mismos, sino psicoanalíticos por tratarse con un fenómeno social. Con este tercer capítulo, el trabajo se orienta a una primera aproximación del análisis y crítica de la cultura *punk*, tanto estética como psíquica social y de todos modos, así no ahonde como tal en el *rock and roll* en general, también podrían ser cobijados por estos análisis, lo importante de este capítulo es mostrar cómo se disipa la rebelión, dentro del sistema de la industria cultural, pero a la misma vez, es posible la resistencia conciente y práctica y de esta forma es el capítulo más especulativo y subjetivo.

Para abordar estos fenómenos no es posible delimitar la situación a un solo grupo o banda *punk,* sino que el hilo conductor está determinado por la tesis dirigida a la reinserción de las diferencias y rebeliones. Su contraparte sería la posibilidad y la necesidad de una praxis edificante y con ello se pretender haber propuesto una crítica al problema de la preeminencia de la teoría sobre la praxis. Por eso mostraremos situaciones relacionadas con la problemática del uso de las drogas, no contentándonos a la inmediatez del hecho, sino mostrando la dialéctica del mismo; es la crítica más fuerte que se sostiene en contravía de otros estudios de estos mismos fenómenos que parecerían permanecer inalterados y lo que es peor, hacer una suerte de apología a la barbarie que suscitan. De todas formas, por ser tan complejo el tema se reitera que sólo se trata de una aproximación a ciertos fenómenos y no es definitiva ni concluyente, ya que la misma cultura muta constantemente. Por tal razón, ni la *Escuela de Frankfurt* tiene la última palabra para esgrimir en contra de un fenómeno musical que no había hecho su irrupción pero que de todos modos ya se presagiaba 20 años antes: la irrupción del *rock and roll* de los años 50.

Capítulo I

1. Del concepto de Ilustración a la racionalidad y reificación

Hacer toda una historiografía del pensamiento de la *Escuela de Frankfurt* sería una empresa ciclópea si no se delimita sobre qué y sobre quién se va a hablar. Para percibir una vaga idea de la repercusión que tiene o tuvo el *Institut* (en adelante, será sinónimo de *Escuela de Frankfurt*), se menciona que en sus 40 años desde su fundación a principios de la década del 20, pasaron por ella miembros destacados de la talla de Walter Benjamín, Erich Fromm, Herbert Marcuse, y por supuesto, Horkheimer y Adorno. De éstos dos últimos es sobre quienes se va a hablar en este capítulo y en especial sobre el libro firmado por los dos entrañables amigos, la *Dialéctica de la ilustración*. Se va mezclar en lo sucesivo datos biográficos e históricos, con los puntos más esenciales de su pensamiento todos ellos recogidos en quizá su más eminente biógrafo, Martin Jay.

1.1 Esbozo de la historia e intereses de la *Escuela de Frankfurt* en sus inicios

Horkheimer, nacido en Stuttgart en 1895, hijo de un fabricante judío, llamado Moritz Horkheimer, había sido educado para continuar con el legado familiar de los negocios, cuestión importante porque ambos amigos (nos referimos a Adorno) años más tarde se iban a rebelar ante la fiera tutela paternal contra ese destino típico del individuo burgués. Horkheimer terminaría estudiando filosofía pero al igual que Adorno, tenía una sensibilidad estética bastante importante, cuestión que ostensiblemente los caracterizaría a ambos (Jay, 1984a). Ahora bien, hablando de Adorno, el otro filosofo del cual nos ocupamos, su nombre completo fue Theodor Wiesengrund-Adorno; nacido en Frankfurt en 1903, era hijo de un comerciante de vinos, judío asimilado y de una cantante de relativo éxito hasta su matrimonio; ella le incubaría de cierta forma el gusto por lo estético; no hay que obviar que incluso su hermana era concertista de piano de la reconocida cantante Adelina Patti. En efecto, el joven Adorno siempre tuvo contacto por medio de su hermana con el mundo musical desde temprana edad y más aún por medio de su tutor musical en la infancia, Bernard Shekles. Pero antes de referirnos un poco más a ello, no es que

las aspiraciones musicales reñirían con las filosóficas, pues Adorno también incubaría precozmente unas ganas infinitas por el saber filosófico, quizás en parte el gran responsable de incubarle el sentido crítico y cultural, fue Siegfried Krakauer[1] quien había conocido a Adorno desde la enseñanza media pero que según Jay (1984a), seria decisivo a la hora de valorar influencias del estilo tan característico en aquel representado en una de sus obras titulada *From Caligari to Hitler*.

Basta ver aquella obra para reconocer la similitud entre una y otra. Como ya se dijo más arriba el gusto de Horkheimer y Adorno por lo estético, de una u otra forma, los iba a marcar muchísimo. Tanto así que Adorno por expandir, su formación musical al establecer contacto con Alan Berg en Frankfurt, allí, al escuchar una ópera de éste titulada *Wozzeck* quedaría tan cautivado que terminaría siendo discípulo del mismo y por ende trasladándose aquel a Viena. Allí persuade a Berg para que le dé clases de composición y a Eduard Steuerman que lo instruya más en técnica pianística. Sin ninguna duda esto tendrá connotaciones por lo menos en los escritos que versan sobre música, así en muchas ocasiones combine ésta disciplina con sociología, los tres años en Viena le servirán para no sólo expandir su conocimiento musical, sino también para la crítica cultural que desarrollará años más tarde, conservando en lo sucesivo, su espíritu de elitismo cultural y burgués. (Jay, 1984a). En este espacio, y en acorde con lo anterior, también es menester nombrar la influencia que tuvo un suceso con Schöenberg que le hizo probablemente retornar al círculo de *la Escuela de Frankfurt*:

> "Muchos años después Adorno admitiría que unos de los atractivos del circulo de Schöenberg había sido su cualidad de ámbito cerrado, su exclusivismo (…) Una de sus desilusiones durante sus tres años en Austria fue la disolución de la unidad del circulo que se produjo cuando la nueva esposa de Schöenberg aisló a éste de sus discípulos. De no haber ocurrido esto, al menos puede conjeturárselo, Adorno podría no haber retornado Frankfurt. Una vez allí, las mismas cualidades elitistas lo arrastraron a la órbita de Horkheimer y los demás miembros del *Institut*". (Jay, 1984a, p. 56)

Con el transcurrir de los años, el *Institut* tendría una impronta característica en su pensamiento que en esta investigación se desarrolla lo más brevemente posible en tres de sus aspectos que a juicio personal son muy importantes, por lo menos en la filosofía, tanto de

[1] Según M. Jay, Krakauer por una parte, paso un año con Adorno estudiando todos las tardes los sábados la Crítica de la razón pura de Kant, hecho elogiado por el mismo alumno quien afirmó que aquellas lecciones tuvieron mucho más valor que las que recibió en su educación universitaria formal. Por otra parte, en sus exploraciones filosóficas combinaba un estudio de fenómenos culturales como el cine a partir del enfoque de varias disciplinas como la sociología y la filosofía.

Horkheimer como de Adorno: el énfasis que le darían a una filosofía no sistemática, en paralelo con el rechazo de la identidad hegeliana, y la adopción precisamente de ciertas posturas hegelianas dentro de Marx o como se le ha llamado el *marxismo hegelinizado*, y por último la vinculación de esto como ayuda para resolver muchas incógnitas que quedaron del marxismo. Considerando así estas tres variables como una suerte de introducción del pensamiento de la escuela de Frankfurt, ya que, como es popularmente conocido *al Institut* se le achaca el mote de un *Freudomarxismo*, a lo que realmente se debería agregar: *Hegelenizado.* De igual manera, también se le puede considerar como introducción para una mejor comprensión de la *Dialéctica de la ilustración.*

A lo anterior se añade, que dicho libro por ser de una época intermedia de los dos autores que son de interés en esta tesis, requiere una especie de contextualización con sus anteriores obras, sin con ello recaer profundamente en las mismas, por lo que Martin Jay, es la fuente principal de este espacio. Y todo porque el tiempo y el espacio no nos permiten un examen más detallado. En la década de los 30 y con el nombramiento de Horkheimer como director del institut, según Jay (1984a) la *Escuela de Frankfurt* va entrar en su etapa más fructífera. En el caso de Horkheimer y Adorno, señala que su filosofía tenía un matiz netamente anti sistemático, desconfiando así, de los rígidos sistemas filosóficos, de manera similar como lo había hecho en el siglo XIX Nietzsche[2]; mientras que en el caso de Marcuse (Nacido este en 1898 en Berlin, y del cual también nos vamos a servir en gran medida sobre todo en el segundo y tercer capítulo) quien en un principio con el trasegar de su postura filosófica marcharía de un camino filosófico influenciado en Heidegger que con el paso del tiempo y de la influencia del Institut pasaría a uno antisistemático. Aun así este tendría una postura diferente frente a la identidad (Jay, 1984a).

Aunque hablando de cuestiones estilísticas Horkheimer prefería presentar sus discursos en ensayos y aforismos, más bien cortos, en el caso de Adorno y Marcuse, sin abandonar la forma del ensayo, y los aforismos en el caso adorniano, a tono con la filosofía clásica alemana presentaban sus obras más importantes en tomos voluminosos, pero no de forma sistemática (si bien, de cierta manera a Marcuse podría exceptuársele de esta valoración),

[2] Recordemos el epígrafe citando a Nietzsche al comienzo del segundo capítulo de libro sobre la historia del *Institut* de M. Jay, (1984a) de la editorial taurus, pues a ciencia cierta no tenemos conocimiento si también salió publicado en su idioma original: "yo desconfío de todos los sistemáticos y me aparto de su camino. La voluntad de sistema es una falta de honestidad. "(p. 83)

pues, ello no iría de acuerdo con una escuela de pensamiento cuyo propio nombre lo indica, *Teoría crítica*, ya que la crítica de la realidad social es tan cambiante, no permite exposiciones positivas y dogmáticas. Confrontar sistemas filosóficos y la realidad social era uno de sus dictados primordiales.

Para M. Jay (1984a), siguiendo éste quizás a Marcuse, el rastrear los orígenes filosóficos de *la Escuela de Frankfurt* implica devolverse en el tiempo hasta 1840. Los hegelianos de izquierda son la respuesta: Ellos tratarían de aplicar enfoques filosóficos netamente hegelianos a fenómenos políticos y sociales en una Alemania que estaba entrando en un proceso de rápida modernización. A continuación, surgiría una figura de indudable talla y talento como la de Marx. Pero en detrimento de él la teoría social que a fines del siglo XIX había dejado de ser critica, negativa, por una positiva y cientificista (Jay, 1984a). Acá surge la estampa de Karl Korsh, quien en su ensayo *Marxismo y filosofía p*ublicado originalmente en el *Grunberg Archiven* en 1923, intenta recobrar la figura de Hegel en Marx; dicho en otras palabras, el intento era rescatar, vigorizar el marxismo que se había estancado, en un materialismo científico y mecanicista, obviando por ende la parte dialéctica:

> "Irónicamente, una reconsideración de la deuda de Marx hacia Hegel, el más metafísico de los pensadores, sirvió para socavar la clase diferente de metafísica que había introducido <el marxismo vulgar> por la puerta de atrás del cientificismo. El énfasis de Hegel sobre la conciencia como constitutiva del mundo desafiaba el materialismo pasivo de los teóricos de la segunda internacional" (Jay, 1984a, pp. 84-85)

Los primeros escritos del *Institut* antes del exilio reflejan un tono exhortatorio, menos pesimista; creen en la posibilidad de un cambio y transformación social, y así mismo, creían que era posible la instauración de un socialismo en una Europa que había sufrido muchos cambios y no era la misma en la que teorizó Marx; si bien, ya empezaba a vislumbrar una modernización, en la época consiguiente al *Institut*, había toda una serie de fuertes monopolios, y también una intervención de política en la economía. Cuando emigraron a EE.UU dicho optimismo sufrió un cambio. Escrupulosamente, evitaban poner en sus escritos palabras como "marxismo", "comunismo"; las sustituían por materialismo dialectico u otras de este tipo. Esto también ocurrió particularmente con la *Dialéctica de la ilustración*, (en adelante, *DI*) como se verá más adelante.

Por otra parte, quizá nadie más que Horkheimer y Adorno (sobre todo este último)

repudiaban la teoría de la identidad de Hegel (Jay, 1984a). El carácter aforístico o ensayístico de obras como, *Dämmerung o Minima moralia*, de los dos filósofos respectivamente, confirmando, de esta forma, su hostilidad hacia la identidad hegeliana. La obra de Adorno particularmente se resiste a ser parafraseada, resumida, dado el carácter de la misma, nunca veremos a él definiendo rigurosamente algo: "entiendo por cosificación tal cosa". Lejos de esta situación, es importante pasar al punto del rechazo de la teoría de la identidad. Dada la naturaleza de su filosofar netamente anti-sistemática, era conveniente que tanto Horkheimer y Adorno, rechazaran una de las premisas básicas de Hegel: la identidad de sujeto y objeto.[3] También el concepto de *Verdad absoluta*, *espíritu absoluto*. El sistema de Hegel era tan omnicomprensivo que bien podría degenerar en un justificador de teodiceas y legitimador del *status quo*; su pretensión de aceptar la verdad de todas las opiniones contradictorias emanaba una suerte de quietismo (Jay, 1984a). Ahora bien, habían puntos adyacentes, puntos paralelos, entre la teoría crítica y el sistema hegeliano tal y como lo era la defensa de la razón, la importancia de la dialéctica, tanto así que M. Jay, (1984a) y entre otros, caracterizaba la teoría crítica como un marxismo hegelenizado. A pesar de ello, la crítica hacia un sistema que osaba poseer la verdad recaía en últimas sobre el propio marxismo pues éste se había osificado y creía tener la posesión de la misma.

El haber sucumbido por sus propias manos o armas, pues según M. Jay (1984a), para Horkheimer el verdadero objeto del marxismo no era impulsar verdades inmutables, sino impulsar el cambio social.[4] Hechas estas aclaraciones, volvamos a la crítica más certera a la

[3] Adorno va discutir ampliamente sobre la relación dialéctica entre sujeto y objeto en un ensayo bastante disiente que precisamente se titula: *Sobre sujeto y objeto*, y del cual vamos a tratar más adelante

[4] Ahora bien, trayendo a colación a Korsch es importante rememorar que la mistificación Hegeliana en la dialéctica y su inversión por decirlo así, realizada por Marx en el materialismo dialectico, es clave para comprender el papel que va desarrollar la teoría crítica; es vital mostrar la importancia para Hegel que tenía la razón; teoría y praxis estaban unificadas, en lo teórico estaba contenido lo práctico, pero en esta praxis el matiz que la caracterizaba no era lo sensorial ni lo práctico, sino el gran papel que desempeñaba la razón en la configuración de la misma. En cambio con el materialismo dialectico, y para ello, cita la importancia de las *Tesis sobre Feuerbach*, en especial la XI, "los filósofos se han limitado a interpretar el mundo de distintos modos, de lo que se trata es de transformarlo", con esta tesis para Korsh (1971) es un principio vital del marxismo, pues aquella tesis no significa simplemente la filosofía como quimera, sino que rechaza toda teoría, filosofía que no sea al mismo tiempo praxis: "…es decir, práctica real, terrenal, humana, de este mundo, sensorial, y no actividad especulativa de la idea filosófica que, en el fondo solo se capta así misma. Critica teórica y subversión práctica, concebidas como dos acciones ligadas inseparablemente, y no con un significado abstracto de la palabra acción, sino como transformación concreta, real, del mundo concreto y real de la sociedad burguesa; en esta tesis se expresa, en su forma más precisa el principio del nuevo método materialista-dialectico del socialismo científico de Marx y Engels (Korsch, 1971, p. 64-65).

filosofía hegeliana: la suposición de que todo conocimiento es autoconocimiento del sujeto infinito, en otras palabras que existe una identidad entre sujeto y objeto, mente y materia, basada en la primacía final del sujeto absoluto:" *El Espíritu* escribió Horkheimer, no puede reconocerse en la naturaleza ni en la historia, porque aun si el espíritu no fuera una abstracción cuestionable, no sería idéntico a la realidad." (Jay, 1984a, pp. 91-92). Cabe en esta oportunidad hacer una larga digresión. En años posteriores podemos decir que esta crítica se acentuaría: Según Jay (1984a) implícitamente estaban criticando al otro revitalizador de la teoría marxista, George Lukács, (junto a Karl Korsch) quien en 1923 publica *Historia y conciencia de clase*; se podría llegar a afirmarse, como en efecto Lukács (1984) lo haría, que el proletariado era ese sujeto histórico quien vendría a ser el motor de la historia, el impulsor de la transformación social, pero las condiciones históricas y económicas, por las que atravesó el proletariado en la primera mitad del siglo XX, había sufrido varios cambios que mostraban que ello no ocurriría; la transformación social que supuestamente impulsaría el antagonismo de clases quedaba en entredicho; el paso de un conglomerado de propietarios independientes de la era del liberalismo, dio paso a un capitalismo monopolista; el enorme poder e influencia que tenían sobre las masas lo corroboraban; lo ocurrido con el marxismo ortodoxo, en la Rusia comunista tampoco era prometedor para la visión del *Institut* (Jay, 1984a). Quizás donde mejor este expresado ello es en el ensayo de Horkheimer para la *Zeitschrift*, intitulado, *Teoría tradicional y teoría crítica* del año 1937.[5]

En cierta parte, el corazón de la teoría tradicional estribaba en la formulación de algunos principios, -en cuanto más pocos tanto mejor-de los cuales se pudieran deducir los restantes en el sistema de la ciencia o teorías científicas; por supuesto, si una hipótesis no se adecuaba a los hechos observados afectaría los principios teóricos; por otra parte, en la teoría tradicional se hallaba implícita una separación entre sujeto y objeto; ello se evidenciaba desde Descartes, (*res extensa*, *res cogita*). La invariabilidad e inmutabilidad de las doctrinas y relaciones entre sujeto y objeto, teoría y praxis, de la teoría tradicional contrastan con cualquier

[5] Este ensayo es muy significativo para nuestra tesis porque acá básicamente se vislumbran, así sea someramente cuestiones que serán más desarrolladas en *DI* y de las que retomaremos más profundamente tal y como sucede para tomar un ejemplo significativo con el problema de la razón en el capitalismo, la cuestión del juego de fuerzas ciegas irracionales en la razón burguesa que tienen como resultado un olvido de los fines. Nos encontramos en una sociedad donde los medios son más importantes que los fines, y también en una sociedad cuya más importante finalidad es el beneficio.

lógica dialéctica. En suma, el objetivo de la teoría tradicional -que de una forma u otra, englobaba sus variantes llámesele, deducción como en Descartes, inducción como en John Stuart Mill o fenomenología como en Husserl-era el conocimiento puro antes que la acción. El dominio tecnológico del mundo, como en el caso de la ciencia baconiana, si bien tenía correlaciones con la actividad era muy distinta a la praxis (Horkheimer, 2008). En todos estos casos, en la teoría tradicional estaba implícita la separación entre teoría y praxis (Jay, 1984a).

La transformación, el cambio está en conexión con un recurso pertinente a Marx y a la teoría crítica: la situación de un proceso no solamente lógico, sino también un proceso histórico concreto. Y es que precisamente la teoría crítica tenía en mente, una meta muy clara: la transformación, el cambio de la sociedad, fundada en la supresión de la injusticia y con fundamentos adscritos en el marco de una sociedad racional. La problemática recaía en la relación entre lo intelectual y la sociedad, pues en una experiencia donde las masas, el proletariado, eran impotentes, atadas a un ciego mecanismo social que las empobrecía no solo económica, sino mentalmente, el intelectual tenía la posibilidad o de confrontar críticamente el proletariado o servirle de espejo apologista, y esto último daba como resultado unas clases intelectualmente conformistas e impotentes. En cambio, el elemento del pensamiento crítico siempre tenía la meta de un elemento propulsor y transformador confrontando y no sirviendo apologéticamente al proletariado (Horkheimer, 2008). Nunca estaba de acuerdo con la realidad existente; se propugnaba por cuestionar y teorizar las relaciones entre teoría y praxis que en la teoría tradicional veladamente, se pasaba por alto que el mundo, se encontraba preestablecido y era producto de la praxis social; a esto se le sumaba que en la teoría crítica era bastante importante el papel que desempeñaba el modo de producción así como la división del trabajo, bajo cuya influencia había una especie de correlato del mismo modo de producción. Según Horkheimer (2008), las teorías tradicionales se hallaban interrelacionadas con el proceso de producción, con cuestiones que en el ámbito marxista correspondían a la subestructura de la sociedad, es decir la base material y económica[6] La teoría crítica debía encontrar una forma de enlazar la teoría tradicional con la praxis, tratar de conciliarlas y para ello era clave y más importante la teoría antes que la praxis. Pero de todos modos había que señalarse y no olvidar la enorme distancia que las separaba, así como ocurría con la separación entre sujeto y objeto,

[6] Por esta razón Horkheimer ve en la revolución copernicana no sólo un reflejo del logro teórico- lógico, sino también en condiciones históricas sociales que produjeron ese cambio. (Horkheimer, 2008, p. 229).

del mismo modo había una especie de abismo entre filosofía y proletariado. Añadamos que la supresión de la miseria social, no se garantizaba por el solo hecho de denunciarla, sino sólo cuando ello mismo acaeciera: lo que tenía en mente Horkheimer (2008) aquí es que habría que esperar ese momento a que llegase en el aquí y el ahora, es decir, en un futuro que solo sería en el ahora; entonces, esto afectaría la teoría de un modo u otro, pues ella se vería afectada por ese futuro prometedor; siempre señalando la posibilidad de un estado de cosas racionales no garantizaría que ello sucediese, lo que no llegase a significar estar al servicio del statu quo, el cual sólo se interesa por la inmutabilidad, por la estática en la historia, que es casi lo mismo decir "ahistoria ", pues la historia es dinámica.

El asunto también tenía que ver con las predicciones del científico social en una sociedad donde lo racional no había acaecido, lo que daba como resultado que en oposición a teorías tradicionales que siempre verificaban sus predicciones, la teoría crítica simplemente no podía hacerlo pues se hallaba en oposición al orden actual, propugnaba una realidad diferente; sin duda, esto haría que la teoría se viese afectada por lo que está por venir sin tener la certeza y verificación de que sus postulados en un futuro acaecerían, simplemente porque formularlos no aseguraba la posibilidad de su cumplimiento. (Horkheimer, 2008) Ahora bien, si el teórico crítico debe tener oposición a las concepciones del proletariado esto no significa que esté por encima del mismo. La crítica de Horkheimer (2008) al concepto abstracto de intelligentsia de Karl Manheim en el cual el intelectual se sitúa por encima de las clases, las sobrevuela, "frota libremente" es cuestionada. Tampoco estaba de acuerdo que el investigador social tenía que estar totalmente arraigado a su clase, cultura, éste sería un craso error.[7] El exilio físico de la *Escuela de Frankfurt*, por algo, para Jay (1984a) también era un exilio espiritual, cultural.

Tomando como base los principios que gobiernan esta sociedad- paradójicamente, y, en contraposición a su férreo rechazo de ideas abstractas, o demasiado generales- en la

[7] El concepto abstracto de intelligentisia en ultimas se puede asociar que en éste subyace el problema de la hipostasis de la ciencia especializada; su estructura es similar, en la medida que como se dejó sentado más arriba en la teoría tradicional hay implícito una separación de pensamiento y ser, sujeto y objeto, así como en el concepto de intelligentsia hay una clara separación entre investigador social y clase; Ahora si el grupo social está determinado por las ideas preexistentes que tiene de acuerdo a su clase o condición histórico social, o en otras palabras, existe una conexión implícita entre grupo social y su pensamiento, para no caer en relativismos y fundar sociológicamente hablando de las bases de análisis en criterios meramente objetivos y de verdad recurre al criterio de los supuestamente mejor dotados para el análisis sociológico con su concepto de intelligentsia. Éste le ayuda al sociólogo superar sus intereses de partido y clase, de la misma forma que el científico especializado no se debe dejar llevar por sus ideas religiosas, credos o convicciones éticas

sociedad conceptos que en Marx aparecen como valor, mercancía, dinero, eran tomados por la teoría crítica, como una suerte de conceptos genéricos, que, de todas formas, de acuerdo con su pensamiento, no se contentaban con relacionar la realidad y esos conceptos hipotéticos; lo importante era asumir que la teórica crítica contiene en su base determinaciones abstractas al tratar la época como una economía basada en el cambio y este era un hecho fundamental de la historia: el intercambio; por consiguiente, la teoría crítica de la sociedad partía del intercambio mercantil, a su vez, sustentado y deducido de conceptos relativamente generales (Horkheimer, 2008). Sin embargo, a pesar de las similitudes con la teoría tradicional lo que nos demuestra la desconfianza de una trasformación a partir de un proletariado tan debilitado, en *Teoría tradicional y teórica crítica*, puede citarse aquí:

> "Bajo el supuesto de la totalidad del saber disponible, de la admisión de material tomado de investigaciones propias y extrañas, se muestra entonces cómo la economía mercantil, dentro de la cambiante condición de hombres y cosas ya dada(…)debe conducir necesariamente a la agudización de los antagonismos sociales(…)sin que sus propios principios (a pesar de guerras y revoluciones) expuestos por la economía política como disciplina especializada, sufran transgresión alguna" (Horkheimer, 2008, p. 256).

El pensamiento tanto de Horkheimer como el de Adorno es bastante elíptico, hasta laberintico y críptico. Es por ello que a estas afirmaciones, hay que buscar frases claves, para tratar de hallar la comprensión del todo, eso sí, arriesgándose y ser intuitivos. Una de esas frases, seria "debe conducir necesariamente a la agudización." La necesidad que Horkheimer señala responde a los dos tipos de teoría, la tradicional y la crítica; en la primera, un ejemplo muy concreto que expone de necesidad en un campo determinado tal y como lo es un fenómeno eléctrico, debe corresponder necesariamente con la teoría, es decir, con el concepto de la electricidad subsumiendo un hecho particular en sí: el campo eléctrico; en la segunda, la teoría crítica, si bien parte de postulados o concepto generales, sus hipótesis no son generales en tanto que implican una necesidad sino más bien son relativos. El ejemplo que da Horkheimer sobre la sociedad capitalista que esta deducida de la relación básica del valor de cambio en general, vemos acá una gran problemática:

Por una parte, la teoría tradicional que se basa en juicios categóricos, hipotéticos y disyuntivos está vedada a la transformación de la sociedad, mientras, que la teoría crítica afirma que puede cambiar el ser, y las circunstancias del hombre en la sociedad. Es decir, aunque en esta parte no lo exprese, ni lo diga explícitamente, las circunstancias económicas y sociales no

tienen validez al modo de la ciencia especializada, sino que es relativa, puede cambiar y de hecho las circunstancias están presentes para ello. Por otra parte, es hasta chocante que los antagonismos sociales, las luchas, las guerras, las revoluciones, afirmadas por la teoría crítica como juicios de existencia únicos, los cuales consideramos que se relaciona con la totalidad y no tanto con conocimientos particulares, donde predomine la relación entre medios y fines (tal y como será concebido en "*Critica de la razón instrumental*", en adelante *CRI*), en contraste con una esperanza en la transformación de la sociedad que, como ya se dejó sentado más arriba, era esa una de las metas más importantes de aquella época de la teoría crítica, se observa, de todas formas, el dejo pesimista que ya se percibía en esta época, aunque no plenamente desarrollado, con su potencial crecimiento de fuerzas, de emancipación de individuos: "tras una fabulosa expansión del poder del hombre sobre la naturaleza, termina impidiendo la continuación de ese desarrollo y lleva la humanidad hacia una nueva barbarie" (p. 257). Lo que puede intuir acá es que en esta época la fe en un progreso histórico y emancipador en general, donde se iba a subsanar las enormes contradicciones, ya empezaba a debilitarse.

Los dos tipos de teoría incluían determinaciones abstractas en sus postulados, sin embargo, la teoría crítica se distinguía de la tradicional. El asunto es que, para Horkheimer (2008) la teoría crítica incluía el mismo rigor en sus deducciones que la teoría tradicional, y sin embargo, esa necesidad que los remarcaba tenía una diferencia decisiva. A pesar de todo, las determinaciones abstractas y la necesidad que existe en esos dos tipos de teoría, en la teoría crítica hay que resaltar que está marcada por la transformación de una ciega necesidad a otra plena de sentido. El concepto de necesidad para la teoría crítica era un concepto negativo, crítico. A su vez, suponía y anhelaba una libertad, la cual todavía no era garantía de su realización. Sin embargo, una vez más Horkheimer (2008) insiste que la ciencia especializada, y la teoría tradicional tenían como presupuestos una separación estricta entre sujeto y objeto; la aceptación del objeto como separado de su teoría a la final conducía a un quietismo y conformismo. Esto se sumaba, y se complementaba, con una sociedad donde el acontecer histórico basado en su sumisión a la necesidad del acontecer del ámbito de un mecanismo económico mutilador y destructor, contenía al mismo tiempo, la protesta contra ese orden; de una forma u otra, la humanidad auto determinándose ya no sería determinada por ese mecanismo; un acontecer fatalista, y esta era una forma de denuncia- en correlación con la frase "nueva barbarie" citada más arriba- que Horkheimer efectuaba.

El acontecer fatalista se basaba en la hipostasis del dualismo cartesiano entre pensar y ser que tanto agradaba, era adecuado y estaba al servicio del orden burgués. De esta época, así fuese de manera embrionaria, la necesidad del acontecer fatalista estaba en conexión con el enfrentamiento del hombre con la naturaleza que también estaba conectado con aquel dualismo cartesiano. La naturaleza podía ser dominada y encauzada y se asemejaba al mecanismo social, a la sociedad burguesa. Pero subyacía en la naturaleza del hombre una necesidad fatalista de aquel acontecer en donde el hombre era impotente no solo ante la naturaleza cuando no la dominaba, sino que también sucumbía a otras instancias jurídicas, políticas y culturales al ser dominado por el poderío de la naturaleza y la acción de aquellos mecanismos humanos. Por lo pronto, este análisis se retomará en el concepto de ilustración, no sin dejar de señalar antes que otro propósito al atacar estar teorías tradicionales era que contenían un saber aislado (de un modo u otro, determinado a su vez por la división del trabajo), particularizado, que no contribuirían con la transformación, y sin embargo, la teoría crítica se valía de ellas, pues su visión en el ámbito filosófico y del pensamiento estaba determinado por la totalidad y su modo de investigar era interdisciplinar (Horkheimer, 2008).

En conclusión, se tiene todo un complejo meollo que en *DI* tratarían de subsanar, que acá ya está contenido de manera embrionaria y programática. Por eso es válido afirmar que de este ensayo (tan revelador) a *DI* hay un solo paso. Y éste está dado por lo menos en la intención de los autores de dar un concepto de razón, donde la opresión, la explotación y la injusticia no existan; si bien esta denuncia, crítica e interés no garantiza su realización. En este trabajo se realiza todo este rodeo y digresión, con un objeto claro, clarificar el porqué de la perdida de la esperanza y confianza del poder transformador del proletariado. Lukács con su confianza en el poder transformador de la conciencia de clase no vio unas masas impotentes ante el mecanismo social como si vio Horkheimer (2008) mucho antes de *DI*:

> "En las circunstancias actuales, la conciencia de cualquier clase social puede volverse ideológicamente limitada y corrupta, aun cuando por su situación ella este orientada a la verdad(…) [y sumado a esto la situación de la ciencia] que en una independencia imaginaria, ve la formación de la praxis, a la cual sirve y es inherente, como algo que está más allá de ella, y que se satisface con la separación del pensar y el actuar ya ha renunciado a la humanidad"(p. 270-271).

Todo ello conlleva en conjunción con los hechos aislados, ciencias particularizadas, a que el reinado cerrado en sí mismo de la ciencia en la totalidad social, renuncia a la esencia del

pensar, y de acá se podría ir directo a *DI*, pero antes hay que dejar claro que debido a que el *Institut* centraría sus fuerzas en buscar un elemento faltante en las esperanzas de Marx y Engels de la unificación de teoría y praxis; para ellos la emancipación estaría simbolizada por la filosofía, la cual sería la cabeza de la misma y el corazón estaría representado por el proletariado, pues la única clase capacitada para ello era él mismo. Acá hay una gran fractura de los análisis y verificación de la teoría crítica, pues solo se realizaría por un tipo de praxis, llamada por ellos "praxis correcta" (Jay, 1984 a, p.43). Dado que, el proletariado por muchas causas señaladas no podía realizarlo, es por ello que desde la década del 30 el *Institut* centraría ahora sus fuerzas en un elemento un poco menospreciado por el marxismo, tal y como es la superestructura cultural; a partir de esto había que centrarse en dos problemas bien demarcados, "la estructura y el desarrollo de la autoridad, y la aparición y proliferación de la cultura de masas" (Jay, 1984a, p. 149). En una interpretación de Martin Jay (1984a) a la cual nos acogemos, para superar, de cierta manera, la clásica división entre subestructura y superestructura de la sociedad inmanente en el marxismo ortodoxo, por lo tanto, había que encontrar un eslabón perdido; el cual, sin más, sería psicológico y el modo que escogería para hacerlo, vendría a ser el psicoanálisis de Freud; habría que integrar, entonces, elementos del marxismo con elementos del psicoanálisis.

Sin embargo, para Jay (1984a) con esto no se puede afirmar que tanto marxismo hegelenizado como psicoanálisis, y su ulterior fusión son los únicos elementos que predominan en la teoría crítica. Al ser ésta una teoría interdisciplinar, y por decirlo así, algo ecléctica, pues, según su interés toman en préstamo diversas teorías, en este espacio se debe aclarar otras fuentes de la cuales bebieron, y que por razones ajenas a esta investigación, solo se menciona de paso sin extenderse en el análisis de ellas. Nietzsche con su crítica a la ilustración, Weber con su análisis del capitalismo y la racionalización en el mismo, así como su "desencantamiento del mundo" (*Entzauberung der Welt)* son también bastante importantes sobre todo el capítulo del concepto de ilustración. Ciertos aspectos del mismo Kant, como el valor que se le debería dar a la subjetividad y autonomía del individuo. Igualmente es importante resaltar el valor de Benjamin en sus análisis del cine que va tener para Adorno en el capítulo de la industria cultural, pues sin duda aquel fue una influencia importantísima, así contrastará y opusiera su propia visión.

Pero volviendo a la integración del Psicoanalisis en *la Escuela de Frankfurt* en lo

fundamental seria efectuada por medio de Erich Fromm; respondería a una serie de dudas, y problemas heredados de la interpretación del marxismo ortodoxo de la relación entre subestructura y superestructura de la sociedad con el consiguiente énfasis de la primera sobre la segunda. El psicoanálisis vendría a ser como una suerte de respuesta a las interrogantes planteadas; vendría a ser el eslabón perdido entre las dos, y de una manera u otra, para ser concisos, en esta investigación no se hace énfasis en Fromm sino más bien en Marcuse y Adorno. Estos dos primeros tenían cierta preferencia con los manuscritos económicos de Marx. En cambio, Adorno y Horkheimer no eran favorables a una aceptación sin más, del énfasis en la alienación marxista, ni aceptaban, como Fromm una suerte de afirmación de la realidad de la naturaleza humana, que en sus obras posteriores, éste haría más énfasis en su antropología filosófica. En el psicoanálisis en Fromm, para ser concisos, habría un abandonamiento de la teoría de la libido de Freud. Es por ello que cae en el ámbito de los revisionistas a los cuales criticaría Adorno. Marcuse tomaría el mismo camino (Jay, 1984a).

En el siguiente capítulo se busca ampliar la visión de Horkheimer y Adorno en cuanto a *DI* y su relación con el psicoanálisis con la visión de Marcuse por ser ésta adecuada a nuestros intereses. Además por mencionar a Freud mismo, cosa que solo transversalmente lo haría Horkheimer y Adorno en *DI*, en otras palabras, por decirlo coloquialmente se refieren al mismo "de pasada", lo citan directamente solo un par de veces, no profundizan en él, y sin embargo, en el fondo tocan temas muy relacionados con el mismo.

1.2 La Dialéctica de la ilustración

La tradición filosófica de la ilustración es vasta. Abarca a autores muy dispares. Entre los más destacados se encuentran los franceses Voltaire, Rousseau, Diderot, alemanes como Leibniz y hasta el mismo Kant podría entrar en esta categoría. Su auge histórico se dio entre los siglos XVII y XVIII y fue la precursora de la revolución francesa. En *DI* se le imputa y crítica muchas cosas.[8] Las que vamos a tratar se refieren al enfrentamiento con los mitos- y religiones por extensión- la idea de progreso y lo que en realidad ocurrió con su contraparte dialéctica. Sin embargo, enmarcar esta época entre aquellos siglos y filósofos como lo

[8] Aun así, uno de los objetivos de la *dialéctica de la ilustración*, cuyo fracasó de por sí, fue dar un concepto positivo de razón y por ende salvar la ilustración tal y como se nos muestra en el prólogo de la misma.

hacen algunos diccionarios es injusto como erróneo, puesto que, Horkheimer y Adorno (2007) ven ya desde el génesis de la biblia pasando por los cantos de Homero un elemento ilustrado, racionalizador.

El deseo por parte del hombre de dominar la naturaleza y al hombre mismo siempre ha estado en la base de nuestra civilización. En Francis Bacon, cuyo deseo de dominar la naturaleza por medio de la ciencia aplicada, es tomado por Horkheimer, como un profeta de lo que estaba por venir y de hecho se ha cumplido, "el ser amos de la naturaleza en la práctica" (Horkheimer y Adorno, 2007. p. 56) - acá antes de proseguir, hay que dejar claro quien escribió cada capítulo de la obra, así la misma sea el resultado de "dos filosofías fusionadas"(Jay, 1984a): el capítulo intitulado concepto de ilustración, fue elucubrado por Horkheimer, el dedicado íntegramente a Odiseo, intitulado *Excursus I Odiseo o mito e ilustración*, fue escrito por Adorno y el de la industria cultural, igualmente. Ambos colaboraron entre sí por lo que mutuamente revisaban y corregían lo que era menester. Por último, *Excursus II y Elementos del antisemitismo* no los vamos referir directamente dado el marco de nuestra tesis.

1.2.1. Ilustración y mito

Es importante empezar haciendo, paradójicamente, un esbozo de una filosofía que no es apta para resumirla dado su impulso anti sistemático y la complejidad de la misma. Algo fundamental en el concepto de ilustración es el concepto de dominio y su dialéctica que acarrea. La ilustración trataba de derrocar los mitos, las supersticiones mediante el uso de la razón, y esto es llevado a cabo por medio de las aplicaciones de la ciencia en la naturaleza externa: la técnica. Su ideal y pretensión era el dominio de la naturaleza por el hombre, pero en el seno de la ilustración jamás se pensó que ella podría volverse contra el hombre mismo en una dialéctica que determinada por el dominio en el sujeto tanto interna como externamente, en su naturaleza, es dominado por diferentes mecanismos que conllevan alienación y regresión, hecho expresado en el dominio del hombre por el hombre; ahora bien, la pretensión de dominio sobre la naturaleza por parte del hombre, acarrea que en teoría se puede extraer de ella lo necesario para nuestro beneficio, pero dado el ciego uso que le damos, ora a causa de los mecanismos de producción inherentes al monopolio, ora a causa de la economía burguesa, que solo tiene como finalidad el máximo *profit*, las máximas ganancias, sin importar el uso que se le dé a la naturaleza, de una forma u otra, ella termina volviéndose en

contra del sujeto, del hombre (Horkheimer y Adorno, 2007).

La tesis principal que van a desarrollar en *DI* es la siguiente: en realidad es doble, el mito es ya ilustración, y la ilustración recae en mitología. Para empezar, en concreto, en el concepto de ilustración el término Ilustración aparece bajo dos acepciones: 1) como la forma histórica de la razón que se alza como dominio en la relación hombre-naturaleza, y 2) corno "desencantamiento del mundo", que sustituye el mito por conocimiento. (Jay, 1984a) El enfrentamiento del hombre con la naturaleza y por ende su posterior dominio, y ulterior mentalidad como amo de la misma, tiene que verse no como un correlato de la ilustración con lo burgués, sino por extensión se trata de buscar las raíces más problemáticas del pensamiento occidental retrotrayéndolas como vio Jay (1984a) en *CRI* mucho más lejos, incluso hasta en el Génesis bíblico (p. 417), y no enmarcándolas como se dijo más arriba a los siglos XVII y XVIII, sino que también es extensivo hasta el contexto histórico donde que se está tratando, es decir, toda la década del 40.[9] Incluso, en tanto dominio de la naturaleza hasta la actualidad.

Del sustrato mágico y primitivo, implícitos en el totemismo y el animismo, como primer momento, a la divinidades o mitos griegos en general, como segundo momento, se puede decir que en el primer caso existe una voluntad de encauzar e influir mágicamente la naturaleza: "los ritos del chaman se dirigían al viento, a la lluvia, (…)[sin duda para influirla]" (Horkheimer y Adorno, 2007, p.25), mientras que los mitos griegos representan mediante símbolos o alegorías a los elementos de la naturaleza; el paso siguiente y transitorio fueron las cosmogonías presocráticas emparentadas en esencia con los principios hilozoicos, y luego los universales, las ideas de Platón también absorbieron los dioses patriarcales olímpicos; luego, vendría la posterior disolución del realismo de los universales, por causa del nominalismo (Horkheimer y Adorno, 2007).

La complejidad del razonamiento estriba, en la dificultad de diferenciar mito y

[9] No sólo desde la segunda guerra mundial, sino también como se observa en múltiples artículos publicados por el institut en la *Zeitschrift* de la década del 30 está testimoniado, llamándolos en este caso así, el trauma, al que estuvieron sometidos desde la asunción al poder de Hitler en el 33. De todos modos, con la conflagración mundial que inicio en el 39, sumado quizás a la muerte de Benjamín, el trauma es mayor y como resultado de eso van a proponerse en la *DI* estudiar el gran problema de "cómo podía concebirse que la sociedad burguesa, en la que, según la comprensión marxista, todos los potenciales de la libertad habían sido traídos a madurez, no había engendrado de sí una sociedad sin clases, sino que había pasado de una forma de barbarie dotada, eso sí, de la más alta civilización técnica" (Wellmer, 1994, p. 20)

animismo.[10] , mitos ctonicos, (dirigidos a la madre tierra) y mitos solares (en esencia, patriarcales) Al parecer el enfrentamiento entre ellos dos, tuvo como resultado la expulsión de los ctonicos al infierno, y sin embargo, las relaciones con los Ctonicos se mantenían: un ejemplo de ello está dado por Perséfone y Deméter; ese enfrentamiento se hace más patente en Ulises: al hacerlo con diversas divinidades míticas y ctonicas (Polifemo) (Horkheimer y Adorno, 2007). Según Freud (1986) el totemismo tiene su transmisión del tótem, en lo esencial, por parte materna, de una forma u otra, está asociado esto a estadios aborígenes representados por mitos matriarcales. En otras palabras, entre más antiguo sea el sustrato mágico, en muchas sociedades se encuentran sometidos a la impartición del matriarcado. Pero en este otro escrito Horkheimer (2002) da luz a nuestras afirmaciones más claramente: "Durante la era del matriarcado, en las que se adoraban divinidades ctonicas "(p. 125). Esto parece evidenciar definitivamente, una especie de estadio mítico aún más primitivo, pre-patriarcal, pero enterrado en el olvido de las tinieblas prehistóricas.

Otra dificultad más existe: desde Homero, estos mitos tenían como presupuesto diferenciar la existencia del ser y posterior división en logos y cosa; el cielo es presidido por Zeus, Apolo guía el sol; en otras palabras, los elementos de la naturaleza se separaban como esencias suyas; poblaban lugares con determinadas divinidades, demonios, las nombraban; expresaban una alegoría (Horkheimer y Adorno, 2007). En el estadio mágico según Horkheimer y Adorno (2007) "sueño e imagen no eran meros signos de la cosa sino que estaban unidos a ella por la semejanza o por el nombre." (p. 26). Este hecho no significa que sujeto y objeto no estén separados en el estadio animista y preanimista, tal y como lo dará a entender más adelante con lo que el pensamiento es bastante ambiguo. En relación a ésto, Horkheimer y Adorno (2007) critica a Freud el hecho que:

> "La magia no se funda en la omnipotencia de los pensamientos, que el primitivo se atribuiría a la manera del neurótico;<una sobrevaloración de los procesos anímicos en contra de la realidad>, no puede darse allí donde pensamiento y realidad no estén radicalmente separados. La <imperturbable confianza en la posibilidad de dominar el mundo> que Freud atribuye anacrónicamente a la magia, sólo es propia del dominio del mundo, ceñido a la realidad, mediante la ciencia más experimentada. Para que se pudieran sustituir las prácticas localmente limitadas del curandero por la técnica

[10] Ya Sigmund Freud (1986) en Tótem y tabú señalaba que el nexo entre ellos permanecía inexplicable en sus puntos básicos. (p, 81).

> industrial (…) fue antes necesario que los pensamientos se independizaran de los objetos, como sucede en el yo ajustado a la realidad."(p. 27).

En honor a Freud es correcto decir que la concepción que él tenía del animismo- a su vez, influenciada por Frazer,-ésta consistía una época, en tanto "sistema de pensamiento" tal y como también lo iban ser la época religiosa y la era científica, pero Freud (1986) colegia que la magia tenía un grado de insensatez, y siguiendo a Frazer la fuente de error del mito remitía al tomar equivocadamente el orden de sus ideas por el orden de la naturaleza. Ahora bien, es evidente que Horkheimer tenía su propia visión de los mitos tan importantes para la primordial aparición de la civilización, la cultura en general. Por esta razón debemos profundizar aún más en ellos para ver la implicación que tiene el haber el liquidado los mitos como pretendía la ilustración.

Por una parte, como se menciona más arriba, así en el estadio mágico sueño e imagen estaban unidos a la cosa, por la semejanza o el nombre, en el preanimismo, animismo y mito en general ya está dada la separación de sujeto y objeto, con lo cual al parecer volvía a criticar a Freud al ver éste en la proyección de las almas en la naturaleza el resultado de la psiquis en el primitivo, o en otros términos, el modo de operar psicológico del primitivo era en esencia una proyección. Horkheimer y Adorno (2007) se oponen a ello, recurriendo a la negación que existe en el lenguaje. El estadio anímico no es una proyección, sino la superioridad de la naturaleza en el salvaje: "lo que el primitivo experimenta como sobrenatural no es una sustancia espiritual en cuanto opuesta a la material, sino la complejidad natural frente al miembro individual" (Horkheimer y Adorno, 2007, p. 30). Remite lo anterior, a la diferencia entre ser e imagen, concepto y cosa; un árbol expresa algo más allá del en sí del mismo, también puede ser considerado como sede del mana (Horkheimer y Adorno, 2007). Sí, es cierto aquellos pasajes parecen bastante espurios sino se atiene al poder diferenciador y de negación del lenguaje. En otras palabras, a la dialéctica del lenguaje mismo: "el lenguaje expresa la contradicción de una cosa sea ella misma y a la vez otra distinta de lo que es, idéntica y no idéntica" (Horkheimer. M, y Adorno, T. 2007.p. 31). Los conceptos también pasan por aquella misma dialéctica; expresa que "cada cosa es lo que es en la medida que se convierte en lo que no es" (Horkheimer y Adorno, 2007, p. 31). Yendo directamente al texto:

> "Esta fue la forma original de la determinación objetivadora, en la que concepto y cosa se separaron; la misma determinación que se encuentra ya muy extendida en la epopeya homérica y que se invierte en la ciencia moderna positiva. Pero esta dialéctica sigue

> siendo impotente en la medida que se despliega a partir del terror que es la duplicación, la tautología del terror mismo" (Horkheimer y Adorno, 2007, p. 31).

Para aclarar un poco más este complejo pasaje, es vital advertir, en primer lugar, que más adelante Horkheimer y Adorno (2007) dan la pista de por qué esta dialéctica se invierte con la ciencia positiva: la ilustración representaría, lo viviente con lo no viviente, mientras que los mitos, lo no viviente con lo viviente. En otras palabras, el paralelismo entre mito e ilustración no es tan evidente como parece, no es que simple y llanamente el mito es ilustración y la ilustración recae en mitología, como expusimos más arriba. Hay que advertir entonces, que la inversión es explicada por Horkheimer y Adorno (2007) en este otro pasaje: " el animismo había vivificado las cosa; el industrialismo tardío cosifica las almas"(p. 43). Horkheimer y Adorno (2007) dicen que el mito hindú y el griego no tienen salida y son eternamente iguales; tanto mito como ilustración tienen en común la reduplicación de lo existente, el terror mítico hecho radical. Asimismo, en otro pasaje dirá que el mago no se puede salir del círculo de lo existente; de la misma forma ocurre con la ciencia y el positivismo: no se pueden salir del "círculo" de la sumisión a los hechos y los datos de lo existente (Horkheimer y Adorno, 2007). En segundo lugar, hay que ver el papel que juega la religión judía en relación con el aniquilamiento del mito realizado por ella; de una forma u otra, Horkheimer y Adorno (2007) en este punto tienen una perspectiva en parte influenciada por Walter Benjamín, en cuyo abolengo trabajaba con aspectos de la *cábala judía*:

> "En la religión judía, en la que la idea del patriarcado se intensifica para aniquilar el mito, el vínculo entre nombre y ser, queda aún reconocida mediante la prohibición de pronunciar el nombre de Dios (…) La religión judía no tolera ninguna palabra que pueda traer consuelo a la desesperación de todo lo mortal" (p. 38).

Pero para ser más concisos no suscriben una reconciliación del lenguaje con las cosas, ni con su origen divino, ni mucho menos buscan un acercamiento a la adecuación de los nombres verdaderos, puros, con las cosas como Benjamín intentaba hacerlo por medio de una especie de misticismo judío. (Jay, M. 1984a) Empero, según Martin Jay, (1984a) si sentían que el lenguaje y el discurso puro tenía una especie de corrupción. Esta cita, una correspondencia entre Horkheimer y Lowenthal, es bastante esclarecedora:

> "La raíz de la agitación fascista reside en el hecho de que hay algo podrido en el mismo

> lenguaje. La putrefacción que tengo en mente es(…) un fenómeno expresado en la religión judía por el veredicto contra la designación de Dios por su nombre y por la historia de la torre de Babel. La corrupción del lenguaje parece también expresarse en la leyenda de la expulsión del Paraíso donde todas las criaturas habían sido nombradas por Adán" (citado por Jay, 1984a, p. 380. Horkheimer, correspondencias).

A la base de esto, hay que indicar que es importante atender- y acá también seguimos a Jay (1984a) -por un lado, el judaísmo estaba en correlación con la ilustración, bien evidente, al aniquilar aquel y ésta, el mito.[11] Pero, por otro, expresaba también el deseo de una reconciliación, presupuesto del mesianismo. Paradójicamente, esto sólo podía suceder cuando verdaderamente se realizara en la esfera social. Sionismo, asimilación o soluciones parciales estaban destinadas al fracaso (Jay, 1984a). Súmesele a esto que en esta época del 40 la inclinación a la esperanza de realización de la utopía declinaba seriamente. De allí que se negaran, recalcitrantemente, a materializar la utopía en la teoría. (Jay, 1984a) Sin embargo, respecto al papel del lenguaje se debe aceptar que no es muy claro lo que sigue a los pasajes citados, sin atender a una cuestión que está más clara en *CRI* sobre el papel del lenguaje y la negación. Se acepta también que a ello nos ha llevado la interpretación de Martin Jay y por ende se acoge a ella, pero prefiriendo seguir acá directamente a Horkheimer (2002):

> "- La filosofía es el esfuerzo consciente por fundir todo nuestro conocimiento y nuestra intelección en una estructura lingüística en la que las cosas sean llamadas por su justo nombre. No espera, sin embargo, encontrar estos nombres en palabras y frases aisladas- [con ello creemos que es una clara alusión a Benjamín] sino en el continuado esfuerzo teórico por explicar y desarrollar la verdad filosófica. Este concepto de verdad-la coincidencia de nombre y cosa(…) pone al pensamiento en condiciones de resistirse a los efectos desmoralizadores y mutiladores de la razón formalizada" (p. 182).

La negación sería importante en la filosofía como método para elucidar la verdad que busca, negación del estado de cosas presente, negación de la ideología dominante (Horkheimer, 2002). En *DI* algo que sí está claro es la idea secularizadora, en tanto religión y en tanto lenguaje relacionado con la división del trabajo: se explicará primero la situación del lenguaje. Respecto a la división del trabajo es una constante, en el *Institut*, asociar la instrumentalización del lenguaje con la misma, por cuenta de la separación entre signo e

[11] Otro ejemplo de esta situación no es brindada en una cita de Freud en *Tótem y tabú* donde indica que la prohibición bíblica de hacer imágenes, esculturas de animales "ídolos" encaminadas a su adoración no era una cuestión para restar impulso a las artes plásticas, sino era un instrumento encaminado para restar poder e influencia a la magia que estaba prohibida por la religión hebrea (Freud, 1986, pp. 83 - 84)

imagen, de la misma forma que en la división del trabajo se separan las funciones entre campo y ciudad, agricultura e industria. En cuanto signo, el lenguaje debe remitirse a ser cálculo. En cuanto imagen, pasa a ser copia, mimesis (Horkheimer y Adorno, 2007). De una forma u otra, lo anterior explica por qué el lenguaje se formaliza e instrumentaliza, cuestión que también se la achacaban a los judíos y su prohibición de nombrar a Dios, etc. Dios no se puede nombrar por su verdadero nombre, sino que por medio del instrumento del lenguaje pudiéndolo nombrar con "otro nombre" que lo represente, por ello expresa cierta negación.

Ahora bien, en cuanto la religión, Dios ha dado al hombre el poder de obrar y disponer como guste, ser dueño de animales y naturaleza, la cual queda a su disposición. El hombre puede gobernar las obras de Dios, casi de una forma secularizada y en semejanza al mismo:

> "En Homero, Zeus preside el cielo diurno, Apolo guía al Sol y Helio y Eos se aproximan ya a lo alegórico. Los dioses se separan de los elementos como esencias suyas. Desde entonces el ser se divide por una parte en el logos, que con el progreso de la filosofía se reduce a la mónada, al mero punto de referencia, y por otra, a la masa de todas las cosas y criaturas exteriores. La sola diferencia entre la propia existencia y la realidad absorben todas las obras. Si se dejan de lado las diferencias el mundo queda sometido al hombre. En esto concuerdan la historia judía de la creación y la religión olímpica: y que ellos dominen los peces del mar, las aves del cielo, los animales domésticos y todos los reptiles."(Genesis I) (Horkheimer y Adorno 2007, p. 24).

Dadas las dificultades, inherentes y propias a la naturaleza del mito, y todo el vasto conocimiento que contiene la antropología de la religión, la intención es elucidar aún más en ellos dado el carácter de relevancia que tiene para la fundación de la cultura en general-Horkheimer mismo citaría a Herbert Mauss-hacen que ameriten un estudio mucho más detallado. Por ahora se está haciendo un pequeño esbozo de algunas coincidencias entre Herbert Mauss y Horkheimer y exponiendo en que se diferencia éste de aquellos. Para Horkheimer y Adorno (2007) hay una lógica discursiva inherente en el sacrificio; pues bien en Marcel Mauss y Herbert, siguiendo el estudio de Gea (2007) sobre los mismos, quienes a su vez estaban influenciados por los estudios de Durkheim, el sacrificio es una comunicación entre lo humano y lo divino. En Horkheimer y Adorno (2007) es una sustituibilidad; el animal sacrificado sustituye al niño, al primogénito; lo cierto es que dicha sustitución tiene

antecedentes con Frazer.[12] - pero lo importante acá es rescatar, que así la sustitución sea de un Dios por un animal, del rey por el hijo del rey, y posteriormente del hijo del rey por un animal, esclavo u otra cosa; por algo Horkheimer y Adorno (2007) arguyen que algo de esto se repite en cada infancia, al pasar de niño a si-mismo o sujeto(p. 48); pero aunque no cita directamente a Freud ni mucho menos comparte el asesinato primordial por la horda de hermanos, todo esto pareciese estar velado en *DI*[13], el que si lo hará de una forma clara en su exposición es Marcuse en *Eros y civilización*. Pero más allá de esto se tiene que decir que es una intuición nuestra y de Jay (1984a) que en parte Marcuse va recoger todos estos problemas y los va desarrollar con más amplitud (que de todas formas ya se daban de manera embrionaria en esta parte de *DI*.)

La importancia de todo esto, de la antropología de la religión, del concepto de sustitución, de sacrificio, es para saber que en la ciencia según Horkheimer y Adorno (2007) no obra por sustitución; la ciencia liquida los mitos. Por eso es que en el laboratorio un átomo o un conejo no son sustituidos, sino ignorados, (sobre todo éste último) como una especie de material, de mero ejemplar. Pero volviendo a la división del mundo entre un ámbito profano y otro de saber, y por consiguiente, poder, inserto dentro del mito. Recordemos que según Horkheimer y Adorno (2007) la superioridad del hombre radicaba en su conocimiento, eso sí, citando claro está a Bacon, aun así sea para criticarlo. En cambio, según de Gea (2007) Mauss y Herbert ven que en la institución del sacrificio existía un tránsito de lo profano a lo sagrado, en la cual el ámbito profano participa de los ritos como una especie de comunicación con lo sagrado: "El rito de inmolación no es más que "un medio para que el profano pueda comunicarse con lo sagrado a través de una víctima"(Cardenas de Gea, 2007. Parr, 2); Horkheimer y Adorno (2007) niegan esto estableciendo una clara distinción entre saber gremial, poder y profanidad. Su concepción del mito aunque no puede decirse que sea plenamente parte del ámbito de la antropología de la religión, se inscribe, marca una nueva pauta, en la cual el sacrificio no radica en lo social (Durkheim), más específicamente, la

[12] En frazer, el cual también era ampliamente citado en *Tótem y tabú*, la sustitución, un concepto central en la antropología de la religión de éste autor coincide con Horkheimer al decir "lo que le sucede a la lanza del enemigo, a su cabello, a su nombre, le sucede al mismo tiempo a su persona" (Horkheimer y Adorno, 2007, p. 26)

[13] Sin embargo, en *CRI* muestra como el niño ha tenido que padecer esas cosas terribles hasta convertirse en sujeto; muestra la importancia de la mimesis, en dicho estadio del sujeto, y su posterior liquidación en aras de la autoconservacion. (Horkheimer, 2002)

solidaridad social, sino más bien es parte de "la unidad impenetrable de sociedad y dominio" (Horkheimer y Adorno, 2007, p. 37). Los que no pertenecieran a ese saber gremial, dependerían, estarían ligados por el dominio a toda una institución impenetrable y tendrían como misión principal el obedecer, la sumisión. (Horkheimer y Adorno, 2007) En consecuencia, el dominio pasa a ser un concepto central en *DI*. Abarca estas épocas arcaicas hasta llegar a la actualidad misma.

1.2.2 Dominio: una dialéctica de la decadencia

El concepto de dominación, racionalidad subjetiva y la división del trabajo, están interrelacionados; se comienza haciendo un pequeño esbozo del concepto de dominio, para luego adentrarnos con el concepto de racionalidad subjetiva - objetiva, y reificación. Cada una de estas, por decirlo así, son conceptos cruciales para una mejor comprensión de *DI*. Ahora bien, antes de proseguir aclaremos una cosa haciendo este breve esbozo: Odiseo es el prototipo del hombre burgués; la escena de las sirenas expresa como ninguna la dialéctica de la ilustración; la interrelación de dominio y trabajo con el mito está dada en la narración Homérica. Para sobrevivir, el hombre debe sacrificar su principio de placer en aras de la autoconservación; ésta es una máxima de la civilización occidental que expresa cierta verdad (Spinoza) de la cual, salirse de ella significa la regresión a la prehistoria; El sí-mismo, sublimado en sujeto trascendental lógico esta retrotraído racionalmente a su conservación (Horkheimer y Adorno, 2007). Pero justamente, la seducción de las sirenas implica un olvido, y el mismo Ulises se ha hecho adulto a través del sufrimiento y sacrificio. [14]

Horkheimer y Adorno (2007) indagan que "la división del trabajo a que el dominio conduce en el plano social, sirve a la totalidad dominada para su autoconservación." (p. 37). Más adelante, en el mismo párrafo, una vez asumido el poder de todos los miembros de la sociedad "se suma constantemente a través de la división del trabajo, para la realización

[14] Ulises en tanto más oye el canto de las sirenas más fuerte se hace atar por sus remeros; relacionado a esto es un modelo del hombre burgués porque a todas luces debe escoger entre placer o felicidad y sacrificio o autoconservación. Ulises expresa como ninguno el adiós al mundo mítico, a pesar de su cercanía, y, expresa un eterno sí al mundo burgués, a través de la sustitución de él mismo, del sí-mismo, en el trabajo. Los remeros no pueden gozar de éste, sus sentidos son violentamente obstruidos. Pero la dialéctica que acarrea es que dicha sustituibilidad es el medio a la vez del progreso y la regresión: "La humanidad cuyas aptitudes y conocimientos se diferencian con la división del trabajo, es obligada a retroceder a fases antropológicamente más primitivas, puesto que la duración del dominio comporta, con la facilitación técnica de la existencia, la fijación de los instintos mediante una opresión más fuerte. La fantasía se atrofia" (Horkheimer y Adorno, 2007, pp 49-50).

precisamente de la totalidad, cuya racionalidad, se ve así si a su vez multiplicada" (Horkheimer y Adorno, 2007, p. 37). Pero la dialéctica que esto conlleva esta expresada aquí: "Cuanto más se cumple el proceso de autoconservación a través de la división del trabajo, tanto más exige ese proceso la autoalienación de los individuos" (Horkheimer y Adorno, 2007, p.44). Por esto, no es tan cierta la afirmación que Adorno y Horkheimer no tuvieran en cuenta el concepto enajenación de los escritos del joven Marx. (Jay, 1984a). Ahora bien, el dominio de unos pocos hacia muchos, expresa la unidad de colectividad y dominio (Horkheimer y Adorno, 2007). Para Horkheimer y Adorno (2007) esto sedimento tanto en el pensamiento como en el lenguaje: En el primero, y partiendo de Giambatista Vico, en Platón y Aristóteles, sus conceptos filosóficos partían, procedían de la plaza de mercado de Atenas y era imposible, que no expresaran la división de la sociedad en clases: La férrea jerarquía de soberanos, hacia mujeres, niños, y esclavos inferiores. Por ello, respecto del lenguaje, en el mismo pasaje, párrafo, arremeten:

> "El propio lenguaje confería a lo dicho, a las relaciones de dominio, aquella universalidad que había adquirido como medio de una comunicación de una sociedad burguesa. El énfasis metafísico, la sanción a través de ideas y normas, no era sino la hipostasis de la severidad y la exclusividad que los conceptos debían adquirir dondequiera que la lengua mantenía unida a la comunidad de los dominadores para el ejercicio del mando. Como tal reforzamiento del poder social del lenguaje, las ideas se tornaron tanto más superfluas cuanto más crecía ese poder, y el lenguaje de la ciencia ha acabado con ellas" (Horkheimer y Adorno, 2007, p. 37).

Como tal se puede inferir que el lenguaje pasa a ser un instrumento a favor del dominio de las relaciones de mando. Ahora bien, mucho más arriba se destacaba que el énfasis del marxismo de la lucha de clases como elemento central, motor de la historia se debilitó con los exámenes de la realidad social que realizó el *Institut*, (Jay, 1984a), ahora y siguiendo nuevamente a Jay (1984a) el foco se desplaza al conflicto del hombre con la naturaleza y que, paradójicamente, de una forma u otra, va a producir el conflicto del hombre con su propia naturaleza. Contextualizándolo:

> "El modo capitalista de explotación era visto ahora en un contexto más amplio como la forma histórica, especifica de dominación característica de la era burguesa en la historia. El capitalismo de Estado y el Estado autoritario prefiguraban el fin de esa época. La dominación, afirmaban, era más directa y virulenta sin las mediaciones características de la sociedad burguesa. En un cierto sentido era la venganza de la naturaleza de la crueldad y la explotación general que el hombre le había hecho durante generaciones" (Jay, 1984a, p. 414).

Antecedentes del concepto de dominación hay muchos, entre ellos el estudio que hace

Weber, en *Economía y sociedad* en el capítulo titulado, *Sociología de la dominación*. Desde luego aquí no es que la *Escuela de Frankfurt* fuera totalmente original, sino que seguían a Weber; de igual forma que continuaban los estudios weberianos del concepto de racionalización. Pero para Jay (1984a) el efecto que producía la dominación entre las relaciones entre los hombres era aún más devastador que el de la naturaleza; con esto seguían el impulso del pensamiento expresado por Herbert Marcuse en el ensayo, *La lucha contra el liberalismo en el Estado totalitario*. Nos atrevemos a decir aquí, que en varios pasajes de *DI*, que del fascismo había sólo un paso hacia la democracia y viceversa. En otras palabras, la dominación de los hombres por medio del fascismo no distaba mucho de la democracia americana de masas (Jay, 1984a).

Existía una especie de relación entre las dos, sólo que en la democracia la dominación era mucho más sutil, por decirlo así, del campo de concentración se pasaba al campo de trabajo y entretenimiento de la ciudad, y con esto se conjetura que dicha dominación era más efectiva porque los hombres ni se tenían conscientemente por dominados. Por supuesto el contexto histórico (década del 40-segunda guerra mundial no dejaba de afectar los estudios de Horkheimer y Adorno como ya dejamos sentado más arriba) hacia que sus análisis de la sociedad fueran presa de un agudo pesimismo. De igual manera, este análisis de dicha equiparación es una interpretación. En referencia a los remeros es posible observar esta equiparación o correlación, cuando Ulises se hace atar a la nave al pasar por la isla de las sirenas, éstos "(…) no pueden hablar entre ellos, se hallan todos sujetos al mismo ritmo que el obrero moderno en la fábrica, en el cine y en la colectividad" (Horkheimer y Adorno, 2007, p. 51). Únicamente les faltó incluir los campos de concentración. Más adelante aquel remata: "la impotencia de los trabajadores no es sólo una artimaña de los dominadores, sino la consecuencia lógica de la sociedad industrial (Horkheimer y Adorno, 2007, p. 51). Nada de lo anterior se puede relacionar como un pasaje claro donde exprese la correlación entre fascismo y democracia de masas que se dice sucede con Adorno y Horkheimer, pero es su oscuridad la que nos lleva a conjeturarlo. Precisamente estos dos pasajes citados por si solos no dicen nada, pero definitivamente en relación con la totalidad del concepto de ilustración e industria cultural es que nos incitan a dar esta interpretación.[15]

[15] Véase este diciente pasaje del capítulo dedicado a la industria cultural, donde a raíz de este siguiente lema, o slogan "ninguno tendrá frio ni hambre; quien no obstante lo haga terminara en un campo de concentración" a

Dos cosas más para finalizar este apartado sobre el concepto de dominio y mirar el de racionalidad. 1. Aquella "consecuencia lógica" o necesidad no es definitiva, es decir, es atenuada, puede ser cambiada, es distinta de sí; los instrumentos del dominio, armas, máquinas, y el mismo lenguaje, los dominados, obreros, mujeres, niños, y por extensión, animales; en el caso de los instrumentos de dominio, éstos adquieren autonomía, y deben dejarse abarcar por todos. Ello conlleva una crítica implícita al dominio, el cual debe limitarse. Tal parece que a ello llevó la economía de mercado. Sin embargo, por algo "la ilustración es totalitaria" el que se salga de ella debe pagar las consecuencias (Horkheimer y Adorno, 2007). Del mismo modo, la dominación de la naturaleza por parte de los hombres a otros hombres trae como consecuencia que dichos instrumentos de dominio, provoquen la revuelta de la naturaleza, en otras palabras, la naturaleza misma en su pretensión de dominarla, provoca que ésta se vuelque contra sus dominadores y dominados pagando las respectivas consecuencias; es la venganza de la naturaleza, expresada en los totalitarismos, que de una forma u otra, concuerdan con aquel texto que citamos más arriba de Marcuse que expresaba la relación entre totalitarismo y liberalismo. Por extensión añadamos el de fascismo y democracia de masas.

2. Lo chocante es que por más que dicha consecuencia lógica no sea definitiva, el dominio, el progreso, es cada vez mayor aún, un progreso del dominio y con ello entremos en una situación regresiva, esto conlleva a Horkheimer y Adorno (2007) expresar: "la maldición del progreso imparable es la imparable regresión" (p. 50). El progreso de la ilustración no es lineal, ello, sí que está claro, por ende entramos en una cuasi filosofía negativa de la historia, paralela y acorde con el tan habitual pesimismo que tanto Horkheimer y Adorno destilaban en aquella época de la década del 40. Quizás vemos allí también otra deuda a Benjamin y sus tesis sobre filosofía de la historia (Jay, 1984a). También, expresa aquella negatividad, una suerte de dialéctica y lógica, tanto regresiva como decadente que por supuesto es parte integral en *DI*.

1.2.3 Racionalidad: *Verstand y Vernunft*

Es conocido que uno de los objetivos que se trazaron Horkheimer y Adorno (2007) al escribir *DI*, era preparar un concepto de razón positiva; buscaban una salida a la aporía de la

---

continuación Adorno añade "este lema chistoso proveniente de la Alemania nazi, podría figurar como máxima en todos los portales de la industria cultural. "(Horkheimer y Adorno, 2007, p. 194).

razón ilustrada, asimismo buscaban “salvar la ilustración”, en otras palabras, dar luces, salvar la modernidad. El proyecto quedó inconcluso, no superaron sus expectativas, ante colosal empresa. Pues bien, la cuestión de la razón, quizás, una deuda tanto a Hegel como a Kant, es bastante importante en *DI*, y en su obra en general (Jay, 1984a). Por otra parte, ese proyecto fracasó, dado que en realidad lo que hicieron fue dar una crítica demoledora de la ilustración. Desde el “desencanto del mundo” weberiano y la racionalización cada vez mayor, hasta el concepto de cosificación, en Lukács, y uniendo estos dos, se obtenía una mayor agudeza crítica (Jay, 1984a, p, 418). Miremos que piensan Horkheimer y Adorno (2007) sobre ello:

> “El proceso técnico en el que el sujeto se ha reificado tras ser borrado de la conciencia está libre de la ambigüedad de todo pensamiento mítico, como de todo significado en general, pues la razón misma se ha convertido en simple medio auxiliar del aparato económico omnicomprensivo. Ella sirve como instrumento universal, útil para la fabricación de todos los demás instrumentos, rígidamente orientado a su finalidad(…)”(pp. 44-45).

En *CRI*, Horkheimer (2002) hace una especie de subdivisión entre razón subjetiva y razón objetiva. La primera está determinada como un medio para alcanzar un fin, que en general se puede englobar como en aras al interés de la autoconservación; en otras palabras, es un medio, un instrumento, útil para valerse el sujeto. La segunda, la razón objetiva, está en correlación con antiguos sistemas filosóficos, (Platón, Aristóteles) cuyos componentes, en suma, tratan de orientar más o menos unos principios universales, englobantes, que incluían al ser humano y sus fines. El énfasis recaía más en los fines que en los medios. En esto, tenían su deuda con la tradición filosófica alemana en la cual podemos englobar tanto a Kant como Hegel, como sus máximos exponentes; sin que Horkheimer lo dijese explícitamente, pero siguiendo a Jay (1984a) para comprender lo que más o menos Horkheimer entendía por razón, habría que apelar a la subdivisión entre *Verstand* (entendimiento) y *Vernunft* (razón). La preeminencia de esta última sobre aquella era algo en lo que tanto Hegel como Kant coincidían, a pesar que éste no concibió la reconciliación de la esfera del mundo fenoménico con el nouménico. La superioridad de la *Vernunft* en cuanto que era determinadora, de manera que traspasaba la apariencia de las cosas y penetraba un mundo más profundo. Sin embargo, ésta permanecía eclipsada. Aquella razón subjetiva *(Verstand*) sin la mediación de la razón objetiva (*Vernunft*) decaería enferma, cuyos síntomas, sin más, desembocarían y se convertirían en la irracionalidad de la *Verstand* misma.

Notorio es que la razón se formaliza al despojarse de sus elementos objetivos, al ser

preeminente la razón subjetiva. La instrumentalización de la razón también hace que ésta pueda ser usada para propósitos tradicionales o simplemente caer en manos, al ser despojada de su elemento objetivo y teleológico, de los usos más criminales. Con la formalización, subjetivación llevada a cabo por la ilustración, la pérdida del sentido o significado que inculcaba el mito o religión, precisamente al formalizarse, al separar la razón de todo contenido religioso, al ser usada como un medio, como instrumento de cálculo, para determinados fines acorde con el modo de producción social, se asiste a la recaída del sujeto que no puede pensar sino mediante consignas e ideales estupidizantes, en sintonía con una razón subjetiva, tal cual Horkheimer (2002) ve en la novela de Huxley, "Un mundo Feliz":

> "Pero los objetivos a los que sirven, [es decir lo que atañe a la hipnopedia, cine sensible, métodos artificiales de reproducción que se hacen mención en la novela] reflejan, en su conjunto, un proceso que tiene su lugar en el propio pensamiento (…) éste como tal es sustituido por ideas estereotipadas; éstas, por un lado, son tratadas como instrumentos puramente utilitarios, que se toman o se dejan de modo oportunista, y por otro como objetos de devoción fanática" (p. 86).

Sin embargo, con esto Horkheimer (2002) arguye que Huxley opone a esa estupidización de la razón subjetiva, un heroísmo metafísico como sucede con el salvaje de la novela, lo que conlleva que dicho heroísmo arcaizante, este a tono con el conservadurismo cultural; al intentar destronar ingenuamente la razón subjetiva, en nombre de un heroísmo e ideal de cultura obsoleto, lo que produce precisamente es su contrario: la realimentación o reconfirmación de la tendencia rechazada; en correlación con ello vemos que una razón subjetiva estará acorde con cualquier tendencia; sea buena o mala; sea apologizante y librada a simples ilusiones que atañen al *statu quo*, al conservadurismo; sea, por el contrario, una razón que puede autodeterminarse y preparar una solución teórica, a este dilema y disyuntiva que tanto le preocupaba en esta época a Horkheimer, esta disyuntiva que la teoría filosófica debe tratar de dilucidar. (Horkheimer, M. 2002.)

1.2.4 Reificación

Este término reificación (*Verdinglichung*), es muy usado sobre todo por los marxistas ortodoxos, y es clave para una comprensión de la crítica a la cultura burguesa. No en vano, Lukács (1984) entrevé que en el capital, Marx comienza por análisis de la mercancía, el fetichismo de la misma. Adorno y Horkheimer, siguen de un modo u otro a Lukács, pero

añadiéndole otros matices a la crítica de la cultura. (Jay, 1984a) ¿El término es unívoco tanto en Lukács como Adorno? La respuesta requiere, un examen al margen de *DI*. La disolución del yo, del individuo, es una de las situaciones y objetivos que Adorno y Horkheimer más se afanaron por mostrar en *DI*. La complejidad de esta situación recae también entre la separación entre sujeto y objeto, y la posición de Adorno frente a una posible reconciliación entre las dos esferas de la racionalidad – *Vernunf- Verstand*. Por un lado, para Horkheimer (2002) la reconciliación de las dos esferas era posible en tanto solución teórica que tuviera énfasis el concepto de razón objetiva sobre el subjetivo, dadas las llamadas inconveniencias de apostar por la hipóstasis de éste sobre aquel. O a la inversa. Énfasis no conlleva preeminencia como en el caso de Hegel, por ello no buscaban una identidad entre sujeto y objeto (Horkheimer, 2002). De todos modos todo ello emanaba, a la luz de:

> "…lo que fue caracterizado como razón subjetiva a esa actitud de la conciencia que por temor a caer en la irresponsabilidad y en la arbitrariedad, opta, contrariamente, por adaptarse sin reservas a la alienación de sujeto y objeto, al proceso social de cosificación"(Horkheimer, 2002, p. 177).

Por otro lado, Adorno, y aquí, pese a que los dos entrañables amigos pareciese que fuesen dos filosofías fusionadas por caminos comunes, era el menos reacio a una reconciliación y una filosofía de la identidad entre sujeto y objeto- tal y como se mencionó en la primer parte de este capítulo-. Y, sin embargo, abogaba como bien lo cita Wellmer (1994), en el último aforismo de *Minima moralia*[16](*MM*, en adelante), por una redención, pero que en últimas corresponde a una noción mesiánica de la historia, que apunta, a su vez, en una crítica radical de la civilización y de la cultura. En Benjamin se encuentra algo similar. Nos vemos acá obligados a salirnos del marco de la *DI*, dado que aquel aforismo es importante a la hora de situar en Adorno su programa filosófico; y de aquel modo aprovechamos, de una vez, para entrever que está del lado de una redención que conlleva salidas mesiánicas pero también estéticas a las aporías del conocimiento en general.

---

[16] La traducción que acá se ofrece es la realizada por el libro de Wellmer, de la Universidad de Valencia, sin seguir la de Akal: "El conocimiento no tiene otra luz que la que brilla sobre la negatividad completa, cuando se la tiene del todo a la vista se dispara y trueca en escritura de su opuesto reflejada en un espejo. Pero tampoco hay nada más difícil e imposible, ya que este conocimiento presupone un punto de vista capaz de sustraerse aunque sólo fuera mínimamente, al círculo mágico de lo existente, y todo conocimiento posible, para poder ser vinculante, no solamente hay que arrancárselo de lo existente, sino que, precisamente por eso, se ve afectado por la misma distorsión e indigencia a la que se proponía detectar. (Citado por Wellmer, 1994,p. 17 . Adorno)

Ahora bien, esa redención o reconciliación más que punto en común entre Adorno y Horkheimer sirve para entrever algunas pequeñas diferencias y matices entre los dos pensadores. Y más aún sirve de contrapeso ante el pesimismo tan marcado cuando escribieron *DI* en la década del 40. Martin Jay (1984b) ubica otro ensayo importante para comprender mejor a Adorno, la totalidad de su filosofía, y las salidas ante la razón cosificada; eso sí, acá no se hace ni siquiera un esbozo de éste ensayo, sino más bien se muestra los resultados más importantes del mismo de cara a la situación de la hipóstasis del sujeto sobre el objeto o viceversa, para luego, entrever los matices de qué entendía Adorno por cosificación, con miras, al capítulo sobre la industria cultural que deberemos desarrollar en lo sucesivo.

Por otra parte, a la redención en *MM*, hay que decir que se puede correlacionar con la paz, en *Sobre sujeto y objeto*. Pues, aquel estado de paz seria el cumplimiento de la redención en unos sujetos capaces de la diferenciación, "sin dominio en la que lo diferente participa de lo uno en lo otro" (Adorno, 2009a, p. 661). Básicamente, la separación entre sujeto y objeto, la cual es verdadera y a la vez falsa o aparente, dado que:

> "Es verdadera, porque en el ámbito del conocimiento da expresión a la separación real, a la escisión del estado humano, a algo que ha llegado a ser por la fuerza; es falsa porque esta separación devenida no debe ser hipostasiada, convertida en una invariante(…)Ciertamente el sujeto y el objeto no se pueden pensar como no separados; pero lo falso de la separación, se manifiesta que están mediados recíprocamente, el objeto por el sujeto y más aún y de otra manera el sujeto por el objeto"(Adorno, 2009a, p. 660).

Tras esta separación de sujeto y objeto, el instrumento de la abstracción en *DI*, también se esconde la imposibilidad de reconciliación entre ellos dos y entre la teoría y la praxis. La cosificación es parte de esa separación de sujeto y objeto (Adorno, 2009a, p. 663-664). La cosificación allí es una suerte de resultado de la primacía del objeto sobre el sujeto a sabiendas que en el idealismo el sujeto es el que constituye, más que construye el objeto (Kant). Pero el objeto tampoco es sin el sujeto, ambos se necesitan uno al otro. La gran critica a Kant por parte de Adorno (2009a), principalmente la podemos dividir en dos partes:

1. La racionalidad subjetiva o *Verstand*, predomina por encima de la objetiva, precisamente porque el conocimiento del sujeto depende del conocimiento del objeto que se da en síntesis múltiple, y está conceptualmente determinado. (Hartnack, 1981) Ahora bien, para

entender esto Adorno indica que lo que pasa por el sujeto cognoscente es la única forma en que sabemos, conocemos algo. Pero para éste el fenomenalismo, y además el "sujeto en su propio fundamento de determinación, su posición como el ser verdadero" (Adorno, 2009a, p. 666), es una apariencia, y sin embargo, necesaria; de esta forma, expresa su verdad pero sólo como algo deformado. Necesaria porque mezclaba el *a priori* con la sociedad, las formas conectaban a los humanos con la unidad. Necesaria porque implicaba la autoconservación, el sobrevivir (Adorno, 2009a). Acordémonos lo expresado más arriba, el papel que desempeña el dominio al unificar la sociedad con él mismo, y con la autoconservación. A este tipo de unidad consideramos que se refiere Adorno.

2. Conectado con este primer punto se ve que aquella deformación implicaba también la falsedad a la que era sometido, tanto el sujeto trascendental como el empírico, al estar la filosofía trascendental enlazando en la subjetividad formas, categorías *a priori* que sin tiempo y espacio, son vacías; interpreta Adorno (2009a) aquello como una prisión que el sujeto mismo desconoce. Prisión porque el sujeto depende de aquellas formas, y de la especie; en cuanto a las formas a priori de la intuición, al pensar lo objetivo, se está atrapado: Adorno (2009a) comparaba al humano con animales atrapados en su caparazón, sólo le agregaba que a éstos no se les ocurría interpretar su prisión como libertad. Por ello Adorno (2009a) acomete:

> "La prisión categorial de la conciencia individual repite la prisión real de cada individuo. Incluso la mirada de la conciencia que conoce esa prisión está determinada por las formas que ella le ha implantado. Mediante la prisión en sí mismos, los seres humanos podrían captar la prisión social: impedir esto ha sido y es un interés capital de la persistencia de lo existente" (p. 667).

Pero antes de continuar con este ensayo tan revelador de sujeto y objeto, es válido una digresión. Por una parte, no se entra a evaluar acá lo acertado o no de aquellas críticas en torno a una evaluación y confrontación directa con textos de Kant mismo. Por otra parte, y de igual forma, las críticas que le hace no se pueden circunscribir en dos partes como tal. Sólo indican la que a juicio personal se consideran importantes para comprender mejor este apartado de la cosificación. Una vez hechas estas salvedades, también debemos advertir que en la parte final de *DI* del capítulo dedicado la industria cultural, en adelante, *IC*-por lo menos lo publicado –la cosificación es más certera, por decirlo así. Las relaciones sociales y por ende las relaciones que atañen a la *IC* estaban enteramente, "perfectamente cosificadas" (Horkheimer y Adorno,

2007, p. 181). Por un lado, la cosificación es aparente, y acá, tanto razón subjetiva y consiguiente cosificación, en el sujeto, - y éste debe entenderse como sujeto trascendental y empírico- según Adorno (2009a) también es aparencial y por ende falso, contiene la supresión de su propio dominio, quizá en el ámbito negación, o de la tensión de fuerzas que Adorno llamaba paz. Por otro lado, habrá que ver otros textos en los cuales también resalta una cierta salida.

Según Jay (1984b) habría una buena reificación y otra mala, ateniendo a otros textos como el dedicado a la crítica de la cultura de Huxley. De todas formas, la mayoría de las veces Adorno se refería a la mala cosificación y cuando se refería a la buena, lo hacía para dar a entender que criticaba la noción clásica de reificación, desde Hegel hasta Lukács, mostrando la apariencia y la falsedad en el concepto de reificación. [17] Para Jay (1984b) habría que ver la cosificación no a la manera del marxismo ortodoxo, ni del propio Lukács, pese a que, de una forma u otra, hay una cierta deuda de la Escuela de Frankfurt contraída hacia él; en todo caso, aquella mala cosificación responde no tanto a un proceso de fluido a algo muerto, cosificado, en ese sentido, tampoco a la objetivación alienada de la subjetividad, sino también, y sobre todo, a la des- individualización, en palabras de Jay, "supresión de la heterogeneidad en aras de la identidad", (Jay, 1984b, p. 61). Sobre todo en el capítulo dedicado a la *IC* es testimonio de aquello. La reificación según Martin Jay (1984b), también remitía al clásico conflicto entre el hombre y la naturaleza, al conflicto entre sujeto y objeto centrado en los "objetos naturales". Solo que no correspondía con la visión de Lukács y Gramsci, quienes según Jay (1984b) daban, "(…) prioridad o la historia o a la sociedad sobre naturaleza como enclave de la libertad"(p. 61). Al contrario, Adorno mediante un quiasmo[18], no le daba la prioridad de la una sobre la otra, sino que, al contrario, enfrentaba a la naturaleza con la historia o con la sociedad.

No es del todo cierta la afirmación de Jay (1984b), que en este ensayo de Adorno, él no

[17] Acá se resalta directamente la cita que le hace M. Jay a Adorno del libro "*Dialéctica negativa*" y que repercute una aguda crítica hacia Lukács, "La categoría de reificación, que se inspiró en el ideal de una inmediatez subjetiva intacta no merece ya el puesto clave que le asignara con excesivo celo el apologético, satisfecho de absorber el pensamiento materialista(…)El deshielo todo lo que tiene el carácter de cosa repercutió regresivamente en el subjetivismo del acto puro, hipostasiando la mediación como inmediatez. Esta es tan falsa como el fetichismo. "(Jay, 1984b, p. 57).

[18] En vez de repetir simplemente la definición de quiasmo que da Jay en su cita de su libro sobre Adorno, el cual implica la inversión del orden de las palabras de una clausula en otra que le sigue.

hace una diferenciación explicita entre un “sujeto agente, fuente de su propio destino y un objeto pasivo de dominación el cual está “sujeto” (p. 53). El concepto de sujeto y objeto son polisémicos y bastante ambiguos. Ambos no son el uno sin el otro. Por otra parte, hay que recordar que para Adorno el sujeto (2009b) era el agente del objeto no su constituyente; más atrás Adorno indica que el sujeto capaz de experiencia ilimitada sería capaz de acercarse mucho más al objeto que la razón subjetiva con su mundo calculado que es residuo y reducido, mediante sus fraccionamientos y leyes. En otros términos, una subjetividad no reducida es capaz de funcionar más objetivamente que las reducciones objetivistas. (Jay, M. 1984b.)

No se presta demasiada atención al reduccionismo, pero se puede sintetizar por medio de Jay (1984b) que éste le hacía guiños al pensamiento de la identidad, y por tanto, este era otra versión de la supresión de la no identidad. Hipostasiaba el objeto más que el sujeto y estaba en concordancia, o más bien, formaba parte de la racionalidad subjetiva “que era proyectada sobre el mundo subjetivo y después olvidada a través de un proceso de reificación. “(Jay, 1984b, p. 64). Este punto fue importante revisar en todo este apartado lo conveniente de mostrar las posiciones frente a la paz, redención, reconciliación para ampliar más el espectro que en apariencia es bastante sombrío y un poco aporético de *DI*. Sin embargo, lo anterior se basa en obras más pequeñas pero que dan cuenta del todo de su obra, sin hacer referencia a obras como *Dialéctica Negativa* ni *Teoría estética* por razones de tiempo, espacio y sobre todo lo complejas que resultan. De allí radica la importancia de nombres como Martin Jay y A, Wellmer.

Frente al aspecto de la bastante citada y famosa afirmación adorniana de, “toda cosificación es un olvido”(Horkheimer y Adorno, 2007., p. 249), es conveniente profundizar en el próximo capítulo sobre el papel que desempeña la experiencia y aspectos de la represión, en suma psicoanalíticos, y de corte benjaminiano, por lo que desde ya se puede decir que no se reduce, todo lo referente de la industria cultural a un solo aspecto, tal y como lo sería la producción y distribución o la misma reificación. De igual forma, en el caso de la crítica de la cultura con base en Lukács, en otros términos a la archiconocida relación de la subestructura y la superestructura de la sociedad, ni mucho menos a una reducción de la cultura en términos de intereses de clase, de ideología.

Capítulo II

2. La industria cultural como manipulación, un campo para el control de masas

> "Acomódate, aunque no sepas a qué; acomódate a lo que existe y a lo que todos piensan como reflejo del poder y la omnipresencia de lo que existe", (Adorno, 2008, p.300)

Dicha frase es como una especie de imperativo categórico, pero no por ello como el kantiano, sino que debe ser usada por todo aquel que este sumido en las fauces de la *IC*. Se considera acá aspectos relativos a la cultura afirmativa en Marcuse y Horkheimer, en una primera instancia. Luego se realiza un análisis del mismo pasar a revista a algunas cuestiones que atañen a la *IC* y su importancia en Adorno, en segunda instancia. Si bien la base de este análisis es *DI*, es necesario mostrar, con base en otras obras de Horkheimer y Marcuse el concepto de cultura en ellos. Todo esto dado el carácter inconcluso, fragmentado, de aquella obra y sobre todo, lo aporetico y enigmático. Nos vamos a basar principalmente en el artículo de este último intitulado, "Acerca del carácter afirmativo de cultura", incluido en el libro *Cultura y sociedad* y de la especie de introducción general que Horkheimer hace del estudio colectivo titulado *Autoridad y familia*. Por ser estos dos textos pertenecientes a la década del treinta es una buena forma de iniciar los estudios sobre la cultura. Respecto a Adorno, es necesario señalar que hay que centrarse en solo una parte de su visión hacia la cultura y es lo que se puede llamar la bifurcación de la misma tomando como base a Jay (1984b) entre la maldición de la cultura, o mejor, su índole en el ámbito de la manipulación y la redención de la misma. Se analizará la primera, es decir, la manipulación en la *IC* y de manera accesoria en la segunda, (aunque, de todos modos, sí se analizará ésta, en el capítulo III, dedicado al *punk rock).*

2.1 Cultura afirmativa en Marcuse

Este apartado sirve a modo de introducción, por decirlo así, en la historia de la cultura burguesa y posterior transformación a una cultura en la que ya no queda un espacio en el que el sujeto obtenga un consuelo metafísico a la dura realidad. No, por lo menos, al modo burgués del siglo XIX. Ya volveremos sobre esta polémica situación más adelante. *Grosso modo,* por lo

pronto, la división en el ámbito de la cultura y la sociedad, de alma y realidad material, respectivamente, servía para proteger y darle un consuelo a nivel espiritual, o mejor, del alma por medio de unos valores eternos e independientes a la realidad social y económica que en esencia debería permanecer inalterada; estos valores sin más, serian el amor, la amistad, la libertad etc., que a su vez pendían de un nivel cultural en parte determinado por la situación social y la historia. (Marcuse, 1969a) Se llama cultura afirmativa a ese proceso de separación entre el reino de valores anímico espirituales y la civilización, en la cual existiría una especie de jerarquía a favor del primero. (Marcuse, 1969a) Nótese una vez más el viejo motivo burgués de contraponer cultura y civilización. La característica fundamental de la cultura afirmativa sería:

> "la afirmación de un mundo valioso, obligatorio para todos, que ha de ser afirmado incondicionalmente y que es eternamente superior, esencialmente diferente de la lucha cotidiana por la existencia, pero que todo individuo desde su interioridad, sin modificar aquella situación, puede realizar por sí mismo. "(Marcuse, 1969a, p. 50)

La función quizás más importante sería la de apaciguar las privaciones de la dura existencia, así como brindar un halo de felicidad, satisfacción al sujeto, eso sí, ocultando, y a la vez, afirmando las condiciones sociales de existencia. (Marcuse, 1969a) Sobre este asunto de la felicidad no se hace hincapié en todo lo expuesto por Marcuse, señalando solamente que aquella felicidad no es real, aspira más a realizar una satisfacción en la praxis material que una felicidad plena, aun así la filosofía antigua, igual que la idealista, veían con recelo la felicidad, ya que en lo material hay una transitoriedad, mientras que lo bello separado de la praxis no se deja contaminar de lo necesario, útil y perecedero; de allí que Aristóteles haya separado en el ámbito de la praxis- la cual necesariamente estaba referida a todo conocimiento humano,.- lo útil, lo necesario, de lo bello, como una suerte de gradaciones de la praxis; lo bello como el mayor bien que no estaba dado para todos (Marcuse, 1969a).

Además de lo anterior, este aspecto falso de la felicidad que promete la cultura afirmativa visto desde la óptica de Marcuse (1969a), dentro de la forma de existencia citando él mismo a Nietzsche, " la felicidad de la existencia (…) es sólo posible como felicidad en la apariencia" (p. 69)., dicha apariencia tiene precisamente una función, efecto real, en tanto productora de placer, satisfacción; sumémosle el motivo de la filosofía clásica en el que la pretensión del bello y verdadero conocimiento estaba separado de lo útil y necesario, con lo cual, dicha división dejó sembrado, por decirlo así, el campo para "el materialismo de la praxis

burguesa, por una parte, y por otra parte, para la satisfacción de la felicidad y del espíritu en el ámbito exclusivo de la cultura"(Marcuse, 1969a, p. 45).

Sentado lo inmediatamente anterior, vital es señalar lo más clave e importante para esta tesis en la cultura afirmativa, es que la contraposición de lo material e ideal, de civilización y cultura, ésta, separada de los procesos materiales tiende a eternizar aquella relación histórica, dejarla intacta y con ello todo arte, todo idealismo, siempre tendrán a la base una teoría o idea que disculpa, oculta o relaja la miseria de la situación social, de manera tal, que es imposible concebir una verdadera realización de la esfera material que sea racional y que partiendo de una base material garantice la verdadera realización de la felicidad. (Marcuse, 1969a)

Ahora bien, el ámbito al que la cultura afirmativa debe su legitimación, está constituido por lo interno, por el alma (a lo cual por obvias razones Marcuse traerá a colación a Descartes y hará un examen de lo anímico del cual no nos serviremos). La realidad externa es indiferente a ella. Cuando el placer no se realiza en el ámbito del alma, aquel ya no es un goce bello, por eso es en el ámbito del arte donde mejor se realiza, así sea, sólo instantáneamente la felicidad al recurrir a ideales como el de la *belleza* para hablar del arte clásico burgués. Filosofía y religión se muestran ante ella recelosas. (Marcuse, 1969a) El arte de otra manera proclama un mundo mejor, y el arte burgués lo tolera solo en esa esfera cultural.

La utopía, en la realidad, sólo se realiza en la esfera del arte. A los motivos del arte burgués del siglo XIX como la felicidad, el amor, la libertad, la amistad, sirven para disculpar la soledad y real insatisfacción u opresión real.[19] (Marcuse, 1969a) Revisemos, muy brevemente, otro aspecto del alma solo que ahora relacionado con la cosificación. El argumento resumidamente, para Marcuse (1969a) más o menos es el siguiente: El alma al ser parte de lo interno escapaba a la cosificación y sin embargo, caía en ella. Era un ámbito que a toda costa habría que proteger de lo material (Económico). Al ser los valores económicos lo que predomina, lo determinante en la sociedad, habría que anteponer unos ideales que sólo formarían parte de lo anímico, tales valores, libertad, justicia, verdad, se situarían por fuera de

[19] Hay una interesante referencia a la poesía, sobre todo en relación al amor, tema bastante explotado no solo por la cultura afirmativa, sino por la industria cultural, "los amantes en la poesía burguesa recurren al amor para superar la transitoriedad cotidiana, la justicia de la realidad, la servidumbre del individuo" (Marcuse, 1969a, p. 62). Es otra interesante excusa para en el ámbito de lo anímico superar las limitaciones externas o dar consuelo al individuo ante la dura realidad.

la realidad y daría a entender que la libertad del alma no depende del cuerpo ni del valor de cambio y por tal razón, “el valor del alma no depende del cuerpo para ser convertida en mercancía” y unas líneas más adelante, por algo remata, “hay algo de realidad en la afirmación que lo que le sucede al cuerpo no puede afectar al alma”(Marcuse, 1969a, p. 60).

Con lo anterior, la libertad del alma a la final siempre estuvo al servicio de lo existente, del *statu quo*, de lo económico; con la libertad del alma se disculpa las miserias, martirios y servidumbres del cuerpo; más bien Marcuse (1969a) argumenta que la verdadera libertad del alma (no algo que penda de valores del más allá y eternos, sino que, intuye algo que es típico en él: lo hace pender, en una especie de verdad eterna) es la que, está necesariamente coligada de una configuración de lo social, donde no dependamos de lo económico para la existencia del individuo; justamente, el alma escapa a la ley del valor y la cosificación - en ello estaría, dado un punto en común entre Marcuse y Adorno, solo que por caminos diferentes- la cosificación no es real, solo aparente, en el caso del último; en aquel, la cosificación se resuelve en lo humano, dejando como resultado que para ambos el arte también es otro instrumento que ayuda a escapar de ella.

2.1.1 Coacción, represión: correlatos de la cultura

El punto de contacto entre Marcuse y Horkheimer se va a representar simplemente en el papel que desempeña en la cultura la coacción, e internalización. Para Marcuse (1969a) la internalización responde a un orden distintivo de la cultura afirmativa burguesa y básicamente se podría sintetizarlo diciendo que al contraponer alma y cuerpo, al considerar lo primero como el ámbito fundamental de la vida, se indica dos cosas, renunciamiento de los sentidos o sometimiento de los sentidos al alma: lo segundo es lo que la cultura afirmativa adoptó. Ahora bien, el renunciamiento al placer está determinado por la cultura afirmativa con el disciplinamiento y la internalización: En el caso de Horkheimer no es en la *DI* que aparecerían por primera vez estas ideas de corte freudiano, sino mucho antes. Es en el ensayo titulado *Autoridad y familia*, donde vemos en referencia a Freud la importancia de lo psíquico para una teoría de la sociedad; sin hipostasiar el lado económico, que de todos modos no dejaría de ser determinante para la estructura de la sociedad, lo psíquico complementa éste último. Es en una cita como nota al pie de página, sobre Freud, donde se expresa lo siguiente, que es crucial

para entender el papel de la coacción en la cultura: “el paso cultural decisivo consiste en que los miembros de la comunidad se limiten en sus posibilidades de satisfacción” (Horkheimer, 2008. p. 84).

Ahora hay que citar, algunos aspectos de lo que piensa Horkheimer (2008) sobre la ligazón entre interiorización y coacción en dicho ensayo, “el aparato psíquico de una sociedad de clases, en tanto no pertenezcan a aquel circulo de privilegiados, en buena parte no es más que la interiorización de la coacción física, o por lo menos su racionalización y su complemento” (p.84). Si se une esta afirmación con la *DI* y si a ello le suma el conocido libro de Marcuse, *Eros y civilización*, básicamente se tiene esta base freudiana en aquellos libros solo que modificados bajo la estela de Ulises el cual al amarrarse el mástil, al taponar de los oídos de sus *“remeros”* se divisa ese aspecto que es represivo frente al placer, del cual, de todas formas acá no se profundiza, pero tenía por objetivo la autoconservación del individuo y de la especie (Horkheimer y Adorno, 2007).

Más adelante, se tocan estos temas pero con relación a la represión en la *IC*. Por lo pronto, tan solo en este punto el análisis se limita en señalar que esa coacción en el hombre se marcó en la memoria del mismo, y en este caso sigue a Nietzsche, como una suerte de historia terrible que se marcó en el hombre a costa de dolor, sufrimiento, sacrificio; esto trajo aparejado no solo el origen de la coacción, sino su desarrollo; manifestado en todas las privaciones que ha tenido que someterse el hombre a fin de conservarse, pero esto tan complejo, dado que la coacción, por decirlo así, se suavizó y se extrapolo a otras situaciones como miedo, precaución, (Horkheimer, 2008).,- hay que dejar claro que si bien, pudo haber sucedido así, el dominio y control en muchos de los aspectos de nuestras vidas, con base en las condiciones materiales de existencia permanece inalterado-; se decía que esto es tan complejo en la historia de la cultura que dejamos hasta acá su examen.

2.1.2 Cultura afirmativa inmersión en lo económico

Marcuse (1969a) afirma que la situación de la etapa histórica de la cultura afirmativa en la época burguesa es modificada, transformada, en la época de totalitarismo, en la cual ya no hay instancia, ámbito que debe quedar reservado en la esfera del individuo, sino que debe movilizar la totalidad de las instancias de la vida al servicio del totalitarismo, entrando en conflicto de esta forma la burguesía con su propia cultura. En efecto, esto es demasiado

problemático debido al contexto histórico en que fue escrito, de la misma forma o igual que en *DI*, pero más allá de si aceptamos la situación para esta época actual, que de todas formas se puede vislumbrar en distintas formas: véase el caudillismo político del *uribismo, o la xenofobia trumptiana,* y hasta el mismo *sujeto punkero, skins nazis* y otros miles de ejemplos, tales como el *neonazismo* en Europa y nuestro país, lejos de ello se debe orientar el pensamiento por ahora en la situación que enlaza a Marcuse con Adorno y es el papel que desempeña la materialidad en la cultura. Ya había expresado Marcuse (1969a) que de todas maneras, a pesar del cambio de forma en las dos épocas, conservaba esta transformación la función de la cultura afirmativa, y de la misma forma que la internalización ya no pendía hacia una abstracta comunidad interna, sino que se volcaba hacia el alma mediante mecanismos que formaban parte de una comunidad abstracta externa[20] (Marcuse, 1969a), precisamente tenía en común con la internalización lo siguiente: "renunciamiento e integración en lo existente, que se vuelve soportable mediante una apariencia real de satisfacción"(Marcuse, 1969a, p. 73); y además de ello, la nueva forma de la cultura afirmativa, le daba un carácter conservador y beneficiador de las elites o grupos muy pequeños, en contravía de los intereses de la mayoría quienes eran subsumidos a una existencia miserable. (Marcuse, 1969a).

Por lo pronto, volvamos a la situación de la vinculación de la cultura con los valores económicos, que, de una manera u otra, exige "la transformación de toda la existencia al servicio de los intereses económicos más fuertes" (Marcuse, 1969a, p.74). En efecto, según Marcuse (1969a) antes de la eventual transformación en el ámbito de lo interno, de lo animico, se inclinaba por salvaguardar todo lo externo a ella, se consideraba la reincorporación de la cultura a los procesos materiales un pecado del espíritu y del alma, cuando en realidad, la cultura subrepticiamente, por decirlo así, siempre estuvo atada, dominada, por leyes del valor económico. De esta manera, ya Marcuse anticipaba los análisis de Adorno y Horkheimer en relación al modo producción y su vinculación en la cultura sólo que lo que Adorno hará en el capítulo de la *IC* es un examen mucho más profundo, micrológico y a la vez complejo, y Marcuse (1969a) hace un análisis muy somero vinculando la cultura con el utilitarismo al hacer éste de la cultura pender de lo útil: " lo útil es entendido aquí como la utilidad del hombre de negocios que incluye la felicidad en la cuenta de los gastos inevitables: como dieta y

[20] De manera que, "Fiestas y celebraciones del Estado totalitario, su pompa y sus ritos, los discursos de sus jefes, se dirigen siempre al alma, van al corazón aun cuando se refieran al poder" (Marcuse, 1969a, p. 74).

descanso”(p. 76). Eso sí, va más allá, y, de cierta manera, también va anticipar la vinculación no sólo con lo económico, sino con la administración (Adorno); si bien, en este caso la denomina organización, y con ello, podríamos ir hasta la propia negación de la felicidad, en relación al cálculo y su sujeción en la posibilidad de ganancias, los riesgos y con los costos, con “la organización del ocio“, vinculada acá con el Estado totalitario. En suma, la alegría es organizada, “el paisaje idílico, el lugar de la felicidad dominical, se transforma en campo de ejercicios físicos (…) El carácter inofensivo de la felicidad crea su propia negación” (Marcuse, 1969a, p. 76).

2.2 La industria cultural

Adorno y Horkheimer, acuñaron con la expresión ´Industrial cultural´ (*Kulturindustrie*) para distinguirse y no entrar en equívocos con la expresión *cultura de masas* o *cultura popular*, (Adorno, 2008) de esta forma engloba cine, radio, tv, prensa, revistas, música; en contravía de la tesis en la que en la cultura existía un caos, ellos vieron un todo, un sistema armonizado entre sí; precisamente una característica común a todas aquellas formas es que necesitan, requieren una estandarización y por ello el termino industria cultural, *IC.* No se está reduciendo este término a cuestiones relativas de la estandarización, este término como tal habría que ser puesto en relación a los monopolios que gustan así mismo llamarse industria; en realidad, no es sino la manifestación expresa y descarada de su poder que no se esconde, se afirma así mismo en tanto más poder tienen; no es sino un negocio, en tanto productores de mercancías baratas, o bagatelas, producen porquería deliberada (Horkheimer y Adorno, 2007).

En el sistema se observa su unidad, “la manifiesta unidad de macrocosmos o microcosmos muestra a los hombres el modelo de su cultura: la falsa identidad de universal y particular.” (Horkheimer y Adorno, 2007, p. 134). En tanto sistema distractor, reprime, desublimiza, dispersa; en tanto totalidad, la *IC* tiene otra característica común, la repetición; por medio de la reproducción mecánica ‘de siempre lo mismo’, en donde la diferencia queda anulada. Ahora bien, hacer una síntesis de todo el capítulo dedicado a la *IC* es una labor casi imposible y sin embargo, el mismo Adorno nos realizó para sorpresa de muchos una. En el artículo, “Resumen de la industria cultural*”,* (publicada en el libro titulado, *Critica de la sociedad y de la cultura*) y reanudando el importante tema de la estandarización, este término vinculado con la industria no indica estrictamente procesos de producción, sino va referido,

más bien a la técnica de racionalización y difusión de la misma, así como a "la estandarización de la cosa misma" (Adorno, 2008). Y allí pone como ejemplo la estandarización en el cine. Ahora para poner uno propio socialmente hablando, los *Western*, el de comedia, el de acción, el de drama. etc. La necesidad que esto sea así y no de otra forma, es debido a que la participación en la *IC* de innumerables personas, inevitablemente conlleva que innumerables lugares "sean satisfechos con bienes estándares" (Horkheimer y Adorno, 2007, p. 134).

La contraposición entre pocos centros de producción y la ingente dispersión en la recepción, condiciona a su vez que lo producido deba ser estandarizado, organizado, planificado por medio de los que la ordenan; con ello la *IC* queda cada vez más unida a la administración; a su vez, si los estándares se originaron por la necesidad de los consumidores, ellos aceptan dichas necesidades sin resistencia; los organizadores tienen un papel jerárquico en la dinámica social; mantienen, graban, en las conciencias de las personas el poder de sus industrias mediante las distintas técnicas industriales ya sea en el cine, la música, etc, graban, en el subconsciente el poder de los económicamente más fuertes, y con ello se entra en la racionalidad del dominio mismo, (Horkheimer y Adorno 2007) . Es por ello que Horkheimer y Adorno (2007) acometen lo siguiente: "la racionalidad técnica es la racionalidad del dominio mismo. Es el carácter coactivo de la sociedad alienada" (p. 134). Pero lo que, sin duda, une entre el concepto de ilustración y la *IC* como elemento, efecto común, global a esta última, mostrado de una forma sin tapujos y clara, los efectos regresivos y manipuladores cuya autonomía del sujeto es cuestionada:

> "El efecto global de la *IC* es el de una anti-ilustración; como Horkheimer y yo dijimos, en ella la ilustración (el dominio técnico progresivo de la naturaleza) se convierte en un engaño masivo[21] en el medio para maniatar la conciencia. La *IC* impide la formación de individuos autónomos (…) Si injustamente las masas son difamadas desde arriba como masas, es la *IC* quien las convierte en masas y a continuación las desprecia e impide su emancipación" (Adorno, 2008, p. 302).

2.2.1 La totalidad de la industria cultural

Adorno por momentos contraponía el arte de vanguardia y el arte serio a la *IC*, y este último sería, sin más, el arte ligero, la música ligera, pero en otros momentos parecía indicar que entre ambas esferas había punto de concordancia: en tanto lenguaje ambas lo fijaban

[21] Recordemos al lector el subtítulo del capítulo de la *IC*: ilustración como engaño de masas.

positivamente, incluso sus prohibiciones y sus leyes (Horkheimer, y Adorno, 2007). Ahora bien, lo cierto es que la *IC*, opera de una forma en la que están registradas todas la diferencias, el arte serio esta también integrado como lo está el de vanguardia, y es más, continuamente toma prestamos tanto de uno como de otro. Esto lleva a decir que la totalidad de la *IC* impele a una especie de síntesis entre el arte serio y el arte ligero, entre "Beethoven y casino parís" (Horkheimer, y Adorno, 2007, p.148).

Se habla de la negatividad de la cultura, para referirse a lo que no debería pertenecer la misma, es decir, como administración, y es precisamente con el común denominador cultura, que Beethoven, el Jazz son administrados por la totalidad de la *IC*; ahora bien, no es claro en *DI*, el decidirse si se permite al que está excluido del arte serio aproximarse a él. Pero lo cierto es que la *IC*, acoge a todos y cada uno, de lo que antes no le era permitido; gracias a la radio, cualquier oyente puede escuchar una sinfonía de Beethoven, algo impensado, en el siglo XIX, a tono con lo expuesto más arriba en el carácter afirmativo de la cultura. Y es que, precisamente, la *IC* llevo a cabo con éxito la transposición del arte a la esfera del consumo, mejorando la hechura de las mercancías, pues "Las bagatelas de antaño han sido eliminadas por la *IC* gracias a su misma perfección"(Horkheimer y Adorno, 2007, p. 149), y aquí, como es común se contradice Adorno, pues este logro de la *IC*, contrasta con la afirmación de que "La verdad de que no son sino negocio la utilizan como ideología que deben legitimar las bagatelas que producen deliberadamente"(Horkheimer y Adorno, 2007, p. 134). Pero más allá de esta típica falta de claridad en Adorno, lo que nos interesaba en este apartado era allanar el camino de la finalidad de la totalidad de la *IC*, cuyo bastión consiste en crear una especie de falsa unidad, falsa reconciliación entre arte serio y arte ligero, hecho perfectamente logrado por la *IC*.

2.2.2 Las bases marxistas

El surgimiento de la *IC* como sistema no es en vano que se haya desarrollado en un país como EEUU dado su carácter capitalista, y, sobre todo, industrial: allí es notorio cómo consorcios culturales están a la vanguardia económica, cómo han triunfado los mismos; (Horkheimer, M. y Adorno. T. 2006.) Para dar un breve ejemplo actual véase el caso de la multinacional del entretenimiento *Disney*, la cual ha ido absorbiendo otras compañías del entretenimiento como *Marvel* o comprando franquicias de películas míticas como *Star Wars* a

Lucas films. Pero bueno, lo importante acá es que en la *IC*, según Jay, (1984b) Adorno es más marxista que en el resto de sus ensayos, ya que para aquel en ningún caso habría que tratar los productos ofrecidos como una obra de arte convertida en mercancía fungible y vendible, sino más bien como productos ofrecidos desde el inicio, en tanto mercancías, para ser luego vendidos y por ende consumidos en el mercado y que se le podrían dar la catalogación, aun así no lo hiciera explícitamente Adorno (2008) de ´mercancías culturales´; en otras palabras, mercancías producidas y fungibles que no tenían gran interés en el arte como tal, sino en la producción en serie de mercancías que a la postre estaban fundidas, por decirlo así, con la publicidad.

El viejo anhelo burgués de mantener el arte como un ámbito anímico separado de lo material, tal y como lo vimos en la cultura afirmativa, es una apariencia; puesto que los artistas dependían de lo material para su sustento, gracias a la protección de mecenas y los fines impuestos por ellos. Sin más, veamos el papel invertido de la estética idealista, claramente en alusión a Kant, pues la cultura es catalogada a sazón del interés dictado por el mercado.[22] , asociado al carácter fetichista y mistificador, que ya tenía su base en otros ensayos del autor, tal y como lo fue el conocido ensayo, *Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha:*

> "El principio de la estética idealista –una intencionalidad sin intención- invierte el esquema de las cosas, al que se ajusta socialmente el arte burgués: una intencionalidad [inutilidad en Trotta] para las intenciones declaradas por el mercado. Al final, en la demanda de entretenimiento y descanso, la intención a invadido la esfera de la falta de intencionalidad [inutilidad, Trotta]" (cita de Jay, 1984b, p. 114).

Es acertado el análisis de Jay (1984b) al situar la censura del poder de la tecnología en la *IC* estaba restando poder a lo económico, como pareciese por momentos Adorno declarar, pero lo cierto, es que hay que ver que la ideología de la *IC* está mediatizada por ser un negocio, esto a su vez hay que relacionarlo problemáticamente, con que los contenidos, ideologías perdían su poder precisamente porque la técnica reproductora, en este caso, en el cine, vaciaba la técnica artística individual. Es por ello que la gente se sentía atraída más a la *IC* por su

[22] Se cita directamente a Jay pues se puede considerar que su traducción es mucho mejor que la ofrecida por las editoriales Trotta y Akal.

carácter tecnológico mediatizado por la técnica que por su contenido o ideología.[23] Sin embargo, lo cierto es que Adorno también veía en la *IC* el poder de lo económico sobre la sociedad y no tanto de la técnica sobre la misma. (Horkheimer, y Adorno, 2006, p. 166):

> "Por el momento, la técnica de la *IC* ha llevado sólo a la estandarización y producción en serie y ha sacrificado aquello por lo cual la obra se diferenciaba de la lógica del sistema social. Pero ello no se debe atribuir a una ley del desarrollo de la técnica como tal, sino a su función en la economía actual. La necesidad que podría acaso escapar al control social es reprimida ya por el control de la conciencia individual" (Horkheimer y Adorno, 2006, p. 166).

En otras palabras, la técnica si tenía un poder en la captación de las conciencias, era abiertamente ocultada por el poder que no quería ocultarse; el control de las conciencias estaba veladamente en la técnica, pero abierta y cínicamente manifestado en el poder económico. Aquellas "necesidades" en realidad no lo eran. Adorno insinuó que si los cinemas y la radio se parasen el individuo, apenas extrañaría un sistema que generaba apatía, desdén; claramente no era en lo absoluto una necesidad para el individuo del modo de satisfacer un bien primario como ropa o comida, sino que bien podría desdeñarse de ella. (Horkheimer y Adorno, 2007) Lo paradójico es que la *IC* residía una especie de poder en la incapacidad de resistencia de ella sobre los hombres. Ahora bien, a la postre esas necesidades eran creadas por la *IC*; permitían una especie de escapatoria del sistema de trabajo, al cual recurría el individuo para renovar sus energías. Pero, pese a que, el poder y omnipotencia del estereotipo materializado en el poder económico de la *IC*, por el contrario, en la impotencia, de resistir sus productos, operaba otro poder sobre el individuo, sin más, en éste residía la diversión y el entretenimiento fusionados en el seno de la misma.

Para Horkheimer y Adorno (2007) la diversión era la prolongación del trabajo del cual se escapaba para sumergirse en el fango de la diversión- la felicidad por ella emanada, era tan falsa como la risa que producía. Tan falsa como la reconciliación que suscitaba. La risa siempre era una burla, pero frente a ello, más adelante se menciona por su relación de efecto de catarsis en la tragedia y su posterior disolución en castigo. Por lo pronto, volvamos al tema de la mercancía en la *IC*. Ésta era tan paradójica por su fusión con la publicidad. (Horkheimer

[23] "el poder social que los espectadores veneran se expresa más eficazmente en la omnipresencia del estereotipo impuesta por la técnica que en las añejas ideologías, a las que deben representar los efímeros contenidos. " (Horkheimer y Adorno, 2006, p. 181) Como Adorno pareciese indicar la identificación de ideología con negocio con la *IC* estaríamos entrando en una fragante contradicción, precisamente será resuelta enseguida.

y Adorno, 2006). En la intrusión de la diversión se allana camino al de la utilidad, cuyos sinuosos caminos estaba latente el de la inutilidad. Rompiendo de esta forma con la vieja promesa burguesa de mantenerla alejada de la materialidad la *IC* se sumergía cada vez más en el reino de la utilidad, contraviniendo con ello lo citado más arriba, la inutilidad que prometía el arte burgués.

Para redondear más esta situación, hacerla más clara, "Al adecuarse enteramente a la necesidad, la obra de arte defrauda por anticipado a los hombres respecto a la liberación del principio de utilidad" (Horkheimer, y Adorno, 2006, p. 203). Este análisis debe ser dejado acá, por lo pronto dado que Horkheimer y Adorno (2007) van indicar que su carácter de mercancía va ser liquidado, ora por el placer que no se cumple nunca, ora porque su valor de uso, convertido socialmente en fetiche que justamente es la única cualidad que es capaz de disfrutar; su valor de uso, en la recepción de sus bienes es convertido en valor de cambio y justamente en ello, en la capacidad de intercambiar radica su finalidad, que hay que retrotraerla a la intencionalidad del negocio como su principio mismo: "esta especie de mercancía, que vivía del hecho de ser vendida y de ser, sin embargo, invendible, se convierte hipócritamente en lo invendible de verdad, tan pronto como el negocio no solo es su intención, sino su mismo principio"(Horkheimer y Adorno, 2006. p. 203). La hipocresía que aludía Adorno está representada por la esfera de la publicidad. Mediante la ejecución de una pieza musical de Toscanini que era anunciada en la radio como gratuita, da pistas que no hay nada que no se haya mancillado en la esfera del arte y que no sirva como mero intercambio, sea de mercancías culturales sea en la difusión publicitaria[24];(Horkheimer y Adorno, 2006).

Quizás en la perdida de ganancia de los productos culturales más elevados, es donde

[24] El papel engañoso de la publicidad, es quizás lo que Adorno quería mostrar, ahora bien, en ello le damos toda la razón. Podríamos citar ejemplos, los cuales hay miles, en el cual la publicidad vende cosas engañosas, véase Caso *Roundup* de la multinacional *Monsanto* pero ello excede nuestros objetivos propuestos, por lo cual no expondremos su caso aquí. Ahora bien, también podríamos apelar al uso que en ingles tiene la palabra publicidad, y que en español no es notorio, para zanjar esta situación. Ray Lennon (2006) advierte que en ingles *advertising* vendría a ser el equivalente de la palabra, publicidad en el nuestro, es decir, la publicación en anuncios comerciales, de televisión, prensa, radiales que tienen su espacio pago [anuncio publicitario]. *Publicity* (probablemente es a la que se refiere Adorno allí) designa un anuncio en el cual no se media pago, y en el cual se pretende influir política, social y comercialmente; generalmente puede ser por una fuente dentro o por fuera, interna o externa de medios comunicativos. Ray Lennon (2006) propone utilizar en su libro sobre Edward Bernays, publicidad como traducción de *adversiting* y *servicio de prensa* como posible traducción de *publicity.* En todo caso, parece ser que Adorno ha visto que dicha *publicity* en realidad está referida, mediada por un pago, así sea veladamente; la fusión de *IC* y publicidad es notoria y la vez pasa desapercibida para nosotros: " Cada película es el anuncio publicitario de la siguiente(…) cada primer plano de una actriz se ha convertido en el anuncio publicitario de su nombre, y cada canción de éxito en el *plug* de su melodía"(Horkheimer y Adorno. 2006, p. 208).

quizás Adorno más se equivoca: en la esfera de la *IC* por medio de sus productos más costosos[25] podemos atrevernos a decir que excluyen al público que no esté en capacidad de costearlos, lo barato que aludía Adorno, bien podría ser una ópera reproducida mecánicamente por medio de la radio, hacía referencia que era invendible, pero aun así vendible, se mostraba como gratuita cuando era todo lo contrario, los patrocinadores estaban de por medio, bien agazapados. También hay que aludir que estos exámenes de Adorno quizás no pudiesen aplicar en países de tan bajo poder adquisitivo, como el nuestro, y sin embargo, la difusión de internet, donde hay de todo para todos, es relativamente de bajo costo y para el mayor público posible, dándole por ende finalmente la razón a Adorno.

2.2.3 El papel de la Erlebnis en la industria cultural

Una de las influencias más notables a la hora de confeccionar el capítulo dedicado a la *IC*, sin duda, es la estela de Walter Benjamin. De él tomo la noción de *Erlebnis* que está referida a la experiencia. Benjamin había dividido ésta, a su vez en *Erfahrung*, "la integración de los acontecimientos en la memoria de las tradiciones personales y colectivas" y lo que para nosotros es el equivalente de experiencia en la *IC*, la ya mencionada *Erlebnis* "la separación de estos acontecimientos de cualquiera de estos contextos significativos, individuales o comunitarios" (Jay, 1984b, p. 67). Como la memoria desempeña también un papel activo en la *Erfahrung*, y sin entrar a profundizar en ellas, según M. Jay (1984b) habría que retrotraerse al significado de la *Gedanchtnis* (memoria*)*, nuevamente retrotrayéndose a Benjamin, al oponerse éste a el concepto de memoria de Hegel que seguía Marcuse; en el primero significaba "la evocación reverente de un objeto siempre anterior al sujeto recordante", en el segundo "la reinteriorización de algo exteriorizado" (Jay, 1984b, p. 61); lo importante acá es la conexión con la citada y famosa frase 'toda reificación es un olvido' en la medida de que los efectos paralizadores, pasivos y distractores, de una forma u otra, entrañan un olvido, un abandono del pensamiento, y también una desindividualización.

El aforismo número 40, intitulado, "*Hablar siempre, pensar nunca*", de *MM*, junto

[25] Un típico concierto de *Rock de estadio* en el cual hay un icono, a modo de ejemplo, ACDC, es hasta más costoso que una la ejecución de una obra de opera en el teatro mayor. Miremos un breve pasaje donde Adorno indica lo contrario:"El arte ha mantenido al burgués dentro de ciertos límites mientras era caro (…)No hay ya nada caro para los consumidores" (Horkheimer y Adorno, 2006, p. 205)

con otras partes de su obra muestran el efecto empobrecedor de la experiencia que nos da, permite, la *IC*: "la cultura organizada corta a los hombres el acceso a la última posibilidad de experiencia de sí mismos" (Adorno, 2004b, p. 70) Ahora bien, en la publicación "*Experiencias sociales en América"* lejos del rodeo filosófico, como el mismo Adorno (2009a) lo indicaría, de una forma más sencilla, lejos de su característica rigurosidad y oscuridad, ilustra y ejemplifica, lo que a lo largo del aforismo 40 sería una suerte de critica a la llamémoslo conciencia cosificada dentro del psicoanálisis. Y esto estaba relacionado con la pobre o inepta experiencia espontánea que permite la conciencia cosificada. A su vez ésta estaría correspondida con la cosificación en general. Es la pregunta que le hace una colaboradora perteneciente del *Pricenton Project*, donde se ilustra aquello, "por favor, dígame es usted extrovertido o introvertido?" (Adorno, 2009a, p. 633) Pues bien, en el aforismo mencionado, lo que podríamos llamar categorías psicoanalíticas tales como, extroversión, introversión, dependencia materna, complejo de inferioridad, son usados sin una reflexión, llamada por Adorno (2004b), autognosis, de manera que los adoctrinados subsumen los conflictos mediante estas categorías que en el caso de la inquisidora de Adorno pareciese aplicar al ser juzgada por él mismo de aquella manera. Es decir, por ser un buen ejemplo de conciencia cosificada. Otro aspecto importante que nos señala y nos da pistas del papel de la experiencia, en el capítulo dedicado a la *IC* era la vinculación con la palabra depurada de todo significado, tal y como era presentado sus insignificantes mercancías, y todo ello en referencia al carácter comunicativo, que, de una forma u otra, hacia más impenetrable la palabra:

> "La desmitologización del lenguaje en cuanto elemento del proceso global de la ilustración, se invierte en magia (…) Pero con ello la palabra que ya puede designar pero no significar, queda hasta tal punto fijada en la cosa que degenera en pura formula. Lo cual afecta por igual al lenguaje y al objeto. En lugar de hacer accesible el objeto a la experiencia, la palabra ya depurada, lo expone como caso de un momento abstracto y todo lo demás excluido de la expresión, que ya no existe, por el imperativo despiadado de claridad, se desvanece con ello también en la realidad. "(Horkheimer y Adorno, 2006, p. 209).

2.2.4 El cine: La duplicación del mundo y el espectador distraído

Este es uno de los temas más debatidos, criticados y que han causado mayor polémica. En esencia Adorno veía en el cine, una especie de modelo de la *IC* que pareciese aplicar la estandarización y por ende, eliminación de la individualidad artística, pero sobre todo veía en él la fiel duplicación del mundo en la pantalla. Quizás se equivocó al pretender que en el cine

todo es un reflejo de la vida cotidiana; en efecto, hay cine, tal y como el de ficción, que pretende ejercer un efecto compensatorio ante la vida rutinaria y aburridora, creadora de fantasías, de allí la expresión, 'eso solo sucede en las películas'; sin embargo, ello no refuta que existan películas en las cuales es posible saber que sucederá en la próxima escena-del igual modo, en música adivinar la continuación del siguiente compas-ni tampoco el efecto ideologizante en algunas películas[26] o el efecto pasivo y estupidizante de otras. Si bien es cierto que el cine ha evolucionado, como era obvio suponer después de haber transcurrido 60 años desde que escribió el capítulo de la *IC*, tanto que los exámenes de Adorno se quedaron cortos, pues en el ámbito de la cultura las situaciones sufren continuas mutaciones. En suma, hay de todos y para todos, poco buen cine y mucho cine malo; hay películas bastante interesantes, sobre todo en el ámbito del cine independiente que permiten salirse de los lineamientos impuestos por Adorno, de tal manera que no permitan siquiera entender la película, pero la gran mayor parte de las producciones de *Hollywood*, viven del estereotipo, de la fórmula, de la estandarización de sus producciones.

En consecuencia, el efecto de la represión de la imaginación, la eliminación de la actividad pensante en el espectador del film, solo se puede orientar en tanto el film pueda ser valorado como producto de calidad estilística estandarizada y bastante inferior creativamente hablando, en relación a otras producciones en las cuales invitan por el contrario a pensar. Pero esto es, sin duda, sumamente problemático porque dependería del nivel subjetivo de cada persona, por lo que se obviará este tema.

Por lo pronto, Adorno junto con Benjamin vieron que el cine producía un estado de pasividad, dispersión, en el espectador pero a diferencia de éste, bastante conocido es que aquel no le tenía mayores esperanzas a la hora de situar su poder emancipatorio dentro de las masas, cuestión que Benjamin por el contrario sí. Por otra parte, Adorno no divisó los avances tecnológicos en los cuales el espectador puede pausar, retroceder, las películas por medio del *VHS* o más actualmente el *DVD*[27], y, ello en relación que las imágenes en el cine nos permite

[26] Para ilustrar el tema, *Rambo I* o *First blood* es un buen ejemplo de esta situación: Douglas Kellner (2011) es el que excelentemente trae a colacion la función ideologizante de este film con la política reaganiana de los 80's. Por supuesto, este es el designio de múltiples películas así permanezca inadvertido e incauto para el espectador.

[27] Esto es notorio en la película *El club de la pelea*, sí, es cierto probablemente el espectador en una primera instancia no se percató las imágenes llamemoslo, '*subliminales'* en las que sale un pene semi erecto,

suceden unas a otras en una rapidez inaudita, las narraciones, los diálogos y todas las situaciones, produciendo así pasividad e inhibición en su pensar si es que no se quiere perder la siguiente escena. El esquematismo kantiano es convertido en esquematismo de la producción que lleva al espectador a anular la retroreferencia anticipada de la multiplicidad sensible, en lugar de hacerlo él, lo hace por él el esquematismo de la producción. Ya el espectador no tiene nada que clasificar porque desde arriba ya todo lo clasifica la *IC*. Este es un proceso automático que la misma, ha logrado llevar acabo más y mejor que el entendimiento kantiano. (Horkheimer y Adorno, 2007).

Ahora conviene citar, lo que llevo a esta polémica y critica que será representada principalmente tomando como referencia a Silvia Schwarzbock (2008), pues para ella Adorno se equivoca sin remedio al situar al cine como la simple duplicación de la vida cotidiana, y el servicio que tiene éste para la *IC*. Vayamos, sin más dilaciones, al pasaje de Adorno:

> "la tendencia apunta a que la vida no puede distinguirse más del cine sonoro. En la medida en que éste(…) no deja a la fantasía ni al pensamiento de los espectadores ningún dimensión en la que pudieran (…)pasearse y moverse por su propia cuenta sin perder el hilo, adiestra a los que se le entregan para que lo identifiquen inmediatamente con la realidad"(Horkheimer y Adorno, 2006, p. 171).

Lo cierto es que a lo que se refería Adorno es que hay un tipo de películas que todo sucede demasiado obvio, predecible, que inculca ciertos modelos, comportamientos de acuerdo con el esquematismo de la producción, o lo que es lo mismo con los clichés, estereotipos, o estandarización, y de acuerdo con esto el cine modela la realidad que el mismo desea, no significa o no tiene tanta importancia que el cine duplique los entes del mundo, lo que hay que ver es que anula la capacidad mental más exigente a cambio de potenciar pasividad. Schwarzbock no tiene en cuenta tampoco que este es el servicio dictado por el mercado al imponer sus modelos en el sujeto.(Amor al dinero, amor romántico burgués, consumir productos aborrecibles, hamburguesas, hot dogs, veneración al capitalismo, etc.) De igual manera, en lo que si acierta ella es en situar la compensación de lo que hacía falta en la realidad, y que la *IC* sería la llamada a sustituir. (Schwarzbock, 2008) Pero lejos de extendernos en la situación de la compensación que sin duda se puede asociar más al concepto

---

subliminales porque es un fotograma por decirlo así que es insertado aposta en la película y que nada tiene que ver en la secuencia de la película, sino es por la explicación que hace Tyler Durden. Lo cierto es que este efecto, técnica es usado en varias partes de la misma. (Fincher, 1999)

de cultura afirmativa en Marcuse que al de *IC*, habrá que anotar que los efectos que pueda generar la misma no son totales, que el sujeto no está totalmente cosificado y que se puede resistir ante tal devastación, cuestión que habría de replantear ciertos aspectos de la *IC* en la *DI*.

2.2.5. Pseudoindividuación, abandono del pensamiento

La huida de la subjetividad en buena medida es responsable la *IC* y como resalta Adorno no sólo debido a la estandarización, sino también a que " el individuo es tolerado sólo si su identidad incondicional con lo universal esta fuera de toda duda" (Horkheimer y Adorno, 2007, p. 168); pongamos esto en relación nuevamente con lo citado en el primer capítulo, "quien tenga frío y hambre " esto es una frase que debería figurar en todos los portales de la *IC* porque el que no esté de acuerdo con lo previamente fijado acorde con lo universal, debería terminar en un campo de concentración; de una forma u otra, la *IC* autoritariamente fija lo permitido y lo que no; no hay manera de escapar a sus modelos preestablecidos, por ello es la adaptación la que sustituye la conciencia en la *IC*. (Adorno, 2008) Sentado esto, este largo pasaje que citaremos nos da más pistas en qué consiste la pseudoindividualidad:

> "El principio de individualidad ha sido contradictorio desde el comienzo. Nunca se ha llegado a una verdadera individuación. La forma de autoconservación propia de la sociedad de clases ha mantenido en el estadio de puros seres genéricos (…) El individuo, en la que la sociedad se apoyaba llevaba la marca de esa dureza [la de la sociedad competitiva] en su aparente libertad no era sino el producto de su aparato económico y social (…) Contra la voluntad de sus dirigentes, la técnica ha convertido a los hombres de niños en personas. Pero semejante progreso de la individuación se ha producido a costa de la individualidad(…)" (Horkheimer y Adorno, 2007, p. 169).

Además, el papel que desempeña la tragedia y su posterior disolución en la sociedad actual, a la postre implica que, si "La liquidación de lo trágico confirma la liquidación del individuo" (Horkheimer y Adorno, 2006, p. 199) ya no podemos hablar de destino, redención, sino más bien de castigo. La catarsis o purificación de los afectos que Aristóteles le daba como finalidad a la tragedia, difícilmente le podemos dar una similar valoración actual en el cine dramático, o en canciones de moda, lo cierto es que el que haya cometido un crimen, tiene necesariamente que pagar por haberlo cometido como es constante en muchas películas o en "los libros infantiles de ayer" (Horkheimer y Adorno, 2007, p. 197).

La diversión, en general, que genera la *IC*, también sería una sucedánea de la tragedia y contendría esa purificación "para poder dominar con mayor seguridad los propios impulsos

humanos en la vida real" (Horkheimer y Adorno, 2006, p. 188). Y, de una forma u otra, sí tendría un poder compensatorio similar, más no igual, al de la cultura afirmativa, emanado eso sí, de la interiorización manipulada y sometida por señores externos, que justamente sometían e imprimían su verdad en la conciencia de los pseudosujetos, por medio de la *IC* u otras instancias. De cualquier manera, en el caso del cliente de la *IC*, el sujeto no era visto nunca como tal sino, más bien, como un objeto. (Adorno, 2008) De una manera u otra, la repetición incesante de esas verdades llevaba que por la adaptación a las mismas sustituía su conciencia. Sin duda, ello nos recuerda la pesadilla distópica de *New brave world* de Huxley. Por una parte, la diversión implícitamente contiene ese elemento estupidizante, que impide pensar, la diversión significa estar de acuerdo, un eterno sí a todo lo existente. Impotencia, incapacidad para resistir el *statu quo* están en su base. Por otra parte, frente a la *promesse de bonheur,* el hombre debe encararla cambiándola por una felicidad que se ajuste a lo permitido. El individuo de la tragedia hacia frente, resistencia, oposición a la sociedad y en ello consistía su sustancia (Horkheimer y Adorno, 2007) Veamos ahora, la cita que hace Adorno de Nietzsche en relación a la tragedia y su posterior disolución y otra vertiente de la falta de resistencia del sujeto ante la *IC*, ahora asociándola, como es costumbre, al fascismo:

> "Ésta exaltaba-[En relación a la tragedia]-"el valor y la libertad de ánimo frente a un enemigo poderoso, a una verdad superior, a un problema inquietante "[tomado del *Crepúsculo de los ídolos*. Nietzsche] Hoy la tragedia se ha disuelto en la nada de aquella falsa identidad de sociedad y sujeto, cuyo horror brilla aun fugazmente en la vacía apariencia de lo trágico. Pero el milagro de la integración, el permanente acto de gracia de los que detentan el poder [monopolio, Trotta] de acoger al que no opone resistencia y se traga su propia insubordinación significa el fascismo (…) la capacidad de escurrirse y esconderse, de sobrevivir a la propia ruina, capacidad por la que es superada definitivamente la tragedia, es la capacidad de la nueva generación" (Horkheimer y Adorno, 2006. p. 198- 199).

Para aun anular más la individualidad el mismo lenguaje depurado, hace que los hombres se comporten unos entre otros de igual forma entre sí, ya sea por el poder del estereotipo, ya sea por el de la publicidad y por el del lenguaje, la referencia Adorniana a personalidad, desde la alusión a tener los dientes blancos al final del capítulo de la *IC*, los gestos, el lenguaje- de tal manera recuerda la hostilidad de Nietzsche con la cultura de su Alemania, el modo de expresarse de la opinión pública[28], hacen de este tema muy interesante

[28] Tal y como, lo vemos en la especie de ojeriza hacia Strauss en la primera de las consideraciones intempestivas. (Nietzsche, 2000)

pero no será tratado acá salvo en referencia por lo expresado por Adorno “el hasta la próxima vez, o el “aquí habla la juventud a Hitler”, o simplemente, el fuhrer”(Horkheimer y Adorno, 2007, p.211), es convertido en la forma de expresarse o la cadencia o el acento natural de millones, por lo que es el triunfo de la publicidad, de los modelos inculcados por ella y por la *IC*. De esta forma, los individuos difícilmente se pueden llamar tales; en cualquier esquina, en cualquier tienda escuchamos la voz, el chiste, el comentario sobre la actualidad política, sobre el partido de futbol, que nos suena tan familiar y predecible. *Grosso modo*, se escucha esa afinidad entre personas que dista mucho de una verdadera reconciliación o autenticidad; escuchamos las mismas opiniones que han sido interiorizadas, han ido calando a fondo, se han adaptado y asimilado a la pseudoconciencia del mediotizado sujeto por un largo proceso de repetición. Casi podíamos agregarle de un lavado de cerebro mediatizado por el sistema de la *IC.*

2.2.6 La promesa rota de felicidad, placer en la diversión perdida

El engaño que era capaz de lograr la *IC* sobre la conciencia de las masas, estaba dado por la pérdida del placer, al depender y estar ligado éste por su celo comercial al cliché (a lo cual podemos asociarlo sin más con, la formula, el estereotipo) más que por la promesa de diversión, entretenimiento, el cual estaría fusionado con aquella cultura, no como depravación de la misma “sino como una espiritualización forzada de diversión”(Horkheimer y Adorno, 2006, p. 188). Sin embargo, la diversión se aísla de la totalidad del proceso social, sus productos son incapaces de reflejar el todo, la totalidad (Horkheimer y Adorno, 2007). La diversión era el paso necesario entre el trabajo y lo que seguía, el tiempo libre del trabajador, pero incluía que si había diversión era para decirlo popularmente, poder ‘recargar energías’, poder entonces escapar de la mecanización del trabajo y de esta forma poder continuar con el proceso de trabajo. (Horkheimer y Adorno, 2006.) Pero regresando al tema del placer es pertinente ver esta propia traducción de Jay del capítulo de la *IC*, nuevamente por las insuficiencias de las restantes traducciones que pueden llevar a confusiones, equivocos y los que es peor, profunda incomprensión, en referencia a la negación del placer autentico inserto en la *IC:*

> “La *IC* escamotea constantemente a sus consumidores lo que constantemente promete. El pagaré [La letra, en Trotta y Akal] que, con sus ramas y representaciones, extiende sobre el placer es prolongado indefinidamente. La promesa, que es en lo que realidad

> consiste todo el espectáculo, es ilusoria: lo único que en realidad confirma es que el objetivo [la cosa misma en las otras traducciones] no será alcanzado nunca.”(citado por Jay, 1984b, p. 113).

A esto sumémosle, en relación con que cada uno de los individuos, o lo que es casi lo mismo, las masas, demuestran que se identifican con lo que los golpea (Horkheimer y Adorno, 2007), con el opresor; partiendo de allí, claramente podemos colegir, y, en este sentido debemos decir que deliberadamente omitimos una parte del comentado aforismo de *MM*, que el rasgo, tipo psicoanalítico de estas masas más sobresaliente es el masoquismo, por contra, a el narcisismo. El placer allí se vuelve inofensivo, a causa de la convencionalización del psicoanálisis (Adorno, 2008), que es casi lo mismo que su cosificación. Ahora bien, la asunción e interiorización del estereotipo, que más bien es su exteriorización, allí también está dada y aún más asociada con la mediación de los estereotipos, por lo que podemos decir, que tanto en *IC* como en *MM* están conectados de alguna forma y no presentan contradicciones como es costumbre y suele ocurrir con Adorno:

> “El individuo es apenas ya capaz de acto alguno que no sea susceptible de figurar como ejemplo de esta o aquella constelación públicamente reconocida. Esta identificación exteriormente aceptada, y en cierto modo efectuada más allá de la dinámica propia, acaba eliminando, junto con la genuina conciencia del acto propio, el acto mismo. Éste se torna en una reacción provocable y revocable de átomos estereotipados a estímulos estereotipados” (Adorno, 2008, p. 71).

Con ello se evidencia que el acto mismo que nos debería producir placer está liquidado por el estereotipo, y lo que es peor, de pasar tener conciencia del acto a simple estímulos que sin duda son externos, manipulados. Las masas deben ser habituadas constantemente a los que les golpea, un buen ejemplo nos lo da el mismo Adorno, con la incursión del *Pato Donald*, quien junto con lo más desdichados “reciben sus golpes para que los espectadores aprendan a habituarse a los suyos”(Horkheimer y Adorno, 2006, p. 183). Retomando ahora, el tema de la pérdida del placer, se entiende mejor que la castración del psicoanálisis se da es por la pérdida del placer, la convencionalización del mismo o que es casi lo mismo su reificación lo ha llevado a buen término. Eso sí, podríamos atrevernos a decir que el masoquismo es lo recurrente en la vida anímica de las personas siguiendo acá el aforismo 40 de *MM*. Por otro lado, es recurrente que las masas son consideradas por la *IC* como objetos, clientes suyos, nunca como sujetos. Son dominadas, manipuladas al antojo de los señores dueños del consorcio cultural, y lo que es el colmo en muchos casos se les hace desear, aquello

por lo cual son golpeadas, o por el contrario, por la apatía que le produce, se les hace desear más de lo mismo, lo cual, no les produce un placer genuino.(Horkheimer y Adorno, 2007)

2.3 La represión en la IC: limitaciones en la explicación adorniana

Horkheimer y Adorno (2007) plantean que la *IC* es pornografía y mojigata, contraponiendo al arte, como impúdico y ascético. Incluso llegan a decir que aquella se asemeja al ritual de Tántalo. Y esto hay que verlo unido a la afirmación que defrauda a los consumidores respecto de lo que les promete: placer. Sin embargo, la *IC* no sublima sino reprime, en confrontación con la sublimación artística, que representaba la plenitud a través de la negación. (Horkheimer y Adorno, 2007) Para entender esto hay que ver que la *IC* como tal exponía las cosas del mundo para excitar placer, paradójicamente, así sea, para acto seguido negárselo, en alusión al *Hay office*. La reducción del amor al romance, conlleva que se permita incluso el libertinaje. Hay una gran diferencia entre lo erótico y lo genital, tanto así que lo que se permite es el coito más no lo erótico. Esto último y la afirmación de que "La producción en serie de lo sexual genera automáticamente su represión" (Horkheimer y Adorno, 2007, p. 153), bien podrían asociarse al de una *desublimación represiva*. Pero, para no dar tantos rodeos, se debe decir que cuando en la investigación se afirma que muchos de los temas de la *DI*, son desarrollados por Marcuse con más profundidad, se va por buen camino. En otras palabras, lo que ya estaba de manera embrionaria en *DI*, Marcuse los desarrolla profusamente; en este caso, tenemos la situación de la desublimación represiva, concepto elucubrado en *Eros y civilización*, y con respecto a la cultura, más que a la sexualidad en el capítulo del *Hombre unidimensional* dedicado a este tema. Por estas razones, para dar claridad sacrificamos la típica oscuridad laberíntica adorniana, que si bien no le resta mérito alguno, puesto que afirmamos que el concepto de desublimación represiva ya se venía gestando en la *IC*, solo que quedan en la oscuridad muchos de sus temas. Y hacemos esto porque este concepto va ser determinante para explicar algunas situaciones concretas, respeto del *punk rock*, que se harán en el siguiente capítulo.

Para empezar, hay que reconstruir ciertas afirmaciones de *Eros y civilización*. La represión freudiana es reconducida por Marcuse (2001) de principio de realidad, a principio de actuación; ésta es el sobrante de represión que es determinante para que la civilización permita la autoconservación de la especie, es decir, este principio de actuación (o de realidad

en Freud) requiere que de la sexualidad se extraigan energías al trabajo, el cual es siempre es desgastante en una civilización y cultura represivas. Pero el termino principio de actuación trae aparejado con sí, una crítica a Freud, el cual consideraba que la raíz de la represión básica, en el humano era de carácter biológico.

Para Marcuse (2001) es un proceso histórico; por eso extrapola, basándose en las teorías y nociones freudianas, el término de represión excedente, el cual, sin más son las restricciones provocadas por la dominación social diferenciado de la típica represión básica freudiana: "modificaciones de los instintos necesarias para la perpetuación de la raza humana" (Marcuse, 2001, p. 46). Con el término principio de actuación se extrapola el principio de realidad freudiano, a una situación en esencia histórica. Pero no buscamos hacer todo un análisis y resumen tan exhaustivo como lo hizo, Marcuse en aquel libro, sino pasaremos, sí podrán llamarlo, burdamente, al concepto de desublimación represiva que consideramos es el adecuado al devenir histórico. La necesidad de restarle energías a la sexualidad esta explicada por la necesidad *(ananké)* de la lucha por la existencia, en un trabajo en esencia agotador. Por el contrario, si se le resta energía al trabajo y reduciéndolo a un mínimo, ya no habría razón de ser para mantener estas restricciones. Justamente es la situación que buscamos; si bien, no se explicita en *DI*, ni en *Eros y civilización*, pues este concepto de desublimación allí no es importante, sino lo que buscaba Marcuse (2001) investigar era el desarrollo de una libido transformada, no orientada sólo a lo genital, una libido sublimada y erotizada, no represiva, en unas instituciones transformadas, es decir, no represivas (cuestión que evidentemente no ha llegado a su consecución). Con todo y esto, sí sale a relucir el concepto de desublimación represiva, pues al liberar la sexualidad orientada solo a lo genital en unas instituciones todavía represivas "da salida a una necesidad periódica por la intolerable frustración; fortalece antes que debilita las raíces del constreñimiento instintivo. "(Marcuse, 2001, p. 189).

En el *Hombre unidimensional*, la situación histórica sale a relucir con más fuerza, en la medida que su discurso se vuelve más furibundo, por decirlo así, con la sociedad unidimensional. *Grosso Modo*, dicho término implica que toda negación, toda oposición ya sea en la esfera del arte o de la política son absorbidas, integradas, y el asiento de esto se encuentra, a su vez, "sobre una base material de satisfacción creciente. Ésta es la base que permite una total desublimación" (Marcuse, 1999, p. 101-102) Pero como anunciábamos, la

nueva situación histórica está marcada por un ahorro de energía, gracias a la mecanización y automatización de trabajo, energía que es desviada hacia la libido sexual, con lo que paradójicamente libera la sexualidad, pero también controla toda posible racionalidad de la protesta. En contraste, con una civilización que impedía la libre gratificación de los instintos sexuales, "el principio de realidad no parece ya necesitar una total y dolorosa transformación de las necesidades instintivas "(Marcuse, 1999, p. 104). Lo importante no es tanto el control que entraña la liberación sexual al ser integrado a la esfera del trabajo (en correlación con la *Hay Office* adorniano, el funcionalismo, está relacionado con un carácter de mercancía tanto de la secretaria como del ejecutivo), sino como una situación donde se impele a mostrar, sea su cuerpo, (minifalda), sea espacios, (en el caso de las oficinas las ventanas y los espacios se vuelven abiertos), pretendiendo mostrar lo que antes se negaba; permitir que el joven varonil tenga amantes adecuadas en contraste con una sociedad de reyes, príncipes a los que solamente a ellos se les permitía esto. Básicamente, el sexo, la sexualidad son permitidos e integrados como un valor de mercado. (Marcuse, 1999)

Pero Marcuse (1999) insiste que lo significativo es que no importase cuan fuese la satisfacción estar canalizada bajo el cauce del control que permitiese no desbordarse el *statu quo*, es decir, mantener su dominio inalterado, sino que "también es gratificante para los individuos manejados"(p. 105) Con esto tenemos una etapa de la civilización donde los hombres son controlados y "La cohesión social será fortalecida en sus más profundas raíces instintivas" (Marcuse, 1999, p. 109). Esta afirmación de la satisfacción (o el placer) en la esfera instintiva, con base en una satisfacción de bienes materiales y reducción del trabajo duro, gracias a la tecnología, es la que, de un modo u otro, "genera sumisión y debilita la racionalidad de la protesta" (Marcuse, 1999, p. 105), sí y solo sí la sexualidad pasa por fases de desublimación.

Entonces, es notorio que: no es que el placer como tal nunca se dé, como pareciese por momentos apuntar Adorno; bueno, para ser claros, no una auténtica satisfacción o placer corporal. Pero más allá de esta posible critica a Adorno, pues esta sociedad da un bienestar y satisfacción, eso sí, algo falsos, hay que ver la problemática que la liberación de la sexualidad trae aparejado, y de esta forma, en contra de Freud, una liberación de la agresividad. Marcuse (1999) indaga que en Freud, si la energía de libido sexual se libera implica una disminución de

la agresividad y viceversa. Sin embargo, esto no es del todo cierto, ya que la liberación de la sexualidad se da en formas parciales y localizadas, comprimiendo la energía erótica y esto para Marcuse (1999) es compatible con formas de agresividad tanto sublimadas como no sublimadas, que en últimas instancias estas formas de agresividad crecen de manera desproporcionada en la sociedad industrial contemporánea. Por un lado, disolución de la racionalidad de la protesta, por otro, liberación de la sexualidad y la agresividad. Frente a esto último tenemos que retrotraernos al instinto de destrucción, el cual:

> "Asumiendo que es un amplio componente de la energía que alimenta la conquista técnica del hombre y la naturaleza, parece que la creciente capacidad de la sociedad para manipular y controlar ese instinto, por tanto para producirlo productivamente(…) [Y agrega unas líneas más adelante en relación a la cohesión social de raíces instintivas que citamos más arriba] El riesgo supremo incluso el hecho de la guerra, será afrontado no solo con una resignada aceptación, sino con una aprobación instintiva por parte de las víctimas. En este aspecto también tenemos una desublimación controlada"(Marcuse, 1999, p. 109)

2.4. Insuficiencia del poder de la IC en el ensayo "Tiempo libre"

Adorno dudaba del poder de resistencia de las masas, de su poder crítico. Por lo menos, es lo que se puede colegir del capítulo de la *IC*. Aunque por otra parte, a nuestro juicio la resistencia desempeña un papel clave a la hora de una posible critica. Lo paradójico es que ella también es parte integral de la *IC*, pero, sobre todo, se daba allí como anulación de toda resistencia; si bien, por momentos insinuaba que la misma se daría como parte de integración de toda oposición en la *IC*; cuestión que va ser clave en nuestro próximo capítulo. Por lo pronto, es Martin Jay quien nos dará cuenta de esta situación.

En los artículos "Diapositivas para cine" y "Tiempo libre" se verá la insuficiencia del poder de la *IC* para anular toda resistencia. (Jay, 1984b.) Ocupémonos del último artículo solamente. Someramente hay que decir que si bien la masas no podían "hacer lo que quisieran" o ser libres ni en su tiempo libre ni en su trabajo ni siquiera en su conciencia, Adorno sí era consciente lo privilegiado que era. Sus "*hobbies*" eran parte integral de su vida, por lo que, por ende no lo eran como tal, es decir, como sinónimo de mero "*pasatiempos*". La sola mención a la pregunta, ¿qué *hobbies* tiene usted?, le producía escozor. Al hablar como privilegiado, puesto que podía escoger de acuerdo a sus intenciones qué hacer, no solo en su tiempo libre sino en su trabajo, del cual era feliz, también era consciente que la mayoría de las

personas, o les imponían los propios gustos en su conciencia sin que lo supieran por la falta de conciencia de su falta de libertad, o en su trabajo tenían que someterse al puesto que les fuese encomendado distanciándose así de toda elección o gusto personal en la mayoría de los casos. (Adorno, 2009a, p. 574-575).

La especie de autocrítica de Adorno, estará determinada por la relación misma del tiempo libre y la *IC* frente al poder de esta última sobre la conciencia. Sus dudas al respecto están basadas en un estudio realizado sobre la boda de la princesa Beatriz de Holanda con el diplomático alemán Claus von Amsberg. Ésta era difundida, como es común hoy en día, por múltiples medios de comunicación, periódicos, revistas, televisión. Llegó a ciertos resultados que permitieron entrever que partiendo de que muchos de los entrevistados se comportaron de una manera crítica y muy realista, frente a su significado político, que era el objetivo del estudio, llevó a Adorno a inducirle ciertas dudas; lo que es consumido y aceptado por las personas, Adorno (2009a) insiste entre paréntesis "(si mis conclusiones no son precipitadas)" (p. 582), es consumido con cierta reserva, incredulidad:

> "La integración de la conciencia y el tiempo libre todavía no está plenamente conseguida. Los intereses reales de los individuos todavía son lo bastante fuertes para resistirse, dentro de ciertos límites, al atrapamiento total.(…) Renuncio a exponerles las consecuencias, pero pienso que aquí hay una oportunidad para ser mayor de edad que podría ayudar a que el tiempo libre se convierta en libertad" (Adorno, 2009a, p. 582).

Por tales razones el siguiente capítulo abordará esta compleja situación de la resistencia, tomándola no solo como tal sino analizando las cuestiones que permitieron su desarrollo, por ello se entra a analizar la historia y connotación que suscita el *Rock and roll* y *punk rock*, situados como una especie de crítica, resistencia, oposición a la realidad imperante, pero así mismo, se hace una crítica a ciertas posturas destructivas y conformistas en la inconformidad preconcebida y anémica, pero también otras más positivas y resistentes frente al *statu quo*.

Capítulo III

3. Kill your idols, de Ramones a Crass

> *"La cultura sólo se cura de la maldición de su futilidad exponiendo la maldición" (Adorno, 2009a, p. 441).*

Adorno fue algo reacio a que los productos que ofrece la *IC* y todo lo concerniente a la conciencia del espectador común o masa, pudiese resistirse ante tal omnipotencia en tanto sujeto o pseudo individuo, ya que éste era impotente para hacerlo. Aún así con todo lo que pudo variar su pensamiento, lo quisiera él o no, lo intuyera o no, la resistencia que puede llegar a tener ya sea el arte o un sujeto frente a la *IC*, Adorno ya vislumbraba en *DI*, la que para nosotros es la situación correcta que acaecería en la actualidad no sólo en la historia del *punk rock*, sino otro tipo de arte que en apariencia sería la antítesis de la *IC*, la vanguardia, como el mismo Adorno vislumbró. En consecuencia, iremos por una parte en contra del Adorno más reacio frente a ella, pero también a favor del Adorno, algo o poco, optimista hacia la misma, puesto que como bien lo señala Jay (1984b), a final de cuentas, aquel no abandonaría nunca su elitismo cultural. Pero más allá de eso, nos vemos obligados a referir que si en algo tenía razón Adorno (2006), lo que a final de cuentas va ser nuestro hilo conductor para este capítulo, es en:

> "Lo que se resiste puede sobrevivir sólo en la medida en que se integra. Una vez registrado en sus diferencias por la *IC*, forma ya parte de ésta como el reformador agrario del capitalismo. La rebelión que tiene en cuenta la realidad se convierte en la etiqueta de quien tiene una nueva idea. La esfera pública de la sociedad actual, [monopolio, Trotta][29] , no permite llegar a alguna acusación perceptible en cuyo tono los sujetos de oído fino no adviertan ya la grandeza bajo cuyo signo el rebelde se reconcilia con ellos" (Horkheimer y Adorno, 2006, p. 176).

¿Dónde se situaría entonces la subcultura o la contracultura, ya sea en el ámbito vanguardista o en el arte serio o ligero, o en el seno de la misma *IC*, según la catalogación adorniana, para ser más concisos, *el punk rock* en qué variable de aquellas lo podríamos situar, si es que nos es licito hacerlo? Responder esto junto con la inclusión, integración de la resistencia nos llevara a responder estas interrogantes, todo este tercer capítulo.

[29] Estas llaves se usan en este trabajo con el fin de dar a entender las múltiples correcciones que tuvieron lugar en *DI*, y que la editorial trotta recoge por medio de asteriscos; allí se denota el cada vez mayor alejamiento al marxismo; monopolio fue corregida por sociedad actual, y así harían con muchos términos en esencia marxistas.

3.1 El Estilo de la Industria cultural

Las disquisiciones estéticas no se escapan en la *DI* ni mucho menos en el capítulo de la *IC*, como sería obvio en un tema cultural, la estética y el arte son claves. Adorno (2007) siguiendo el influjo nietzscheano, por un lado advertía, en el estilo de la *IC* una negación de una verdadera cultura y del mismo estilo como tal, por otro lado, compartían cosas en común la *IC* con el arte de vanguardia precisamente al fijar positivamente su lenguaje, sus leyes, sus reglas, sus prohibiciones. Pero el estilo de la *IC* estaba inmanentemente afectado por la dominación expresada en el lenguaje, en la armonía y en la tonalidad, por el ideal de naturaleza y por lo que Adorno (2007) intuía en la expresión de la *IC*, una falsa reconciliación, universalidad, unidad de contenido y forma eran falsas; en últimas, en realidad expresaban la barbarie estilística que aludiría Nietzsche a la cultura oficial, y la opinión pública de su tiempo, una clara contestación en especial a Richard Strauss. Pero regresando a nuestro tema, un arte autentico debía escapar a la mera imitación de lo existente, si bien en el pasado las obras de antigüedad, del renacimiento expresaran lo contrario, quizás es por ello que es posible rastrear en Adorno otro motivo (además de los mencionados en el segundo capítulo) de la animadversión hacia el cine, el *jazz*, y la *IC* en general: absolutizan la imitación.

La discrepancia de un verdadero estilo por "el necesario fracaso del apasionamiento por la identidad" (Horkheimer y Adorno, 2007, p. 144), por la unidad de forma y contenido, que cobijan la *IC* expresan una cierta falsa reconciliación. Sin embargo, el arte serio no escapaba a la ideología y a la dominación. Por otra parte, vanguardias como *Expresionismo* y *Dadaísmo*, así tuviesen "desconfianza respecto del estilo" (Horkheimer y Adorno, 2007, p. 143), incluyendo al respecto también a Schöenberg y Picasso, el estilo que trasciende la realidad de sus obras, es inseparable de ellos, pero, de un modo u otro, los grandes artistas:

> "No fueron nunca los que encarnaron el estilo de la manera más resuelta y perfecta, sino aquellos que lo acogieron en su propia obra como firmeza frente a la expresión caótica del sufrimiento, como verdad negativa (…) [Y más adelante para redondear la contraposición de un verdadero estilo con uno falso,] " La obra mediocre, en lugar de exponerse a este fracaso , en el que el estilo de la gran obra de arte se ha visto siempre negado, se ha asido siempre a la semejanza con las otras, se ha contentado con el sucedáneo de la identidad. La industria cultural, en definitiva, absolutiza la imitación. Reducida a mero estilo, revela el secreto de éste: la obediencia a la jerarquía social. " (Horkheimer y Adorno, 2007, p. 144).

3.1.1El estilo musical del punk rock

El *punk rock*, básicamente nace de la conjunción de varios estilos musicales tales como el comúnmente denominado *proto- punk*[30], junto con grupos del *Rock and Roll* de los 50, *Rockabilly*, *Surf Rock*, y de una vez, hacemos una aclaración respecto del grupo que va dar la base musical definitiva, los Ramones, todas aquellas influencias, sumémoselas a las de los grupos musicales femeninos de los 60 y el primer álbum de los Beatles.[31] Los Ramones con sus canciones de "simplísima estructura melódica, métrica y formal "(Adorno, 1962, p 126), sí, al igual que el *Jazz* de Adorno, "componen" (más adelante aclaremos el porqué de las comillas) ya no con sincopas en su ritmo (eso sí, en la armonía el *punk* no utiliza acordes disonantes como el *Jazz*), sino con acordes de quintas o *power Chords* [32] como son conocidos en el mundo rockero, en un compás básico del *Rock and Roll, el Jazz y el Blues*: de cuatro cuartos. Tocadas a un ritmo muy veloz con alguna que otra pausa o cadencia para darle una atmosfera de ligera variación y de relativa calma en medio del caos musical, en sus inicios, podemos decir que prácticamente es un tabú, permitirse tocar un sólo solo.[33] . Por lo general mantienen una progresión armónica tonal, de la misma forma que el *Jazz*, si bien este último gusta de usar acordes disonantes, los *power chords del rock* nada tienen que ver con la disonancia.

---

[30] En este grupo pertenecen grupos como Iggy Pop and the Stooges, los New York Dolls, Velvet Underground, MC5. Lo que podríamos englobar en estos grupos en una gran simplicidad en cuanto un estilo musical muy básico, muy alejado del estilo más grandilocuente del *rock progresivo y psicodélico*. Frente al tema de las letras, sobre todo en el caso de la Velvet Underground, temáticas muy alejadas del estilo del *Rock and roll,* es decir, coches, chicas, diversión, y que es notorio como marcaron una ruptura con lo tradicional.

[31] Sólo por ilustrar la situación respecto del *Rock and Roll*, podríamos mencionar artistas como Chuck Berry, Gent Vincent, en el Rockabilly principalmente Elvis Preasly, en el surf rock, Beach Boys, Trashmen , los cuales los Ramones terminarían versionando temas de ellos, eso sí, imprimiéndoles el sello de los mismos, por cual, para muchos se considera que el cover terminaría superando a su predecesor.

[32] La historia de este acorde, formado básicamente con primeras y quintas, en su origen se remonta la época barroca, y más actualmente al *Blues* y Chuck Berry. Se basa en una tónica que es la que predominará el conjunto de las progresiones armónicas. Podría agregársele una octava o sexta, pero lo importante es que no se considera que tenga modo mayor o menor, tampoco es un acorde disonante, hacemos hincapié, que sí mantiene el sistema tonal. Este acorde es valorado como fuerte, rudo, obviamente ya no puede expresar lo que expresaba la música clásica con los acordes mayores y menores, alegría, tristeza, sino más bien expresa rudeza, cierta violencia, pero como indicamos mantiene las progresiones de primer grado, tónica, cuarto y quinto grados subdominante y dominante respectivamente.

[33] En el caso de la ejecución de un solo, tenemos que aclarar que este tabú, se mantiene más o menos, predomínante, en los Ramones. Solo hasta su cuarto álbum de estudio, *Road to ruin*, se puede rastrear la ejecución de un "pequeño solo". En agrupaciones británicas, argentinas la violación del tabú solo se da por darle a la composición, una ligera variación musical al imperante ronroneo armónico del *power chord*. En suma, los solos ya no serán de un minuto, mucho menos los solos de batería de 4 minutos.

Las canciones pueden durar, a modo de ejemplo, de 44 segundos hasta tres minutos, como máximo 3 y medio, nuevamente en contraste, la densísima "Yes sir, I will de Crass, la cual tiene una duración de 31 minutos siendo la canción más extensa, hasta la fecha en la órbita del *punk*, si bien otras canciones duran 7 minutos, 6 minutos, 5 minutos, ningún solo de batería o de guitarra es prolongado en el tiempo, sentado esto, aclaramos, no en el caso de los Ramones, cuyos primeros álbumes las canciones sólo duraban como máximo tres minutos, sino en otras agrupaciones *punks*, pero es común que en sus primeras épocas, en general las canciones de las diversas agrupaciones sólo duraran dos o tres minutos en claro contraste con *la era psicodélica*. Respecto al tempo, que es el caso, en el cual los Ramones darían su sello definitivo más remarcable: su velocidad; hay canciones de 100 bpm a 160 bpm o más. En cuanto, al ritmo y la forma de rasgueo hay muchos, el más popular también lo impuso los Ramones, y es rasguear a la velocidad mencionada pero siempre hacia abajo, aunque este tabú, muchas agrupaciones sí lo violarían.

En cuanto, efectos guitarristicos propiamente dichos, es decir, técnicos, los más usados son el "*el palm mute*"[34] quizás el más característico del *punk*, el *bent* que viene del *Blues*, y el *Slide*, - de arrastrar con la pua o pic en la cuerda-. Todos ellos, ejecutados con amplificadores de distorsión, le darán un matiz caótico, violento, y casi de locura, que en últimas, sumado a lo que llamaríamos efectos tecnológicos, es lo que expresa su música cuando se rasguea por medio de su técnica a tanta velocidad y a tan alto volumen. Es una obviedad que este tipo de música al igual que el *Heavy metal*, tuviera ese color y expresividad que invitan al famoso *antibaile o "pogo"*, - lo distingue del *rock and roll* de los 50, en cuanto efecto sonoro y baile- que sin el avance tecnológico y por ende histórico de los amplificadores en los años 60 y la era de la industria automovilística y de acero[35], no le daría ese matiz violento. Frente a este

[34] El uso del *"palm mute"* le dará el contraste característico justamente al crear un efecto de matiz que acentúa la agresividad o bien la puede apagar. Su mismo nombre lo dice, mutea el sonido creando este efecto.

[35] Es por ello que en honor a la verdad, en muchos grupos antes de los mencionados del *proto punk,* en la banda Black Sabbat, en Iggy pop, se nota ya las distorsiones electrizadas aun con mayor acentuación que en Chuck Berry. En el caso del Eddie Cochran, grupos de *"rock de garaje"* del año 65 como The Sonics, los cuales ya tenían ese sonido digámoslo "sucio". Ahora bien, es curioso que agrupaciones de origen hispano hablante como los Saicos del Perú del año 64 en su sonido se perciba también esta rapidez y distorsión. La inspiración no solo viene del efecto de distorsión y velocidad desenfrenada, sino también del efecto industrial, que le dará esa aura especial sin duda inspirada de ciudades industriales de Detroit y Birmingham, el caso de Iggy pop y Black Sabbat respectivamente; ellos mismos, confesarían la fuente de su inspiración técnica-sonora en dicha industrialización.

asunto más que resistencia respecto a la principal fuente de inspiración de toda la música *rock* en general, el *Rock and roll*, vemos una cierta oposición mediada por la tecnología, y que le daría cierto aire de "cambio" frente al *jazz* y el *blues* y aún más frente a la tradición clásica.

Por ahora esta cuestión histórica queda hasta aquí, y se indaga en la situación del texto y letras, que si bien ésta tiene mayor variaciones resumirlas no sería tan sencillo. En el caso de los Ramones, (reiteramos van a ser determinantes para las fuentes del *punk*) serán inspiradas de vivencias personales, en contraposición a metáforas y ficciones de corte poético. La contradicción que hemos detectado más fragante en los Ramones es sus temas dedicados al amor frustrado- que de por cierto es un sintomático y característico tema de la *IC*- y la negación del mismo. Por un lado temas, titulados, "oh oh I love her so", y "I remember You", por otro, lo contrapone, con un, "Glad see you go" o "Loudmouth", lo significativo acá es la dicotomía enfermiza entre el amor y la desidia y violencia u odio hacia el sexo femenino. Pero quizás lo más importante, es la cuestión de la estructura de la canción que, sin más, mantiene concordancia con la tradición de la canción de moda, al seguir la estructura básica de verso-coro-verso, o estribillo y sus variaciones, con un precoro, introducción etc., puente; lo que nos interesa remarcar acá, es que mantiene dicha tradición que sólo es rota en algunas canciones tan estúpidas como "Now I wanna sniffe someglue", p u e s la letra prácticamente es un homónimo del título. Y describe el tener la necesidad de hacer algo, así sea tan regresivo, decadente como esnifar pegamento. (Ramones, 1976). Con lo anterior podríamos asociar el hecho de la pobreza crítica, o también la pérdida de significación del lenguaje que vimos en el segundo capítulo, y la conversión de significado mítico a mera formula, no solo del nombre como tal, sino del lenguaje en general. En muchas de las letras de sus canciones aquello se ve resaltado, parecen no querer designar algo con sentido, significado. Pero parecen hacerlo aposta; y en esto radicó parte su pseudo creatividad.

3.1.2. Interludio filosófico musical

El caso de la música atonal y posterior variación en Schöenberg a la música dodecafónica, es bastante importante de cara a una mejor comprensión de lo qué no son por ningún motivo músicas pertenecientes a la *IC* como es el caso del *jazz* y el *punk rock*, y de esta forma iluminamos nuestro complejo panorama de análisis y critica al *punk*. Empezamos, entonces, declarando la intelección adorniana que la música ligera era tan predecible, se podía

adivinar, tal y como con el cine sucedía, y en contraste, en el caso de Schöenberg:

> "(...) exige desde el primer momento una colaboración activa y concentrada: la más aguda atención a la multiplicidad de lo simultaneo, renuncia a las habituales muletas de una audición que siempre sabe ya lo que va venir después, tensa percepción de lo individual, especifico(…)Exige que el oyente componga en espontanea colaboración su momento interno, y le atribuye una praxis en vez de una mera contemplación" (Adorno, 1962. Pág. 158).

De antemano, ya vemos el gran problema del oyente en la música de la actividad o la pasividad. Del ilusionismo del arte burgués, y posterior disolución de la tonalidad a la atonalidad, vemos los momentos resistentes a seguir operando la música como siempre ha sido: frente a esto tenemos que decir que en general no dista mucho de las vanguardias artísticas, las cuales se resistían a un determinado concepto del arte tradicional. La sola metáfora de Kaspar Hauser [36] asociando a éste musicalmente con Schöenberg, es usada para resaltar que éste no es que sea convertido en un cuasi salvaje, sino que en su configuración de la composición es casi como si él crease su propio material a partir de la nada, de una *tabula rasa* a la atonalidad. Pero obviamente esta situación dista mucho de la realidad porque Schöenberg tuvo su etapa tonal, tuvo su educación, culturización musical, en Brahms, Wagner, pero de todas maneras, "el académico aspecto de la solución de Brahms no podía satisfacerle más que el estilo Wagneriano, con sus limitaciones compositivas"(Adorno, 1962, p. 162).

En Schöenberg, hay un rechazo del estilo de sus contemporáneos muy marcado que corre paralelo con el rechazo de la afirmación de toda forma estereotipada. Ahora bien, lejos de resumir el examen que hace Adorno de las obras atonales y dodecafónicas- porque no es nuestro interés- vamos a esbozar brevemente la crítica que le hace Adorno a Schöenberg, pues, a la postre es la que mejor se acomoda a nuestras intenciones. Éste había, por decirlo así,

[36] La película de Werner Herzog (1974), nos recuerda un poco, el mito de la caverna de Platón, solo que Kaspar incomunicado del mundo, solo en una habitación, no ve proyectarse sombras por la habitación, y para resumir, no tiene cultura, ni educación, sólo cuenta con un caballo blanco de juguete para su distracción. Más adelante, el intrigante sujeto que lo mantiene cautivo, le enseña dos o tres frases, también le enseña a caminar, puesto que aquel se encuentra atado con cadenas de manera que no puede ni pararse. Buen ejemplo, para el mundo científico de su época, tanto así interés despertó que lo culturiza, lo arropa y le da cobijo el padre de Feuerbach, autor de las famosas tesis que Marx analizaría.

sucumbido, a partir de su técnica compositiva dodecafónica, a una suerte de apoltronamiento y cosificación del material compositivo que discurre paralelo a la racionalización de su música. De todas formas, este proceso ya se venía dando desde Bach (Adorno, 1962). Partiendo de prepuestos sociales que se dieron en su época, como la manufactura con su transformación de la descomposición" de las viejas manipulaciones en actos parciales y reducidos" (Adorno, 1962, p. 147), es valorado como el descifrado social de Bach que remitía a esas descomposiciones de su música sea por medio de fugas, sea por medio del mismo contrapunto.(Adorno, 1962) Pues bien, así su obra capital instrumental, la cual no menciona pero creemos que se trata del "Clave bien temperado", debe su título precisamente debido a que: "(…) recoge las principales conquistas técnicas de la racionalización musical de su época, ha sido el primero en hacer cristalizar la idea de una obra constituida racionalmente, la idea del dominio estético de la naturaleza" (Adorno, 1962, p. 148). Esto trae de vuelta a Schöenberg, al sucumbir éste a la formula, al sistema y la idea fija, sucumbe a los poderes "autoritarios", y de la tradición (Jay, 1984b) Convengamos entonces que la racionalización de la música-a la cual Max Weber antes ya había realizado un estudio de ella- es un correlato del dominio de la naturaleza que debe ser encauzada, concebida, antes y después de la teoría cuántica, y debe serlo, gracias a las matemáticas (Horkheimer y Adorno, 2007).

Se ha dado todo este rodeo porque Adorno (1962) apela a la crítica de esas composiciones dodecafónicas una "fórmula mágica" que sustituye la obra misma, es como si el material sobrepasara la obra misma, contraviniendo entonces la realización misma de la obra en tanto obra de arte verdadera. Aunque lo falso no fuese como tal el procedimiento, el sistema en sí, sino su hipóstasis, y sobre todo la recusación de lo "otro", de lo que no ha sido ya incluido dentro del sistema o el análisis (Adorno, 1962). Perdiendo de este modo, según nuestra intelección, la expresión, que es uno de los pilares del atonalismo libre y quizá de la primera época del dodecafonismo.[37] En consecuencia, la misma mecanización del pensamiento, la cosificación del mismo, (y añadamos, la misma música, la cultura) "Cuanto más sometido queda lo existente a la maquinaria del pensamiento, tanto más ciegamente éste se conforma con reproducirlo" (Horkheimer y Adorno, 2007, p. 42).

De manera que, la ilustración se hunde en las raíces de la mitología. Y al habérsele despojado al mito de toda significación en el proceso de desencantamiento del mundo, esta

[37] La pregunta que se haría de qué debe expresar la música de Shoenberg, " es que sujetos y sociedad industrial se hallan en una relación mutua de perenne contradicción y se comunican a través de la angustia" (Adorno, 2003)

suerte de mitología solo puede expresar cosas en formulas, después de todo, qué es la música actual sino una expresión de la *ratio* ordenadora que tiene un ámbito cerrado de reglas e incurrir en la violación de ellas trae aparejado, tal y como en el pensamiento científico al alejarse de lo factico y el mágico del ritual mismo, "locura y autodestrucción" (Horkheimer y Adorno, 2007, p. 41). Pero, si no se tiene en cuenta la mera sumisión al dato inmediato, el pensamiento ya no es retenido en la "pura inmediatez" y en la ahistoricidad que implica; del destino mítico a la inexorabilidad de la ciencia a lo dado y al dato, tienen en su base el horror y la culpa, terror ante el destino trágico que no se puede cambiar, simplemente así es la realidad a la que tiene que someterse la naturaleza al ser dominada e instrumentalizada[38] (Horkheimer y Adorno, 2007).

Del mismo modo, que en la música *punk rock*, es casi un tabú, no tocar sino el "*power Chord*" mediante su fórmula bastante limitada de composición, asimismo el *jazz* compone sólo que mediante sus sincopas. Pareciese, entonces, que a partir de esta suerte de mitología, no se puede renegar de ella, se debe seguir la corriente y estar dominado por la misma, sino se quiere sufrir las consecuencias. De ahí que Adorno insistía en que no se componía *jazz* como tal (Adorno, 1962); consideramos que ello también se puede asociar con la práctica del *punk rock* y por extensión gran parte de la música del siglo XX. Por otra parte, es muy evidente que en el caso del *punk* pesen más el efecto de distorsión, sus efectos técnicos, junto con la velocidad de ejecución que la misma composición, y paralelo ello la *IC*: " se ha desarrollado con el predominio del efecto(…)al no conocer otra cosa que los efectos, acaba con la insubordinación de éstos[39] y los somete a la forma " (Horkheimer y Adorno, 2007, p. 138).

[38] Adorno en *Filosofía de la nueva música*, indicaba que la música está en contra del destino, y por ende de la mitología, por lo menos así lo atestigua la imagen de un Orfeo opositor de la misma, frente a las potencias del Hades y la muerte de su amada. Pero, según Adorno, (2003) desde Wagner la música está al servicio del destino. Y de la misma forma en el dodecafonismo al sucumbir en un sistema fijo y cerrado donde le hacía recordar a Adorno, por la sola elección del juego numérico, la astrología, y por ende, "al aumentar su carácter lúdico comunica con la música de masas" pero aún más asociaba el dodecafonismo con la superstición dado su carácter racional que hipostasiado, era incólume a repetir las doce notas, una vez no se sucedieran unas a otras. Cuestión que a su vez no tiene una aparente buena explicación de la manera de obrar de aquella forma prestidigitadora. (Adorno, 2003)

[39] Otras de la implicaciones de la totalidad de la *IC,* respecto al efecto y para explicar de una mejor forma, aquellos efectos insubordinados que se usan en el arte vanguardista, pero que son usados, quizás tomados en préstamo por la *IC*: "el detalle, al emanciparse, se había hecho rebelde y se había erigido, desde el romanticismo hasta el expresionismo, en expresión desenfrenada, en exponente de la protesta contra la organización. El efecto armónico aislado había hecho desaparecer en la música la conciencia del todo formal; el color particular en la pintura, la

Tanto en el *jazz* como en el *punk* podría valer la afirmación que así como en el cine se podía predecir la siguiente escena, asímismo, en este tipo de músicas, la melodía y armonía que sucedía a otra era predecible, pero también, y sobre todo, no requerían una aguda concentración. Por eso es que en el caso del *jazz* es muy buena a la hora de ser utilizada como baile, pero muy desagradable como escucha. (Adorno, 1962). El *punk* por más distorsionada, violenta que puede ser su música también tiene una suerte de melodías-armonías pegadizas muy acordes con la *IC*. Ahora bien, también pareciese que la estandarización y el estilo de la *IC* conllevasen a que en el caso del *punk rock* y del *jazz*, (sobre éste como es bastante conocido, Adorno tenía cierta animadversión,) (Jay, 1984b) estuviesen afectados por la estandarización y la regresión musical. En definitiva, a estas corrientes musicales de la *IC* (y no solo a las masas), podría aplicársele esta intelección:

> "La regresión de las masas consiste hoy en la incapacidad de oír hoy con los propios oídos lo que aún no ha sido oído y de tocar con las propias manos lo que aún no ha sido tocado, en la nueva forma de ceguera que sustituye toda ceguera mítica vencida. ". (Horkheimer y Adorno, 2007, p. 51).

La regresión musical y la asociación del deporte con el *jazz* (y por extensión con la música generada por la *IC*) son dos cosas que, de una forma u otra, van de la mano y que en los escritos de Adorno sobre el *Jazz* salen a relucir. La *IC* creó en los hombres una especie de analfabetismo musical, una regresión en la escucha que para Adorno estaría dado por un grado, por decirlo así, infantil. La regresión sería la otra cara de la moneda en lo que Adorno (2009b) denominó "fetichismo de la música" o lo que es casi lo mismo, su cosificación. En el caso del *jazz* se trata de una especie de mutilación psíquica. Cuando Adorno se refería en la mayoría de sus escritos respecto al *jazz* es evidente que sus juicios al mismo tenían un elemento acorde con el capítulo de la *IC* en *DI*. Se trata del masoquismo como un carácter psicológico adecuado a las masas, contrastando con el carácter psicológico del *jazz*, al cual se le daba el carácter de

---

composición del cuadro; la penetración psicológica en la novela, la arquitectura de la misma. A ello pone fin mediante la totalidad la *IC(…)*Ella trata por igual al todo y a las partes. El todo se opone inexorable y sin relación a los detalles (…)La llamada idea general es un registro general y crea orden, pero no conexión. Sin oposición y relación, el todo y el detalle portan los mismos rasgos. Su armonía garantizada de antemano es la caricatura de la fatigosamente lograda de la gran obra de arte burguesa"(Horkheimer y Adorno, 2007, pp. 138-139). Ahora bien, según Adorno (2007) en relación a la canción de moda y sus breves notas pegajosas, al ser detalles reconocidos, sus clichés, son usados a placer en donde plazca, pero son definidos, por la finalidad del esquema, al parecer podríamos ver que lo mismo le sucede al *punk rock*, sus múltiples efectos, sus breves acordes, ya están previamente definidos y tiene una finalidad determinada. En ocasiones, crean hilaridad, en otras, relativa calma, en otras, total rapidez, pero reiteramos que al igual que la música ligera y el cine, se pueden predecir los compases.

castración o mutilación psíquica. Ésta tenía que ver, con caracteres musicales y sociales, por cuanto la sincopa era como una metáfora y burla de los traspiés y esto tiene que verse junto con que las masas se identifican con el opresor al elevar el traspié a norma. (Adorno, 1962)

En suma, el poderío de un estilo es el poder mismo de la sociedad sobre el individuo, o la omnipotencia sobre el impotente sujeto jazzistico. En últimas, Adorno (1962) se estaba refiriendo, y en esto hay que decir que sí tenía en cuenta los elementos africanos del *jazz*, y su "débil rebelión"[40] , que el *jazz*, mal o bien, fue absorbido, integrado en la sociedad en general; es conocido como fue institucionalizado y acogido por la raza blanca: "Ya los negro spirituals, preformas del blue, enlazan seguramente, como música de esclavos que son, el lamento que son, con la ilibertad con la servil confirmación de la misma" (Adorno, 1962, p. 127). Y más adelante, en el mismo pasaje en referencia a elementos blancos en el *jazz*, como el *Cake walk* y el *step* y lo difícil de aislar los auténticos elementos negros en el *jazz:*" Es indudable que el proletariado en harapos de raza blanca ha tomado también parte en la prehistoria del *jazz*."(Adorno, 1962, p. 128).

Es un signo que los productos ofrecidos por la *IC* lo que conseguían, bien sea por medio de la música, los deportes, el cine, y la nueva escucha, es decir, la regresiva, era una especie de desviación que contribuyen "a imposibilitar la evasión con respecto a la constitución infantil integral [41]. (Adorno, 2009b, p. 35). Pero para Adorno (2009b) no es que la escucha fuese infantil como tal, en la medida que no es una evocación a la imaginación y fantasía típica de esta etapa, sino que se retrocedía más bien a niveles de puerilidad y primitivismo, para seguir forzosamente estancados, en su regresión.

Vamos a poner un ejemplo: cuando el cantante de Clash, quiso agregarle elementos

[40] Es notorio como Adorno sí le da un cariz de rebelión *al jazz,* pero en su origen, para luego convertirse en conformismo de segundo grado, y lo que es más, su sedimentación en "la juventud que oye ya primariamente en sincopas, sin recibir, apenas el conflicto entre esas sincopas y el metro fundamental. (Adorno, 1962)

[41] Esta idea la retomaría años más tarde, en *Moda sin tiempo*, frente a la difícil situación de un niño que practica el piano u oye música seria, en vez de ver un partido de baseball o ver televisión, y es catalogado por sus compañeros como el *sissy* del grupo. (Adorno, 1962) Miremos más de cerca en qué consiste la desviación "Los adolescentes no están aún totalmente sometidos a la vida lucrativa y a su correlato anímico, "el principio de realismo", sus impulsos estéticos no por tanto simplemente suprimidos por la opresión, sino simplemente desviados. El jazz es el instrumento preferido para desviarlos. Con el jazz se permite seguir viviendo al elemento no realista, prácticamente inutilizable, imaginativo, siempre y en la medida en que ese elemento se modifique hasta el punto de irse asimilando al aparato real, repitiendo en sí, sus mandamientos sometiéndose a ellos y articulándose en el dominio que había querido romper"(Adorno, 1962, pp.139-140)

distintos de su primer álbum-en esencia, de suma influencia bajo la incipiente aparición de Ramones- elementos pertenecientes al *reggae* a su música, los fans protestaron [42] . (Haimes, 1995) Es allí, que el artista está en la disyuntiva de permanecer fiel a sus fans y seguir "estancado" o cambiar y darle un giro a su carrera (Greil, 2014). Consideramos que en el caso de los Ramones optaron por seguir en lo mismo, sin importar el precio, seguir, y de paso seguir agradando a sus fans con "otro álbum de los Ramones"; ¡ qué se podía esperar sino otro álbum que no se distinguían gran cosa entre los anteriores ¡ (Juliá, 1993). En otras palabras, al fin y al cabo un álbum de ellos era esperar algo, de lo denominado por Adorno (2007), siempre igual, que, sin embargo, contenía "pequeñas variaciones". La cosificación en su música es un elemento que se dio en toda su carrera, en la medida de que prácticamente cada álbum era idéntico al otro y cada canción de cada álbum no distaba mucho de su "estilo" característico, velocidad desenfrenada, armonías pegajosas.

Acá tenemos un buen ejemplo de la relación del deporte y la *IC*: Johnny Ramone se alegraba cuando su set de grabación era dos minutos más rápido. (Field y Gramaglia, 2003). Es como si su música fuese una contrareloj individual, que cuando superase su marca anterior habría que jactarse. Para Adorno (1962) el *jazz* contenía elementos del deporte, en tanto que era un as bajo la manga que el jazzista tenía derecho a usar como "una entronización exclusiva de unos cuantos trucos" (p. 129). Así como, el deportista se ejercita en mejorar su técnica para sortear toda una serie de obstáculos, del mismo modo, en el caso del Jazz, la técnica artística, en cuya virtud Adorno (1962) ve la verdadera realización de la autonomía artística, se sustituiría, por la falsa habilidad de sortear obstáculos, "factores perturbadores de la sincopa, y de llevar a cabo a pesar de todo, la acción particular sometida a las abstractas reglas del juego"(Adorno, 1962, p. 140); de este modo, más adelante agrega: " la realización estética se convierte en deporte y en un sistema de trucos"(Adorno, 1962, p. 140).

En suma, a donde pretendía llegar Adorno es que el *jazz* sucumbe ante el poder del que protesta en tanto que el poder representado en el estilo es el poder de los dominadores; para entender esto hay que verlo en relación con las disquisiciones en torno al estilo en *IC*. Sucumbir a un determinado estilo fijo, refleja la sumisión ante la cosificación y ante la

[42] En esa medida, los fans-que allí podríamos poner a los de los Ramones, y por extensión, otras agrupaciones *punks* - no distan mucho de la afirmación de Adorno que "los oyentes regresivos se comportan como niños. Exigen una y otra vez, y con obstinada insidia, la misma comida que se les puso delante anteriormente"(Adorno, 2009b, p. 39)

jerarquía social. En torno a la polémica de la falsedad o liquidación de la *IC* en tanto arte, así, ambos tenían su propio ámbito delimitado de leyes propias, ahora vemos, ya no una protección entre lo sagrado y profano, como ámbitos separados en tanto superioridad del primero sobre el segundo por medio de su saber, sino que "la profanidad [Sea de la música ligera, sea de la *IC* vista globalmente] se venga ahora de la descendencia de la magia: el arte. "(Adorno, 1962, p. 141). El arte o pseudoarte se le permite sobrevivir en tanto se "someta a la omnipotencia de la profanidad en que al final se convirtió el tabú" (Adorno, 1962, p, 141)

Volviendo al tema de estudio, y en relación a lo inmediatamente anterior, recordemos que los *punks* se instaban a crear sus propias bandas; no había una separación estricta entre artista y público, en esa medida contrastaría, contra la típica pasividad de espectador de la *IC* de Adorno. Ahora bien, no había que ser bueno, talentoso, sino solo salir a crear una nueva banda, a tener sus quince minutos de fama[43] , pero, ante todo, no había que permitirse sino tocar los mismos acordes, en ese sentido, no había una separación estricta entre el saber representado en lo sagrado y lo profano, entre banda y público, sino que todos podían acceder al conocimiento de dicho "arte"; esa es la profanidad que toma el poder del saber pero invirtiéndolo y dejando como resultado la sumisión al estilo pueril, y a la renuncia de ser diferente (Adorno, 1962), y sin embargo, no dejaban de lado el elemento mítico- mágico [44]

[43] Los quince minutos de fama que cualquiera está en su derecho de ejercer es en la actualidad más cierto que nunca. Baste ver que Benjamin, inusitadamente se adelanta a esta cuestión, incluso antes que Warhol- al que se le atribuye dicha frase famosa "en el futuro todos serán famosos por quince minutos"- habida cuenta que los noticiarios "ofrece a todos la oportunidad de ascender de transeúnte a extra de una película. " (Benjamin, 2012) En la actualidad que cualquiera puede ser famoso es una obviedad; solo el ejemplo *de youtube o un reality show* es la muestra. Con todo se podría alegar la necesidad o más bien necedad que las personas tienen ahora por mostrarse ante los medios ya viene de hace bastante tiempo y es un rasgo típico de la *IC*, crear personalidades con deseos de ser miradas, voyerismo y narcisismo hermandadas. A eso súmele estupidez y falta de educación de las masas.

[44] Es necesario una aclaración antes de continuar, que en honor a la verdad y como una crítica a Adorno, que quizá no pudo prever por cuestiones históricas, en el mismo seno del *jazz*, abrían de hacer una irrupción bastante confrontadora con la tradición jazzística compositores que precisamente desafiarían la estandarización, el estilo fijo, y la cosificación musical, como tal, de determinado género, un ejemplo de ello es el compositor de *jazz* contemporáneo, John Zorn, en el caso del free *jazz*; y el grupo Crass, en el *punk*; si bien, éste último estilo es patente que más se ha visto afectado por la alienación musical y la regresión, considerando, que aun más que en caso del *jazz*. Crass, por lo menos, nunca quiso copiar el estilo del *punk* simple y llanamente, para ello creó sus propios riffs a partir eso sí, de la música contemporánea de Benjamin Britten. Sus canciones evidencian una mayor creatividad y ruptura artística respecto del resto de "composiciones" del *punk* de aquella época en el cual se originó. Respecto a Zorn, promete éste no repetirse en ninguna de sus obras, la cual es una de sus premisas: "crear una obra que antes pensaba que no pudiera crear", (Solano, 1 de octubre del 2015)"En el reportaje, luego arremete contra la cultura, (a la cual podríamos incluir gran parte del *punk-rock*, y el *punk* de los Ramones y por ende toda, su repercusión estaría incluida), "Nuestra cultura alienta a la gente a definir un

Veamos ahora las últimas frases del ensayo *Moda sin tiempo,* en torno a la liquidación del arte que se adecuan a lo anterior: "el *jazz* es la falsa liquidación del arte: en vez de realizarse la utopía, se trata de que desaparezca del texto." (Adorno 1962, p. 141).

Llegados a este punto podemos decir, que el *punk rock* como estilo dista mucho de ser un arte auténtico, a excepción, a nuestro juicio del grupo Crass, - así ellos nunca hubiesen aceptado como tal la etiqueta de *punks*- entre otras pocas agrupaciones bastante innovadoras y con ideas bastante transgresoras. Hacer un análisis estrictamente estético no nos daría una aproximación adecuada. En el *punk* no hay muchos elementos estéticos de los cuales analizar.

En este punto, se debe mostrar un resultado de la investigación: la resistencia se revela en Ramones, como una resistencia no tanto al material musical de la sociedad tradicional, sino a los grupos y música que no contemplaban la etapa del *rock and roll* de los 50, y se debe, en primer lugar, a su incapacidad para tocar otro tipo de música *rock* que contenga solos extendidos; lo cierto es que, en segundo lugar, parcialmente, era una resistencia a una cierta parte de la cultura de su tiempo, vista en los ojos, de uno de los cofundadores de la revista *punk*, en relación a la cultura de su tiempo que prefería poner en la Tv programas musicales tipo Donnie y Marie (Fields y Gramaglia, 2003). Fuera de eso, según Tommy Ramone, "al principio de los 70 hubo un periodo de inactividad, el espíritu del *rock and roll* se fue" (Fields, y Gramaglia, 2003), con lo que queda sentado que su resistencia musical estaba determinado por tratar de revivir ese espíritu del *rock and roll*. Esto, si lo aunamos que en sus primeras épocas los Ramones eran una especie de marginados, no encajaban en la sociedad, pero, de una forma u otra, sobre todo para su guitarrista, "era un negocio" al cual estaban dispuestos a dejarlo todo (Fields y Gramaglia, 2003). Pero no se trata de una liquidación del arte al modo de Schöenberg, sino como decíamos es la venganza de la profanidad; aun así no por eso deseamos simplemente analizar y acogernos a la idea de Adorno del *jazz* visto desde una óptica psicoanalítica como castración, ni simplemente aplicarlas al *punk*, aunque quizás éste si este castrado, sería musicalmente hablando, ya que claramente no tiene una "conciencia estética estilística" (Adorno, 1962, p. 129), por lo cual, en parentesco con el *jazz*

---

estilo, y repite ese estilo una y otra vez hasta el infinito(…)Muchos artistas se sienten bien con eso y permite a la gente categorizarlos, a ellos y a su trabajo, y entonces se encierra en una caja para no tener que pensar, pero eso también es la muerte de la ruptura mental, la cual es la verdadera fuente del arte. No estoy interesado en eso en volverme una mercancía. Lo que me interesa es redefinirme año por año, descubriendo y recorriendo caminos desconocidos" (Solano, 1 de octubre del 2015)"

sin duda sea regresivo.

Para sortear otra forma de explicarnos la violencia y las problemáticas que acarrean una sumisión a las drogas, nos serviremos de la visión de Marcuse y la desublimación represiva. Fuera de eso, añadamos que en su difícil, *Teoría Estética*, Adorno mismo nos lleva a esta situación: El arte no era adecuado tratarlo a la luz del psicoanálisis. Estéticamente los resultados no son efectivos porque no tiene en consideración a la obra misma al tratar las obras como proyecciones. “La teoría psicoanalítica del arte aventaja a la teoría idealista en que saca a la luz lo que no es artístico” (Adorno, 2004, p. 19). Pero nosotros extrapolamos, damos un viraje a esta visión invirtiéndola: En el caso del *punk,* dado que una de sus fuentes de inspiración que nos interesa investigar es tomado del carácter textual y literalmente de la vida cotidiana, expresado en un cuasi reportaje que se asemeja más a hechos, vivencias de cada artista, que al arte mismo. Por ello, nosotros abandonamos el terreno estético; así como, si seguimos la interpretación de Jay (1984b), Adorno abandonaría sus esperanzas en el terreno musical, y por ende, se refugiaría en la estética, del mismo modo, nosotros abandonamos el terreno estético para entrar en uno histórico y psicoanalítico, precisamente, porque el arte del *punk* no es un arte, responde más a hechos. En vez de seguir dicha interpretación, pues la música pareciese condenarla Adorno, más bien, frente a esto debemos esgrimir otro argumento que provisionalmente la salva.

Pese a las críticas de Adorno a Schöenberg, aquel quiso rescatar a éste, en el artículo sobre el mismo que se ha venido citando, pues allí, al final de su vida el compositor austriaco trato de resarcir “el elemento espurio” del que su música estaba siendo afectada, (Adorno, 1962) Por otra parte, Schöenberg había liquidado la obra de arte en tanto cerrada, es decir, la burguesa, porque simplemente ya no podía continuar con la función que aquella tenia. En Beethoven su función era la de toda una máxima expresión y configuración del sujeto libre, (Adorno, 2003) liberal a tono con los ideales de la revolución francesa. Es por ello que Schöenberg apela a la obra fragmentaria, al igual que, Picasso, Joyce, Kafka, Proust, y podríamos añadirle a Beckett, al cual supuestamente Adorno le iba a dedicar su *Teoría estética.* Consideramos que a tono con ésta última obra, la utopía se da en la esfera del arte en tanto *chef d´ouvre* fragmentaria. “La obra de arte cerrada es la burguesa; la mecánica pertenece al fascismo; la fragmentaria indica, en el estadio de la negatividad total, la utopía “(Adorno, 2003, p. 113). En este sentido la negatividad se expresa en la crítica social así la obra no quiera

apelar a una crítica social explicita. Si seguimos la interpretación de Schwarzbock (2008), sobre la utopía de la obra de arte, vemos que la redención que aludíamos al final del primer capítulo y también acorde al final de *MM*, es la utopía que se da en la esfera del arte porque en la realidad emancipada no se puede dar. El arte verdadero es el único garante que liquida la cosificación reinante de la realidad. Pero la emancipación de los sujetos y la praxis que intercede en ellos como no se da, solo se puede dar en el arte, en cuyo designio se da la emancipación expresada en la negatividad (Schwarzbock, 2008). Ahora bien, si seguimos esta interpretación nos acarrea la grandísima problemática que en la esfera política por su incapacidad de cambiar la realidad, solo se resolvería en la esfera del arte autentico las situaciones de la reificación, del sometimiento agresivo e irracional de la naturaleza, los cuales permanecerían inalterados, serían ahistoricos, incambiables, si continuamos este estado demencia e irracionalidad.

3.2 Consideraciones históricas: La dialéctica de la cultura *punk*

La oposición, resistencia, rebeldía, en especial de la generación joven, de aquellos remotos años en el cual el *punk* surgió (años 74 al 77) y sacudió al mundo, es sintomática de toda la generación de los 50 y 60. Nos referimos a la vieja imagen del rebelde que desde el celuloide iluminó las fantasías de rebelión de adolescentes. Ahora bien, es evidente que no se debería retrotraer la resistencia o rebeldía solamente a los adolescentes, pues históricamente queda demostrado que la rebelión, oposición a la sociedad civil está a la orden del día en la naturaleza humana y asimismo en su historia. Aún así, las películas *Rebelde sin causa*, *Semilla de maldad* y *Salvaje*, todas de la década del 50, ya son eco de lo que Adorno insistía sobre la integración de lo asocial en el *jazz* con relación al universo de las novelas policiacas, donde el crimen (Adorno, 1962), en el caso de lo segundo, (puesto que el esquema de dichas novelas y el esquema del *jazz* entran en contacto) y el rebelde con sus navajas y los chicos maleantes dispuestos a confrontar la sociedad y crearle problemas, tal y como se exhibe en cada una de dichas películas, son la cotidianidad, normalidad y regla, solo que en clave de típica rebeldía adolescente e integración de lo asocial. De hecho, para Adorno (2004b) en el aforismo de *MM* titulado, *Salud para la muerte,* " la enfermedad actual consiste en la normalidad" (p. 63) en relación a la enfermedad de los sanos que muestran una desproporción

entre su vida racional y la determinación racional es posible objetivamente diagnosticarlos; para simplificar un poco lo que no permite simplificación, a fin de comprender a donde querría llegar Adorno (2004b) es que los conflictos, las represiones, y sus ulteriores síntomas, son disimulados y casi mutilados, por decirlo así, por la actividad racionalizada acorde con el principio de realidad y en eso consiste la salud ulterior de la época en cortar la enfermedad antes de que aparezca, pero, paradójicamente sin cambiar en lo mínimo su etiología. En otras palabras, lo que significa es que antes de que se produzca el conflicto queda inalterado, casi en la esfera inconsciente, con lo que la verdadera curación no llega porque no alcanza la órbita del conocimiento, de lo consciente. Sin embargo, la huella de la enfermedad se hace patente y esto significa "una salud para la muerte", en la medida que los sujetos parecen más cadáveres y que en el fondo de la salud imperante se halla la muerte (Adorno, 2004b), y por extensión los elementos anormales, enfermos en realidad son los elementos normales de la cotidianidad.

Esta ligera digresión, nos permite pasar ahora al concepto de una verdadera contracultura y subcultura, en la medida que, en la primera opta por una conciencia frente a la sociedad industrial y tecnocrática, las cuales, de una forma u otra, mutilan la conciencia (Rozsak. 1981); el de subcultura muestra casi su pseudo rebeldía integrada con la sociedad al mantener a seres en la inconciencia, sea de su forma de vestir, sea de su música, sea de su ingesta de todo tipo de drogas. Para empezar, podríamos poner a los Ramones en la categoría de subcultura, pero en realidad debemos decir que fueron integrados y su pretendida marginación con el tiempo mostró que no querían confrontar la cultura en la que estaban inmersos: la cultura americana. Veámoslo desde otro aspecto, para Marcus Greil (2014), el *rock and roll* en general, y con esto decimos, el americano, no era catalogado como contracultura ni mucho menos como subcultura. Era un producto netamente salido de la cultura americana, con ella no contra ella. (Greil, 2014). Esto nos lleva de nuevo a Ramones. El aspecto anormal, mórbido de muchas de sus canciones, no era más que producto de su propia cultura, así como, en el *jazz* y la novela policial, allí puedes encontrar elementos en apariencia asociales, de la misma forma, en Ramones veras elementos salidos de los *comics*, caso "Sheena is a punk rocker", películas clase B como la "*Masacre de Texas*", en la canción "Chain Saw"[45], que si bien se pueden enmarcar

[45] En dicha canción se muestra la dicotomía entre una típica canción de amor solo que aunada a la masacre de texas. (Ramones, 1976) Otra canción que podría servirnos es la "Glad to see you go", (1977) en ella no solo se está contento de ver como se marcha la hipotética mujer a la que se le "dedica" esta canción, sino que parece ser una apología al asesinato y el crimen al citar en dicha canción al propio Charles Manson al enaltecerlo casi como un

en lo asocial, anormal o enfermo, pero no tanto de un ámbito meramente subcultural; el aspecto visual de ellos mismos, casi que se puede adivinar del de las películas de rebeldes que mencionábamos y en la vestimenta de los Beatles, en sus inicios: chaquetas de cuero con *blue jean*, eso sí alterándolo y agregándole tenis tipo *converse*, además de su característico corte de pelo. Frente a todo esto, debemos considerar la subcultura como una serie de prácticas en las que se incluyen música, drogas, y sobre todo, moda, para subvertir los valores de la cultura paternal y por ende de la cultura dominante, la cual vino a ser el reemplazo del padre dado la perdida en esta sociedad de su influencia (Hebdige, 2004). Pero, quizás lo más importante es que en muchos casos los mismos medios de comunicación, y en general, las múltiples posibilidades de elección, modelos, estereotipos (recuérdese en el seno de la *IC* hay de todos para todos) iluminan e influencian las pautas que el joven acabara escogiendo (Hebdige, 2004). En cierta medida, en esta etapa de la adolescencia se es impotente ante la omnipotencia de modelos, que imprimen e inculcan los medios. Y se termina remitiéndose siempre a dichos modelos. Por ende, terminan desviando a miles de jóvenes de un camino correcto, tal y como mencionábamos el caso del *jazz* y otros productos de la *IC*, bien sea de una constitución estética integra, bien sea de una vida sana. Con lo que, casi lo mismo que decíamos sobre el *jazz* sobre la desviación vale incluso para el *punk*, aunque a decir verdad, muchos de ellos terminan muertos o no integrados en la sociedad, o quizás dicha desviación los lleva una involución estética, mental [46], a adicciones, o quizás a una continua regresión en muchos ámbitos. Aún así, hay que recalcar que esta situación involutiva y de degradación no es definitiva.

Este estudio pretende desligarse de una posible asociación de Sex Pistols con el arte de vanguardia, en especial, el dadaísmo, así se nota que su ímpetu, dado al escándalo, tengan similitudes, hay que advertir que su manager M. Mclaren era un manipulador que al parecer Marcus Greil (1989) no vio o no quiso ver. Fuera de eso le dio una importancia al grupo que realmente no parece tenerla. Precisamente la opinión pública suele remitir a los Sex

ídolo, “Voy a sonreir, voy a reir/ vas a tomar un baño de sangre/y en un momento de pasión/alcanzas la gloria como Charles Manson.” Esta traducción ha sido tomada del libro Ramones escrito por Ignacio Julia (1993)

[46] . Los problemas mentales son otra de las temáticas que resaltan en Ramones, solo para contextualizar indicaremos algunos títulos de canciones relacionados con ello “Gimme Gimme shock treatment”, “Teenage lobotomy”, “Psycoteraphy” Respecto a esta problemática su vocalista, Joey Ramone, fue diagnosticado de un “transtorno obsesivo compulsivo”. Su mayor compositor, Dee Ramone, sufría continuos ataques paranoicos. . (Fields y Gramaglia, 2003) Quizás por ello estas situaciones se veían reflejadas en sus canciones

Pistols como los fundadores, creadores del *punk*, erróneamente, hay que decirlo. Sin desmeritarlos a ellos ni a los Ramones cada uno tiene su papel en la historia del *punk*. Pero éste género no hizo su aparición como por arte de magia gracias a los Sex Pistols. Quizás no hubiese existido ni los Sex Pistols ni los Clash, sin la influencia de los Ramones, pero tampoco queremos exagerar su importancia como parece hacerlo su documental *End of century* [47] (Fields y Gramaglia, 2003). Hacemos este rodeo histórico, para mostrar que los Sex Pistols y toda la ola de grupos que los siguieron, si pueden considerarse más una subcultura, pero quedaría por aclarar, por qué no, una contracultura. La invitación al caos y la destrucción en "Anarchy in the uk" (1976), seguida de una llamada a emborracharse y destruir al final de la misma, nos muestra su confrontación con lo establecido; y aún más en "Good save the Queen" (1977), frente a la reina Isabel, al calificar su reinado, como "régimen fascista", contrasta con el triste y nihilista final de la canción, "No hay futuro para ti ni para mí", cuestión de vital importancia, puesto que va influenciar ese nihilismo sintomático a multitudes de bandas *punks*. Sus apariciones en Tv, es famosa la que acaban maldiciendo al presentador, sus continuos escándalos y demasiada importancia que le daba la prensa sensacionalista inglesa, aún más, la cuestión de la moda que directamente o indirectamente generaron, pareciesen que, de una manera u otra, ya estuviesen siendo integrados en la *IC*, justamente la integración de la anormalidad.

Pese a su aparición en los medios ingleses, es en la radio sobre todo como fue marginada este tipo de música, pero paradójicamente a la vez integrada por medio de otros conductos como prensa y TV; los mismos Ramones, se quejaron del daño que le hicieron a la industria de la música. Cuando en realidad el daño se lo harían a los Ramones y demás bandas al ser marginadas de las ventas y de la radio, al asociar este tipo de música con algo negativo (Fields y Gramaglia, 2003). Pero lo cierto, es que se exagera un poco esto, porque mal o bien, aun así, los Ramones nunca conseguirían éxitos en ventas astronómicas de discos, con el tiempo con la llegada del *Grunge* y el llamado *Neo punk* se haría la integración definitiva, que los Ramones no conseguirían en la época en que aparecieron las bandas inglesas, justamente en

[47] De la misma forma, aunque mostrando los orígenes de esta música en la vertiente americana, opera el libro la *historia oral del punk* con las voces de sus protagonistas-es una especie de entrevistas-. Ahora veamos que el libro de su biografía, titulado simplemente Ramones, no les da tanta importancia hasta el grado de advertir que ellos no merecen una tesis o un estudio comparando con el libro de Marcus Greil, sobre Sex Pistols, lo cual nos parece muy desafortunado. (Julia, 1993).

comparación con el éxito comercial que supusieron aquellas tendencias. Diciéndolo de otra forma, los Ramones no conseguirían la integración definitiva, en dicha época, representada en un éxito que nunca les llegaría pero que tanto añoraban. Mal o bien, querían volverse famosos, ganar mucho dinero y poder así retirarse; cuestión que finalmente en la década de los 90 consiguieron[48]. Y aun más, al ser admitidos en el Salon de la fama del rock en el 2002, la integración fue definitiva (Fields y Gramaglia, 2003).

Ahora bien, volviendo a nuestra época de estudio, así como cada subcultura, en la mayoría de las veces, existen enfrentamientos entre ellas, surgen como reacción a una anterior, acá hay que decir que, cuando surgió en EE.UU el *punk* casi como reacción a los hippies, del mismo modo, el grupo Crass también surgiría como reacción a los Sex Pistols, a los Clash. Al principio impulsado por ellos, tanto musical como en su confrontación con lo establecido, pronto sus canciones atacarían la insolencia y la moda de los *punks*, tal y como lo atestigua la canción "Punk is dead" [49] (Y posteriormente, con respecto a la estética musical habría una especie de evolución, a medida que, salía a su reducido mercado cada nuevo álbum, se mostraba cada vez más lejos de la estética musical limitada del *punk*). En cualquier caso, acá vemos sometido a una crítica implacable al género, al que los asocian y categorizan, pero ellos mismos rechazan esa categorización. Su conciencia social, puede decirse es manifiestada con mayor relevancia y superioridad que el resto de grupos de aquella época.

Dejando de lado esta situación, la contracultura, en común con la subcultura, tiene su origen en una desafiliación con la cultura paternal, y la sociedad en general, la cual es calificada de conformista, pero acá como una especie de crítica a la subcultura debería imperar más una connotación en el ámbito de la conciencia, que en el de la moda, música y drogas, como es el caso típico de las subculturas. La disconformidad y desafiliación con lo establecido

[48] Hay que remarcar, la repercusión que tuvieron en Argentina; allí eran considerados unos ídolos, al punto que se compara la repercusión con la que tuvieron los Beatles al llegar a EEUU. En el año 96, en el cual se separarían definitivamente, llenaron el estadio monumental tres noches seguidas, con lo que vemos que su queja era sobre todo por su poca repercusión del país de origen, pues al llegar allí volvían a tocar en locales, bares, pero no en grandes estadios. (Fields y Gramaglia, 2003)

[49] Esta canción es solo una de las dedicadas a la polémica con el *punk*. Pero bueno en dicha canción le achacan al *punk* ser "otro producto barato/simple" (it's just another cheap product). Una rebeldía de escolares (school boy sedition) y algo notorio es la crítica a The Clash quien es promovido por la cbs, no por revolución sino por dinero(but it ain't for revolution, it's just for cash) y lo que es más obvio, pero aun así genial para la época, la canción salida en el año 78, es que notaron que el *punk* solo era otra moda más como lo fue o terminó convirtiéndose los hippies.(punk became a fashion just like hippy used to be) (Crass, 1978)

está a la base de la contracultura. Casi como una hipótesis podemos decir que muchos de los jóvenes que la integran, se resisten, se salen del marco de la *IC*, Marcuse la llama sociedad unidimensional, Roszak, tecnocracia, pero lo importante, más allá de éste o aquel término, tienen en común, un cierto totalitarismo al establecer en la conciencia de los hombres su contrario: una inconciencia sostenida por el orden autoritario en tanto que la dominación ya no es brutal y directa, sino sutil y manipuladora al apelar a la adaptación más que a la conciencia frente al orden imperante; asimismo, en muchos sentidos, elementos agresivos, autoritarios en muchos *punks* no hacen sino sugerir la pauta del agresor mayor, del *statu quo*, eso sí, aclaramos que quizá inadvertidamente para muchos de ellos; por el contrario, la contracultura parte de la consciencia para construir una mejor sociedad contraponiendo la tarea social con la psíquica, trascendiendo el nivel de la ideología para llegar al de la consciencia, "buscando transformar el más íntimo sentido de nosotros mismos, los otros y todo lo que nos rodea" (Roszak, 1981, p. 64).

Pero debemos decir que la contracultura está llena de obstáculos y peligros, que bien supo ver Roszak. Uno de ellos es la conocida cuestión de la comercialización de la contracultura de toda serie de artefactos, modas que históricamente con dichas tácticas queda demostrado que "disipo la fuerza de la protesta" (Roszak, 1981, p. 85). Nada más que ver los ejemplos de los *hippies* y de los mismos *punks*[50]. Parecería infortunadamente que siempre se cae en los mismos errores. Por lo pronto, respecto de la particularidad de las modas en el ámbito contracultural, su comercialización y neutralización, sin duda, las perspectivas ofrecidas en *Rebelarse vende* (2004)- que de todos modos Roszak ya advertía que podrían producirse y de hecho ya lo estaban haciendo.- son la de una sociedad en la que la contracultura y todo lo que puede estar contra el *statu quo* no pasan de ser un simple negocio.

[50] Respecto de la moda en el *punk* es muy conocido ahora las *crestas,* mientras que en la época de estudio, predominaba los pelos de colores, *imperdibles* atravesados en las mejillas, cara en general, y tanto en una como otra época son acompañados de chaquetas de cuero llenas de *taches*, *botones* en las mismas, *parches* y miles de artículos más, tanto asi que hasta podríamos decir que pareciese que estuviesen suspendidos en una burbuja atemporal; puesto que no hay mayor diferencias entre unas y otras épocas; que si bien, en un principio respondían a la comercialización que el manager de los Sex Pistols, Malcom Mclaren, promovía en su local de Londres llamado *Sex*, todo tipo de ropa de cuero y latex, muy allegada al sadomasoquismo, pronto a lo largo y ancho del mundo jóvenes terminarían imitando a estos iniciadores de esta movida, pero aquellos no se dan por enterados que a diferencia de los innovadores, son solo imitadores sin acceso a la experiencia, que bien se podría calificar como " viciada ", puesto que en el momento en que, se hicieron *punks* la subcultura ya había salido a la luz y había sido publicitada"(Hebdige, 2004, p. 168), por lo cual, dicha identidad se hizo posteriormente inaccesible para los imitadores.

En dicho libro se supone que el primado del negocio contracultural distrae las verdaderas situaciones sociales y políticas que se deben cambiar en el plano institucional; aunque, de todos modos, los rebeldes contraculturales nunca estuvieron en connivencia con el *statu quo* y sus instituciones. Frente a esto, hay que decir que el rebelde cultural al pasar, obviar de las ideas por más bien, la moda, forma de peinarse y demás, como típica forma de resistencia a la cultura dominante, deja intactas las tareas que supuestamente deben realizarse en la esfera política; aquí los autores de *Rebelarse vende*, tienen razón, frente a las cuestiones que implican una diferenciación por medio del negocio de la moda en clave rebelde frente al resto conformista, frente a la diversión y su derecho a la juerga, siendo esto, a la final, lo único que realmente les interesa defender (Heath y Potter, 2004). Pero no tienen en cuenta que hay modos de resistencia al *statu quo* por fuera del ejercicio político como tal y también del estético (moda), en tanto que acciones concretas como es el derecho a ser vegetariano, a no consumir drogas, ni alcohol, a producir su propio pan[51], esta última cuestión criticada, erróneamente, por los autores (Heath y Potter, 2004). Pero, precisamente quizás, allí mismo, hay una gran confusión entre contracultura y subcultura. Heath y Potter (2004) tampoco tienen en cuenta la preeminencia de la conciencia en la contracultura porque ésta está basada para ellos en una teoría social y psíquica falsa. Por ende, no nos adherimos a ellos en su crítica a la contracultura. Pero sí a la de la subcultura.

Volviendo al tema de la integración, y a la larga, de la neutralización, un buen ejemplo, ya para cerrar este tema, nos está dado e influenciado por Adorno (2004b), neutralización esta vez a cargo de la misma administración que a nuestro juicio, se da en el *rock and roll* y casi todo los géneros, al administrar, organizar toda una serie de bandas en todo tipo de festivales a nivel mundial: para la muestra acá tenemos *Rock al parque*, en donde todo tipo de bandas *punks* puede que se quejen del gobierno, y, paradójicamente, es el mismo aparato, en este caso el Distrito el que los promueva. Se puede rastrear aún más la integración con la *IC*, esta vez de la crítica y la protesta en el álbum de Green Day (2004), en " American idiot", canción homónima del nombre del álbum, en la cual, allí se quejan de los medios

[51] Que sea más caro y laborioso, vaya y venga, aunque no lo compartimos, pero que sea nocivo para el medio ambiente, mayores reservas aún tenemos. También el que sea una actividad reservada para una minoría pudiente, nos parece falso: cualquiera que tenga un horno, y unos pesos para los ingredientes puede preparar su pan.

informativos, de la *TV*[52]; a la cual, sin embargo, ellos mismos están sumidos, pues su video fue promocionado por *MTV*, por lo que podemos atrevernos a decir, parcialmente, que en este sentido muchas veces, cómo puede ser utilizada la protesta como medio masivo (por ende perteneciente a la *IC*) e hipócritamente respecto al álbum muestra la contradicción de, por un lado, criticar medios informativos y a la vez ser parte de ellos y por otro, permanecer atado a la ingesta de todo tipo de drogas. [53]

3.2.1. Sexo, Drogas y punk rock [54]

> *"Mirad, mirad bien el camino de la droga antes de viajar por él y liaros de malas compañías. Palabras para el que sabe". (Burroughs, 1980, p. 115)*

Si una determinada subcultura tiene ciertos reparos de su forma de oponerse a la sociedad, residen simplemente por el consumo y abuso de las drogas. En esto la sociedad ha sido bastante conservadora. Es obvio que al día de hoy no se permite, a excepción de algunos países como Holanda, el consumo legal de drogas en general. Los *hijos de las flores*, los *hippie*s, los *punks*, *los mods*, *los hispters*, casi toda subcultura se ve inmiscuida en este oscuro mundo. Pareciese que está práctica, ritual debería permanecer en la inmediatez de los hechos, no debería criticarse y sí acatarse el famoso slogan rockero por antonomasia, "*sexo, drogas y rock and roll*". Pareciese que esta práctica emana una resistencia, rebeldía ante el *establishment*. Pero una crítica a este mundo se ve en Roszak y accesoriamente en Adorno y Marcuse. En el episodio de los lotófagos, en el *Excursus II* de *DI*, curioso, que éstos, los lotófagos, en

---

[52] Este es un tema, bastante trillado de por sí por el ´*punk*, de la cierta negación de cultura televisiva en diversas bandas. La importancia que tiene es que denuncian que estos medios pudiesen idiotizar a américa, pero lo que no ven es que en muchos sentidos ella ya lo está. El álbum como tal contiene críticas a la administración Bush y la guerra de Irak. Lo importante y lo que quería resaltarse es el éxito comercial y difusión mediática; como vemos fue lanzado en el 2004 y ha vendido 15 millones de copias. De cualquier manera, vemos en él cómo se puede integrar la protesta en la difusión comercial masiva (MTV), así el grupo siempre haya sido una banda comercial de *punk rock,* género que precisamente en virtud de su comercialización recibe la catalogación de *"Neo punk"*

[53] Nos referimos a la canción Give me novacaine (2004) que trata de este asunto lo que hay que aludir es que puede tratarse, de una referencia del cantante de esta banda, Billie Joe Amstrong a su propia drogadicción. Estas mismas contradicciones minan el desarrollo del *punk* como algo coherente. La vemos también situada en la torpe, a modo de ejemplo, manera de criticar en sus canciones corridas de toros, y luego alardear del consumo de jamones en otras, y en su modo de actuar cotidianamente

[54] Nombre de la canción del grupo *punk* argentino Flema, variación del slogan rockero que, en seguida, vamos a referir.

comparación con los hijos de las flores, es decir, los hippies, tengan en común la raíz de su nombre o "mote" y tanto unos como otros se pierdan, éstos mediante *LSD*, *marihuana*, aquellos con comer flores de loto, entrañando tanto una como otras sustancias, olvido. El olvido y la pérdida de voluntad trae aparejado al que coma flores de loto,(Horkheimer y Adorno, 2007), puede aplicarse también al *hippie*, casi sin exagerar. Miremos ahora, esta situación de los estupefacientes que "con cuya ayuda capas sociales petrificadas se hizo a las capas sometidas soportar lo insoportable, no puede ser consentido a los suyos por la razón al servicio de la autoconservación" (Horkheimer y Adorno, 2007, p. 75). Ahora bien, históricamente el consumo de narcóticos se retrotrae desde el renacimiento y ha venido aumentando los consumidores convirtiéndose con el paso del tiempo en legión. (Roszak, 1981).

A partir de esta situación histórica, en contraposición a Adorno y Horkheimer, intuimos, es la realidad, pero es de índole especulativa: Partiendo de De Quincey, Roszak (1981) lo cita para indicar que el uso del opio proliferaba en los obreros de los telares de algodón en Londres. El uso del mencionado narcótico especula aquel era utilizado para amortiguar el desasosiego social, por lo que Roszak (1981) colige que son un medio perfecto de control y estabilización, y no quiere decir que este consumo no pueda ser permitido con miras a la autoconservación- como creían Horkheimer y Adorno- cuando la sociedad misma se encarga de expandir su consumo, así sea, por medios subrepticios. Pero este nivel de especulación es superlativo y aun así, en algunas canciones famosas como "Cocaine" de Eric Clapton, "Heroine" de Velvet Underground, y por supuesto, "Chinnese rock" y "I Wanna be sedated" de Ramones (entre otras de ellos) estos temas afloran. [55]Por un lado, hay prohibición, por otro, consumo y difusión mediática por medio de la música y otros medios. Convengamos y aceptemos que por más que haya controles policiales y prohibiciones, el tema no se ha podido suprimir. Pero no vamos a enfocarnos en este tema policial y legal.

Hay que advertir, y una vez más partiendo de Roszak (1981), es que el uso

[55] Estas dos últimas canciones, tratan sobre la peligrosa heroína, a la cual terminaría sucumbiendo por sobredosis uno de los principales compositores de los Ramones, Dee Dee Ramone. De otra parte, más allá de los decesos típicos de las estrellas como GG, Allin, Sid Vicious, en la órbita del *punk*, y actores *hollywoodenses* como el deceso algo reciente de P, Hoffman, la situación es mucho más delicada de lo que se cree. Actualmente en el mundo mueren 60000 personas por sobredosis de heroína. (Obando, 13 de febrero de 2016). Es una enfermedad publica en la medida que su adicción, como lo comprobaría el mismo Burroughs en carne propia, pende de una necesidad física y no tanto psicológica como ocurre con otro tipo de drogas llamadas alucinógenas (Burroughs, 1980)

descontrolado de las drogas tiene un efecto peligroso en la juventud rebelde que en vez de liberarlas, las ata, las controla y disipa su rebelión. Es por algo que Roszak (1981), indica que una integración definitiva del consumo de las drogas a través de su legalización sería un buen ejemplo de desublimación represiva de Marcuse. Sin embargo, permanecen prohibidas y en paralelo hipócritamente los medios las promuevan de cierta forma, ya que en películas, canciones, revistas y artistas famosos difunden el uso de ellas; por otra parte, en el mundo su consumo se está tratando de despenalizar, sobre todo el de la marihuana, pues a todas luces una sociedad que no prohíbe el alcohol, y esto desde tiempos inmemoriales, para qué prohibir la marihuana (Roszak, 1981), cuando por lo menos no tiene el peligro del de aquel ni mucho menos que el de la heroína, es decir, no produce la muerte. [56]Para Roszak (1981) el consumo de todo tipo de drogas en caracteres amorfos y alienados, en vez de expandir la consciencia se disminuye, y por ende la inconsciencia hace de las suyas. La vida centrada en el consumo de drogas, como finalidad no como medio logra desviar la juventud, la adolescencia rebelde, en esta etapa, justamente la cual más fácilmente es proclive a hacerlo. Más aun cuando la consciencia y el intelecto todavía no están del todo desarrollados. En suma, termina convirtiéndose en un estilo de vida, en el centro de toda rebeldía (Roszak, 1981).

En Marcuse (1999), la sublimación por el contrario a la desublimación exige un alto grado de autonomía, comprensión; media entre la inconsciencia y la consciencia. En efecto, cuando la desublimación represiva induce a una liberación de la sexualidad genital, conjeturamos que no sólo se refiere a ésta, sino también a otras desublimaciones que bien podrían explicar el alto grado de violencia no sólo del género del *punk*, sino también de la sociedad. Incluso Marcuse (1969b) arguye que, acerca del uso del narcótico entre los rebeldes, causa, de una forma u otra, un alejamiento artificial, una liberación de corta duración respecto de la realidad y de la racionalidad del orden establecido. La mayor crítica radica en que a partir de ese alejamiento, no implica que haya un acercamiento a la nueva racionalidad, que es donde debe partir la transformación de una nueva sociedad siempre y cuando este unido con una nueva sensibilidad (Marcuse, 1969b). Analizando esto desde otro punto de vista, la evasión de la realidad fue el elemento que justamente Penny Rimbaud [57], supo ver cómo

[56] Lo cierto es que la concentración del *thc* de la marihuana ha aumentado considerablemente con la implantación de cruces y modificaciones genéticas y esto no lo podía entrever Roszak, esta sustancia en la actualidad es peligrosa pero aun nivel de conciencia, de sanidad psíquica en medio de un mundo enfermo de neurosis de todo tipo.

[57] Baterista del grupo Crass, gran responsable de la mayoría de las composiciones. En este artículo trae a

afectaba el mundo *hippie* y *punk*, pero tan coherente es su argumento frente a esta cuestión que nos negamos a parafrasearlo:

> "Durante el período de "abandonar todo y rajarse" seguimos con la convicción de que un cambio "verdadero" sólo podía efectuarse a través del ejemplo personal, y por eso rechazamos gran parte de la cultura *hippie*, especialmente el énfasis en las drogas como medio de evasión. Es triste que muchos *punks* parezcan recurrir a los mismos medios de evasión mientras en su ciega hipocresía acusan a los *hippies* de que nunca "pudieron lograrlo". Tampoco lo harán estos nuevos profetas de la quimera." (Rimbaud, 1982, p. 19).

En una primera instancia, pareciera que el consumo fuese la panacea de la rebelión a la cultura parental y la sociedad misma, pero, en una segunda instancia, en realidad este comportamiento se nos revela como conformista. Barthes (1994) nos puede servir de ayuda en la medida que para él, las prácticas del consumo del vino, algo tan francés como las papas a la francesa, creería problemas de integración para aquel que se aleja de esta práctica tan común. Incluso, llega a decir que se le categorizaría como enfermo, defectuoso a todo aquel que no creyese en el vino (Barthes, 1994). Justamente los caracteres de esta enferma sociedad son ensalzados como la salud, o como la normalidad. ¡ Qué mejor para curar heridas, hacer del débil un fuerte, del reservado un parlanchín que la practica mítica del vino ¡ (Barthes, 1994); sí, es como si por arte de magia invocando al dios del vino curamos todas estas cosas insanas y estamos restaurados en la comunidad, que es la tapadera de una falsa comunión, siendo reconciliados falsamente con el resto de los demás. A lo mismo podemos apelar, ya sea con el uso del *LSD*, o con de anfetaminas, o cualesquier sustancia: "la salvación personal y la revolución social pueden servirse envueltas en una capsula" (Roszak, 1981, p. 193); incluso agreguémosle la felicidad. Como el alcohol es una práctica común y aceptada en la sociedad, la social recurrencia a la misma solo nos puede mostrar conformismo con todo lo establecido más que rebeldía, resistencia. Ahora bien, dentro del ámbito cerrado de una subcultura se convierte en conformista al aceptar esta regla y eslogan sin prácticamente pensarlo, al acatarlo ciegamente. Pero Barthes (1994) nos muestra otro aspecto hasta ahora "escondido", y es que el consumo del vino para él no hacia olvidar que era producto de una expropiación.[58] Por lo

---

memoria su amigo asesinado por el Estado, etiquetado de *"Hippie"*. Pero para aquel era un "anarquista", "pacifista", que muere asesinado precisamente por representar la esperanza de un cambio. (Rimbaud, 1982).

[58] Asi como colonos Argelinos expropiaban al musulman (Barthes, 1994), esta misma practica se puede asociar al Afgano con la heroína, y sin ir muy lejos, en nuestro país: el caso del campesino o arrebatado de sus tierras o

general no sabemos o no tenemos conciencia que acarrea lo mismo con la *heroína*, *LSD*, *cocaína*, *marihuana*, incluso la misma cerveza u otro tipo de alcohol; no podemos a ciencia cierta saber cuántos muertos, cuántos fueron arrebatados de su tierra, cuántos fueron esclavizados, antes de llegar al mercado y ser consumido cualquiera de estas sustancias. Detrás de todo ello hay mafias, robos, y hasta prostitución [59], todo un oscuro mundo, al que en muchos casos, *punks* hacen caso omiso, lo importante para ellos es tener la conciencia feliz, "y pasarlo bien", en pocas palabras, el estado de bienestar de Marcuse; incluso el de una conciencia seriniesca, hedonista donde placer se queda anclado en lo instintivo (Marcuse, 1969a).

3.2.2 La experiencia de la diversión perdida

Con esta proclama de la canción "Rock and roll high school" podemos advertir parte de la historia a la que finalmente se reduce la función del *rock and roll y el punk* en las

---

explotado por paramilitares o guerrilleros todo para cultivar *hoja de coca, marihuana*.

[59] Otra canción de los Ramones (1976), indirectamente, en este caso, asociada al consumo de la heroína, pero un perfecto ejemplo de cómo conseguirla y lo que es peor, prostituirse para hacerlo, es la canción "53rd and 3rd", de la cual paradójicamente termina matando al cliente que al final consigue, todo para demostrar que no es *"sissy".* Contrario como piensa Adorno acá no hay castigo. Aunque sería un perfecto ejemplo de cómo totalidad y homosexualidad son hermanas; pensamos así porque esta canción es producto de un hecho real; Dee Dee Ramone antes de tener éxito para costearse el consumo (así él lo negase cuando en una entrevista se lo preguntaron) la historia es que en la avenida 53 con 3 en NY, EEUU, se prostituía para conseguirlo. Por otra parte, también hasta podríamos ver en él un perfecto ejemplo de cómo las mismas drogas pueden llevar a episodios así sean fantasiosos de violencia del mismo modo, como Marcuse (1999) lo atestigua en los alcohólicos de *El tranvía llamado deseo*, entre otros productos culturales, en *el Hombre Unidimensional*. A lo que apelamos es que en una cultura desublimada pueden aparecer paralelamente a la deseroritizacion de la sexualidad el instinto de destrucción (Marcuse, 1981). Y es que así como decíamos la ciega violencia es una constante en las canciones de *punk* y de los Ramones, así mismo podríamos asociarlo a cierto tipo de Facismo, si nos atrevemos a ver más allá de la inmediatez de la canción "Today your love tomorrow the world". (Ramones, 1976). Pero en honor a la verdad no hay tiempo ni espacio suficiente para desarrollar esto. Solamente queremos indicar que Jonhny Ramone declaraba que en relación a esta canción que si hubiesen negado a cantar que eran nazis en realidad se estarían mintiendo (Fields y Gramaglia, 2003). Para finalizar esta extensa nota, hasta nos podría servir, volviendo a "53rd and 3rd", de cómo una canción pudiese arruinarnos la vida si nos dejamos arrastrar por los ídolos nuestros, por los modelos que nos brindan estas canciones, y llegar a imitarlos: cuenta la historia de un inmigrante chino llamado, Eric Lee al escuchar a su amigo tararear la letra de la canción, como éste le insinúa que podría hacer lo mismo si quisiera conseguir algunos dólares. Indirectamente o no termina prostituyéndose y consumiendo heroína. Pocos años después muere de sobredosis. Al final de su relato asevera que el rock and roll es una mala influencia. Por culpa de los Ramones, terminó siendo chapero y consumiendo heroína, justamente lo que le provocaría su muerte(McCain y Mcnail, 2008).

generaciones jóvenes: “No me importa la historia (…) Diversión, diversión, *rock and roll* de instituto, diversión, diversión”[60] (Ramones, 1980) Unos hastiados de la rutina, otros de una vida que no genera mayor entusiasmo, sea por efecto de salir de la órbita de los mismos productos de la *IC* que generan apatía, aburrimiento, desdén, sea por salir de una vida que no les genera mayor oportunidades, es la diversión más que la verdadera rebeldía como tal lo que buscan millones de jóvenes. En la actualidad quizá ya no en el *punk rock*, quizás en otros géneros, quizás en los *videojuegos* o tantas distracciones, caso *redes sociales, realitys*, nuevas drogas, pero a la final todo se puede reducir a una sola palabra: ¡ Diversión ¡ Acá más que nunca nos acogemos a Adorno (2007) entorno a la diversión que genera el cine, música, es falsa, no produce una autentica gratificación corporal, y esto se acentúa en la medida que muchas veces se recurre a algo externo: al narcótico, al alcohol. *Grosso modo,* decir sí a todo lo existente sin ser plenamente conciente de lo que pasivamente o no se acepta, en cierto modo, es un eterno decir sí a la diversión, sí a la capitulación y a la barbarie.

Pero lo cierto, es que Adorno no es claro, que producía la apatía, el desdén como tal. Conjeturamos que la diversión produce su contrario, por la habituación a los mismos productos. Sin embargo, la diversión que plantea un *pogo*, estaría un poco contra estas tesis de Adorno. El papel de la tecnología en la recepción de la *IC*, muestra como el receptor, espectador es alejado de una vinculación mayor a su objeto de distracción; el papel pasivo en el espectador de cine o en el oyente de una sinfonía u opera reproducida en vivo o por medios tecnológicos, muestra en el último caso la mediación de la tecnología. A esto sumémosle que el tipo de radio escucha u oyente no estaba capacidad de integrar un conocimiento musical a su experiencia personal; esto lo aleja aún más del objeto. En la fusión de cultura y entretenimiento mediatizada por la diversión, ya no como depravación de la cultura, sino como espiritualización forzada de diversión, en muchos casos, y acá estamos con Adorno, se asiste solamente indirectamente ya que la mediación es la fotografía, el cine o la grabación radiofónica. (Horkheimer y Adorno, 2007). Actualmente en la esfera musical, la reproducción se efectúa, indirectamente, por medio de *CDs, mp3*, o mediante *youtube*.

La experiencia de asistir a un concierto de *rock de estadio* o una *ópera* en un teatro, no

[60] Traducción de I dont care about history, fun, fun, rock and roll high school canción de los Ramones. Lo interesante que también vemos es la relación de este desprecio por la historia con la ahistoricidad musical, el negarse al cambio, típico de los Ramones.

dista mucho de esta situación. Ello lo rompe un poco la asistencia a un típico *bolo* de *punk*, como se le llama en España, o *toque*, acá en Bogotá, cuyo aforo no supera las 100 o 300 personas como mucho. La distancia entre músico y asistente es rota, por la irrupción del *pogo*. El contacto entre el artista y el espectador es mayor en cuanto se invita a entrar en su espacio, sea cantando, sea bailando en el escenario. La gran problemática está dada que esta experiencia es vana y efímera y además de ello, dionisiaca en la medida que se termina destruido si es mediatizada por drogas y alcohol. Importa más la diversión, sumergirse en un mar desbordado de emociones, locura, inhibición olvido, pues frente a éste a fin de cuentas qué más produce una borrachera o excesos de drogas sino dicho olvido. Ahora bien, en el caso del *punk,* la experiencia entre músico y espectador, o mejor, fan, es un tema que implica la valoración musical que si bien no requiere mayor destreza musical, dado lo limitado que es esta música musicalmente hablando, la separación de dicha experiencia quizás también es rota, pues muchos de los asistentes son fieles ejecutantes musicales de su rito; asimismo, el espectador es invitado a cantar con la banda, a "bailar" en el improvisado escenario.

Con ello podríamos intuir que se acercarían más a su objeto; su placer sería mayor, pero la regresión musical, la distorsión, crean ciertas dudas de aquello; el placer efímero cada vez es menor , cuanto mayor es lo que se hace repetida e incesantemente. Se asiste a estos toques para olvidarse de la vida cotidiana, para emborracharse, muy probablemente drogarse, quizás también en busca de aventuras, pleitos y de más cosas que la vida cotidiana no ofrece, sea en el trabajo, sea en el ocio o en la desocupación rampante de hoy. Esta compensación no oculta de todos modos, el hecho que el olvido o la habituación (Benjamin, 2012) que genera esta experiencia de diversión, una de dos, si es mediado por el éxtasis y paraíso artificial de las drogas o por el embotamiento absoluto que produce dicha música, de una forma u otra, genera regresión, decadencia y olvido; de otra parte, por la dialéctica entre diversión y aburrimiento: Al estar sometido al cliché en realidad después de la adaptación y por un proceso de repetición la diversión que prometía el pogo se vuelve algo tan habitual, de tal manera que nos lleve al primer punto, escapar del aburrimiento por medio de los paraísos artificiales. En esta medida no estamos de acuerdo con Greil (1993) en que el aburrimiento era la política que prometía Sex Pistols[61], no, es todo lo contrario, mal o bien, los que asistían a sus

[61] Retrotrayendola eso sí, al movimiento de los situacionistas en Francia. Esta arma esgrimida del aburrimiento contra la sociedad, nunca se da en el *punk* o por lo menos consideramos ya no se da. (Greil, 1993)

presentaciones lo hacían para divertirse, ver el espectáculo escandaloso que ofrecían. Sin embargo, quizás tenga razón en que el aburrimiento es la mejor arma contra la cultura que, pretende entretenernos tontamente, pero distamos de él, en el sentido que en el ámbito del *punk* importa muchas veces más el *pogo*, diversión, juerga, que la mismas ideas, criticas; muchas veces, este tipo de música, experimentada en vivo, ni siquiera permite una correcta escucha del mensaje que se trata de transmitir, a causa de la disparidad entre el sonido distorsionado y la voz, por causa, en muchas ocasiones del precario equipamiento tecnológico y de acústica del lugar. En otros casos, el mismo lenguaje es un obstáculo ya que muchas de las bandas cantan en otro idioma como es atestiguado en *Rock al parque* y lo que es peor muchas bandas colombianas, eso si fuera del ámbito del *punk rock,* cantan en ingles.

En todo caso, el mensaje en la constelación del *punk* constantemente expele quejismo y cero soluciones o acciones en muchos de los casos, frente a lo que pretender criticar. Lo que el mundo requiere en un cierto quijotismo, emprender acciones heroicas, que le den un espacio de creación y autónomo, pues somos individuos no cosas, podemos resistir a la insania de muchos de los mensajes que la *IC* produce deliberadamente. Pero antes de continuar no es que digamos que la teoría este condenada, más bien la consideramos una *condicione sine quo non*, de una correcta praxis solo y sí aquella este adecuada a su objeto y viceversa.

3.2.3 Hacia una praxis edificante y consciente

Los movimientos de oposición estudiantiles en Francia, la acción directa, en contra de una democracia endémica no han podido contrarrestar influjos de una política más interesada en permitir que continúen las cosas inalteradas, dejando así intactas las tareas por resolver en el campo de la praxis: la continua agresión a la naturaleza, el nivel de satisfacción y conformismo de las mayoría de personas frente al *statu quo*. Ahora bien, en el pasado, los *hippies* tuvieron que lidiar con múltiples problemáticas heredadas de una sociedad industrial meramente agresiva que bien se podría retrotraer o asociar al instinto de destrucción implicado en el principio de realidad y la lucha de éste con el principio de placer (y cuya oposición junto con la de los movimientos estudiantiles, por algo tanto unos como otros trabajaban juntos, allí Marcuse tenía centrada sus esperanzas): La era atómica, materializada por las armas nucleares

y a guerra de Vietnam. Pero mal o bien terminaron siendo neutralizados e integrados en la sociedad sea por causa de la mercantilización, sea por causa de las modas que acarreó esta subcultura. Los *punks* lidiaban con: un nihilismo exacerbado, el sentimiento que no había futuro, heredado de una falta de oportunidades en el campo laboral. Como un punto en común ambas subculturas lidiaban con un profundo descredito de los políticos y las instituciones.

Pese a la hipotética integración y neutralización de toda resistencia concedamos al tipo de resistencia que encarnan Crass y el género del *straight edge* (los dos, bien o mal salidos del garito del *punk*) parten de la esperanza que se pueda seguir sosteniendo en un ámbito personal e individual de la autoconciencia, por más que en muchos sentidos, también estén integradas y neutralizadas por la *IC,* en la medida que son susceptibles de ser repetidos por medio de la reproducción mecánica y en la producción musical un poco estandarizada que vale únicamente para el *straight edge*. La esperanza también persiste, por lo menos, en cuanto la esfera cultural, puesto que otro tipo de arte incluso en el del cine puede tener un contenido verdadero que impele a la verdad, es decir, a la negación de lo establecido. Si bien estas negaciones estarían acorde con Adorno, éste no abogaba por una resolución en el ámbito de la praxis de todas las problemáticas de la racionalidad, ni mucho menos en el ámbito de la *IC*-aun así haya revalidado las posturas de ésta en el efecto que produce sobre los sujetos. Incluso las salidas propuestas por Marcuse, muy utópicas, obviamente no se han podido materializar.

A las posiciones contrarias dentro del ámbito político que suscitan Adorno y Marcuse, no podemos estar ni con una ni con la otra. La razón es que, esa resignación adorniana no conduce a ningún lado encerrada en su torre de marfil; pero, en contravía, un activismo político de acción directa muy bien puede desencadenar una lucha armada en el peor de los casos (Schwarzbock, 2008). Además, la praxis emancipadora marcusiana acorde con un cambio en la esfera política, a partir de una base no represiva que impele a la apelación de la creación en la esfera artística y como ésta tiene que iluminar la sociedad en general, dando como resultado una nueva praxis, una nueva sensibilidad, ahora sí, liberada, no agresiva, que ilumine un nuevo tipo de sociedad, nos parece un poco ilusoria, dado que, los hechos históricos no la avalan. De acuerdo, indica una posibilidad histórica, pero la triste realidad, compele a admitir la contingente y no definitiva derrota. Nos vemos acá en la obligación de hacer una digresión: Marcuse (1969b), que en movimientos rebeldes musicales como el *Blues, jazz, rock and roll* tenia centrada las esperanzas de una nueva percepción, sensibilidad de la

realidad (al contrario de Adorno (2004a) que catalogaba a éstos géneros como decadentes), centrándonos en el aspecto artístico rebelde, estaban aquellos en contravía de un arte ilusorio, tradicional; tal rebelión era dictaminada por medio de unas formas que proclaman la ruptura de unas formas sublimadas, armoniosas, bellas, (Marcuse, 1969b) nos generan un dilema:

1. Tenemos una rebelión un poco ilusoria y aquí estamos también con Adorno y sus consideraciones que vimos en la primer parte de este capítulo frente al *jazz*, pero como fue común nosotros le dimos una validez también frente al *punk*, y dejamos sembrado la duda al margen de nuestro estudio que es posible salirse de ese estilo inflexible, incluso en el *jazz* y el *punk*

2. Al abanderar estos géneros musicales típicos del siglo XX , el rótulo de la rebelión y la esperanza de las fuerzas subversivas en transición, si bien la oposición se dio, también es cierto que Marcuse (1969b) notó una desublimación cultural, una negación simple, inmediata, una antítesis del arte tradicional por medio de este "arte rebelde", pero que por ello no lo superaba, no lo trascendía al contener la protesta el atractivo directo, la inmediatez de la presentación, antes lo asimilaba a aquel: "su verdad y sus aspiraciones siguen siendo válidas- próximas y paralelas a la rebelión dentro de la misma sociedad dada." (Marcuse, 1969b, p. 52). Marcuse (1969b) al asumir está atracción directa y familiar, incluido política y negocios, de una forma u otra, se libera la frustración producidos en la protesta, pero también hay una liberación temporal de dicha frustración; por eso se pregunta si no era la ruptura con la familiaridad los alcances metódicos del arte radical. De manera que, corrían así el riesgo de ser víctimas de ser integradas, neutralizadas por el mercado y por ello se hacían "inofensivas" (Marcuse, 1969b).

Un buen testimonio de la anulación del efecto de distanciamiento lo da: la familiaridad, la restauración de una falsa comunidad dentro de la sociedad que está supuestamente por fuera de la misma, como sucede en el ambiente típico de una subcultura. Si este tipo de pseudo arte fuese radical con el tradicional, como quiso ver Marcus Greil (1993) al asociar el *punk* con el *dadaísmo* y hasta *surrealismo*, no tendría ese efecto de anulación de la separación, distanciamiento, que conduce a ese efecto de familiaridad, pero que en realidad se trata " una engañosa comunidad dentro de la sociedad"(Marcuse, 1969b, p. 53). Esta situación consideramos que precisamente ocurre en el *punk*. Esta correlación entre Marcuse y Adorno, pues éste como bien lo citamos mucho más arriba [62]- la integración de las oposiciones y

[62] Ver página 61

diferencias en el sistema de la *IC*- es la situación correcta históricamente hablando.

Debemos entonces mostrar alguna alternativa a estas problemáticas. No condenamos acciones de resistencia civil, manifestaciones estudiantiles, en la hipotética transformación de la sociedad. Pero tampoco le damos la excesiva importancia que les dio Marcuse. Lo que sí se debería condenar es la acción directa que degenera en acción violenta, armada. Pero la relativa y no definitiva salida nos la da el mismo Marcuse (1969b): al intuir que cuando una democracia tratan de hacerle cambios dentro de su mismo marco de organización no resulta sino en "prolongar de manera indefinida el arribo a establecer una sociedad libre" (Marcuse, 1969, p. 68). Cuando esta democracia demasiado viciada como la que tenemos actualmente, en realidad es una democracia representativa, es decir, que representa los intereses de las corporaciones y no de los individuos (Schwarzbock, 2008). No obstante, por otra parte, esta situación de la anulación de toda protesta, resistencia y su posterior integración no puede ser definitiva, si es que tenemos esperanzas en que ciertas situaciones cambien. De tal modo, hay que ser más críticos con Adorno que con Marcuse.

Aun así, no queremos emparentar, con la asociación de las negaciones de Adorno con las de los *punks* como creemos que obtusamente relacionó e infirió Greil (1993), ni mucho menos suscribimos que los títulos de los aforismos de *MM* , bien podrían ser, los títulos de alguna posible canción *punk*. Pero, lo que sí, nos es licito decir, es que en muchos sentidos Adorno adopta posturas de resignación. Si bien él mismo era un resistente, sobre todo lo era en el campo artístico, teórico; pero frente a su negativa de extraer las consecuencias prácticas de sus propias teorías, de ser consecuente, al ser su dialéctica abierta y contingente, en tanto que la posible catástrofe o el milagro, optaba éste más por que eventualmente se produciría el primero, como bien se desprendía de su pesimismo, el cual era parte estructural de su pensamiento (Schwarzbock, 2008); bien se podrían asociar esto, a no solo a la falta de obrar en consecuencia como vemos en muchos *punks*, sino que dicha resignación corre paralela ante las negaciones de los mismos de un cambio efectivo, ante su típico nihilismo, expresado en la formula "no hay futuro". Pero no por ello Adorno es un decadente como muchos *punks* infortunadamente o no, sí lo son.

Si bien la emancipación humana, la verdadera libertad no llega- y en esto suscribimos con Adorno que no hay razones que nos permitan pensar que suceda en el campo de la política- la solución tampoco estaría marcada por las esperanzas de Marcuse, sobre todo en *Eros y*

civilización o la paz de la subcultura *hippie*. Empero, vamos a citar lo que consideramos una justificación valedera en Marcuse (1969b), de apelar como una posible alternativa el ejemplo anárquico de Crass que es muy diferente al que promulgaban falsamente los Sex Pistols, "Así, [en referencia, a ese tipo de democracia de masas] en algunos sectores de la oposición, la protesta radical tiende a hacerse amoral, anarquista, e incluso apolítica" (p.68). Marcuse intuía (1969b) que la anarquía tenía un elemento fundamental en la liberación contra la dominación, aun así, para él, luego tendría que ser superada, derogada. Pero para ser más concisos, nuestra solución no es definitiva, solo es una opción, una alternativa frente al pesimismo, resignación, nihilismo, frente a la problemática de considerar que las acciones que realicemos no es que minan la teoría; no se trata de transformar el mundo ni de interpretarlo sino de elevar, iluminar la consciencia de acuerdo a un actuar en la realidad que no sea agresivo, destructivo, sino todo lo contrario: edificar mediante el ejemplo de nuestras acciones, de acuerdo a un nivel de conciencia apto para las mismas en contra de un Estado represivo que no hace gran cosa por nuestro verdadero bienestar e integralidad de muchos ámbitos: verdadera educación, adecuada nutrición para todos, protección de la naturaleza, suficiente vivienda , etc.

3.2.3.1 No hay más autoridad que tú mismo

Acá debemos restringirnos en lo máximo en el aspecto del accionar de Crass que entraña una verdadera resistencia a la sociedad. Pero primero vamos a contraponerle un típico ejemplo de acción *punk* que ellos condenarían: vomitar, escupir, tanto el espectador al artista como el artista a aquel, hacer pistola o decir groserías por tv, emborracharse, hacer sus necesidades fecales en la calle o en un mismísimo toque y arrojarlo al público,[63] drogarse como un simple medio de evasión de la realidad.

En cambio, en Crass siempre hubo la intención de ser creativos, escribiendo canciones, apoyando a otros artistas, produciendo arte a través de revistas, carteles, fanzines etc., pero no sólo hay una indicación a permanecer anclados en la esfera del arte como redención de una realidad que entraña maldad por todos sus poros, sino también requiere una atención en el campo de la praxis; a modo de ejemplo una típica acción en Crass seria recomendar mediante un fanzine cómo hacer pan. Ellos mismos crearían su propio sello discográfico en reacción a

[63] Acá nos referimos a GG Allin, máxima figura de GG Allin and the Murder junkies. Aquel también es otra figura del *rock and roll* convertida en una especie de leyenda, icono *punk* de NYC, que muere por sobredosis de heroína.

las compañías discográficas que de cierto modo podían modelar, manipular su conciencia y por ende su libertad creativa verse mermada. *Grosso modo*, hacer tus propias cosas por ti mismo (*Do it your self*), filosofía, que a la postre aplicarían muchos *punks*. (Marin y Muñoz, 2002). Pero este tipo de acciones no bastaban para ellos. Por una parte, compartían viejos anhelos pacifistas de los *hippies*, no es un hecho menor que en un apartado de su documental se pudiese divisar el logo del *CND*[64]. (Oey, 2006). Pero, por otra parte, con la muerte de su amigo Wally Hope, con la salida de "Anarchy in the uk", ellos estarían dispuestos a demostrar lo contrario al "*no hay futuro* del *punk*", (Rimbaud, 1982); pero ya no tendrían necesariamente que ser crédulos y mostrarse tan ingenuos como su difunto amigo, habrían que luchar contra el *estableshiment* totalmente, es decir, ya no más cuestiones simbólicas- a modo de ejemplo de los *hippies*, darle flores a los policías- tendrían que actuar de otras formas, eso sí por fuera del campo del escenario político al que consideraban corrupto y viciado, situación que no dista mucho de nuestra actual realidad. No mostrando su resistencia drogándose ni tampoco en su forma de vestir, efectivamente para ellos tal actitud eran posturas típicas del *rock and roll* de elite al que se habían terminado adhiriendo muchos *punks*.

De este modo, la oposición y resistencia de Crass sería tanto a *hippies* como a *punks*, así ambos tengan muchos puntos en común, paradójicamente éstos últimos están tercamente obstinados en oponerse a los *hippies*, justa y paradójicamente asimilándose a muchas de sus prácticas: ya hemos señalado, la de la mercantilización de la moda y el mundillo de las drogas. Los Crass estaban más interesados en las ideas y no tanto en el *rock and roll* (1983b), igualmente, más interesados en el arte. *La Dial house*, no era un espacio para que otros viniesen a drogarse. (Rimbaud, 1982) Allí materializarían muchas de sus prácticas; la política de las puertas abiertas era su consigna, por el contrario de las típicas comunas *hippies*, allí no habría reglas y sería un espacio que precisamente es negado en la órbita del Estado que en vez de ser abierto, niega, excluye, cierra oportunidades; allí tendrían, en resumen, el espacio negado en el seno de la misma familia y Estado (Rimbaud, 1982) y podrían desarrollar sus aptitudes artísticas, creativas, y también ornamentales: nos referimos con éstos últimos a proyectos de permacultura implementados en este espacio. (Oey, 2006). *La Dial house* admite la oportunidad de comparársele con los gethos que hablaba Marcuse (1969b) en *Un Ensayo*

[64] Dichas siglas significan Campaign of nuclear disarment, organización creada en 1958 cuyo logo vendría a ser usado, ser bastante reconocido y asociado con los hippies.

sobre la Liberacion, al tener éstos ese aspecto de la lucha, fuerza de la rebelión, y sobre todo, "carácter apolítico", que también divisamos en la *Dial house* del colectivo Crass, pues ellos, en definitiva, una de sus aspiraciones era recrear el Estado, pero uno libre, una negación del Estado opresivo. Pero si en apariencia, en un principio se trataba de un aspecto apolítico, nos muestra la dialéctica del mismo, apelando al mismo Marcuse (1969b), "El conocimiento es trascendente no solo en un sentido epistemológico, sino cuando va en contra de las fuerzas represivas de la vida: es político. (p. 66).

Consideramos que justamente esto es lo que realizaban los Crass (1983) al denunciar y criticar la guerra de las Malvinas, en la canción "How does it feel?", al criticar en general, el consumismo, o en el consejo a apagar la televisión [65]algo muy audaz e innovador para la época dentro del marco del *punk*, y justamente, en correspondencia con lo anterior, asumir una postura practica al pegar carteles en las calles de Londres contra la guerra o promover un consumo personal más responsable (Oey, 2006). En suma, sus posturas así fuera contra la política oficial, en sí, los llevaba a determinar su campo de acción en el marco de la política. En referencia a los Sex Pistols, Penny Rimbaud arremete: "No tenían ningún marco de referencia político. Fuimos nosotros quienes introdujimos un marco de referencia en lo que entonces se llamaba *punk*"(Marín y Muñoz, 2002). Sin duda, la frase clave para comprender su anarquía: "No hay autoridad más que tú mismo", el título de su documental, cuyo nombre es tomado de la parte final de la canción que citamos en la primer parte de este capítulo, "Yes sir, I will" (Crass, 1983b)-canción que no sólo supone una total ruptura con la típica forma de la misma, verso estribillo, verso, puente y con el resto de su biografía musical, sino que también es una especie de resumen de su obra-.

Existe una ruptura en esta canción de toda diversión, pues en definitiva no buscan

---

[65] Respecto a, la primera canción, causó una gran polémica por relacionar como se sentiría, en referencia a la reina de Gran Bretaña, ser la madre de mil muertos a causa de la guerra de las Malvinas, la cual repudiaban, criticaban mordazmente dicha guerra en la misma canción. Respecto al consumismo, Buy Now Pay As You Go, es la canción que pone de relieve una suerte de contra cosificación al decir que no son una mercancía y al meditar sobre la pseudo felicidad que ofrecen el mundo material. (Crass, 1982) En Big A Little A haría algo similar a la anterior al mostrar que el dominio no es total, que el sistema puede que" te domine a ti pero no a mí". Los Crass (1986) interpelan, al oyente al principio de la canción que el control externo es el que domina, pero hay un tránsito en la canción que va desde que en cada esquina hay un puesto de control (por algo citaran la novela 1984 de Orwel) hasta al final de la canción, este dominio, control es roto, el sujeto tiene la fuerza suficiente para cambiar su vida y cada quien la suya, es por ello que aconsejan "si lo que sale en la tv no es lo que deseas, levántate, apaga la tv(...)solo tú puedes decidir qué tipo de vida llevar"(Crass, 1986)

agradar, sino generar ideas y esto se traduce en su música: difícilmente se podría bailar, poguear con estas ruidosas melodías que allí llegan a su apogeo. Tanto así que su música se trasluce en la categoría de "*Art Noise"* (Marin y Muñoz, 2002)más que de *punk rock o anarcopunk,* como son injustamente etiquetados. Incluso, en su documental, Penny Rimbaud, declara que ellos no querían hacer una "música estructurada" (Oey, A. 2006), quizás en referencia al modelo tan básico del *punk* que vimos en la primer parte de este capítulo y al que ellos se opondrían en especial en el citado álbum.

Tácitamente, en toda su obra también hay la ruptura que suplanta la ley y el orden del Estado cuanto este se hace ilegal, (Marcuse, 1969b), pero lo que es mejor, impele a una consciencia sana, libre del sistema depredador. La anarquía de los Crass no era destructiva ni una invitación al caos; tal y como en los Sex Pistols, no era la destrucción de un orden, sino como se deduce de la etimología de la palabra, la negación de la autoridad externa, por la implantación de una autoridad interna; cuando aquella se vuelve ilegal, si nos remitimos a Marcuse es lícito negarla. En su fórmula, There is no authority but it yourself[66]-"No hay autoridad más que tú mismo(…) Eres dueño de tu conciencia"(Crass, 1983b), reza aquella canción al final de la misma, de allí podemos agregar, de tu vida, de tus acciones. Y todo ello estaría acorde con una contracultura que impele con un nivel de consciencia alto, pero en sintonía con un cambio interno reflejado también en lo externo.

Sin embargo, en honor a la *Escuela de Frankfurt* nos es necesario hacer una ligera crítica: en primer lugar, el aislamiento de Crass depende de un suficiente espacio de tierra que supone la *Dial House*., y en segundo lugar, deja intacta la realidad que ellos quieren cambiar, por estar por fuera de la órbita del Estado. Es por eso que apelaremos en adelante a otra alternativa que no infiere que la exclusión del Estado necesariamente requiere un aislamiento total e individual del mismo, pero que sí actúa de una forma conciente y contraria a lo que la misma *IC* ilumina, o más bien, mediotiza, pero que infortunadamente nada puede hacer para un cambio del estado de cosas que el capitalismo tardío, sociedad industrial avanzada irradia, predomina en los Estados: Dejar intacta la forma de producción y distribución, el

[66] You must learn to live with your own conscience, your own morality, your own decision, your own self. You alone can do it. (Crass, 1983b) Esto es lo que le antecede a lo que citamos de dicha canción y es lo que consideramos es lo clave para entender cuál fue su filosofía que velarían por mostrar, practicarla en la *Dial house* y en sus vidas, así solo lo hiciese a futuro Penny Rimbaud junto uno que otro integrante de la agrupación, tras su disolución definitiva en el año 1986.

continuo y progresivo sometimiento agresivo de la naturaleza.

3.2.3.2. Contra la agresión de la naturaleza externa y la drogadicción

Para comenzar, habría que señalar que el propio Marcuse (1999) era conciente de las posibilidades de una ciencia capaz de cambiar el sometimiento ciego e inmediato de la naturaleza, de la transición de una ciencia destructiva por una ciencia pacífica, por decirlo así; solo si las causas finales que parecían ser exterminadas por la tecnología, el positivismo, serían posibles mediante la reincorporación de lo metafísico en la materialidad teniendo como base eso sí, una ciencia y tecnología, al servicio de una materialidad consciente y pacífica. Pero infortunadamente debemos poner el acento que la realización de estas posibilidades históricas no ha sido todavía realizadas en la esfera de la realidad, es una hipótesis que expresa una buena conciencia pero adolece de su propia incapacidad de manifestación histórica. Mientras eso llegue, sólo podemos tener la buena conciencia de ser consecuentes con la teoría y pasar al campo de la praxis como muchos vegetarianos, veganos y en el campo de la música *Hard core straight edge* [67]han hecho.

No es el lugar adecuado acá para referirnos sobre la historia de este género, pero sí señalaremos un grupo que a pesar de haberse presentado en *Rock al parque,* el mensaje de sus letras permite resumir lo que el género propone: un rechazo y negación al sometimiento irracional y destructivo de la naturaleza en la canción "Morality dictates" y también en "Destroy the Machines" de Earth Crisis, estarían acorde con la afirmación de Marcuse (1999) que "En el grado en que la sociedad es irracional, el análisis en termino de racionalidad histórica introduce el concepto mediante el elemento negativo" (p. 253). Negaciones no solo por medio de la criticas, sino mediante el ejemplo de una acción más conciente con la naturaleza y que niega ese aspecto irracional. Negaciones encaminadas a no participar de la matanza de miles de animales al no consumir ningún producto cárnico o derivado de la carne. Porque a todas luces, en estos mismos instantes la irracionalidad del sistema, alimentario, económico está fuera de toda discusión, es un presupuesto que extraemos de la realidad. Si nos

[67] Straight edge, canción que le da el nombre al género, aparecida gracias a Minor threat, agrupación norteamericana.

acogemos a Marcuse (1999), el aceptar los lineamientos de la sociedad establecida sin ejercer una oposición, se carecería de libertad. A tal irracionalidad del sistema puede oponérsele una conciencia que lucha contra dicha sociedad establecida e irracional. (Marcuse, 1999) Y ese sería el ejercicio de la libertad que los Crass desean al oponerse a la sociedad de su época, de igual manera que el *Straight Edge* al oponerse al sometimiento de los animales y la naturaleza, junto con su continua agresión. Es lo que las mismas teorías no solo de Marcuse, sino incluso las de Horkheimer y Adorno podría extraer una práctica de la cual de todos modos no suscribirían.[68]Y sin embargo, es lo que una sociedad libre debería llegar, pues consideramos que es una vergüenza el grado abusivo de explotación y sometimiento de los animales y la naturaleza. Debemos elegir entonces si somos cómplices de este sometimiento mediante nuestra pasividad y negatividad a actuar o si elegimos negar la sociedad establecida mediante las practicas veganas, que, con todo, no buscamos indicar que deben ser impuestas a la fuerza, sino por voluntad e iniciativa propia. Para ello se requiere, una condición *sine qua non,* un aumento de consciencia que en las masas está bastante disminuida, cegada.

Por otra parte, intuimos que un aumento de drogas y alcohol traía aparejada, en la medida de su abuso, una disminución de la conciencia, y es precisamente a lo que Crass y el *Hard core straight edge* también se oponen, pero en estos últimos es otro elemento más característico y en el que ponen un énfasis bastante acentuado en sus canciones, mientras que, en Crass apenas hay referencias a este tema, y por ello citamos su artículo el *Último de los hippies.* Con todo sin ser expertos en este género es necesario hacer referencia nuevamente a Earth crisis (1995)- para ilustrar brevemente sus inclinaciones- quien en su canción "The Discipline" muestra, en primer lugar, la inconciencia de la drogadicción, y en segundo lugar, lo torpe que es seguir destruyendo el ecosistema y consumir animales, dado que, brevemente ya nos referimos a lo último, citaremos la traducción de la canción ofrecida por *youtube*, solamente la primer parte de la misma para ser específicos relacionada con la drogadicción; concordamos en lo básico con dicha canción al parecernos que estar acorde con lo que consignamos más arriba respecto a las drogas:

---

[68] Pacificación de la existencia, pacificación, existencia pacifica, son términos usados reiterativamente al final del *Hombre unidimensional*. Incluso Marcuse parece estar en defensa de los animales, más allá que no podemos decir a ciencia cierta si era vegano o no. Igualmente, así sucede al inicio de la *Tolerancia represiva*. Pero lamentablemente n o hay una acción concreta o apoyo claro, quizás por la época, pero consideramos que, en todo caso, es evidente que Marcuse apoyaría estos movimientos.

> "*Straight Edge* (línea recta), la disciplina. La clave de la autoliberación es abstenerse del destructivo escapismo de la intoxicación. Me aparto del veneno, una inconsciencia que siempre he aborrecido; El uso de drogas [su uso], solo aumentará la agonía, una verdad que constantemente veo ignorada. Los contaminantes que destruyen el cuerpo engendran la apatía dentro de la mente. Las sustancias que alguna vez trajeron liberación al final siempre limitarán [confinaran]. Desde las drogas alucinógenas, pulmonares e intravenosas, eliminan [disipan] la motivación. Atrapados [aprisionados] en la adicción, el abuso aumenta hasta llegar a la muerte. [Acá debemos advertir que las siguientes líneas, así sea solo un verso, son otra de las cosas a las que se opone el Straight edge en general, tal y como lo es la promiscuidad, con eso tenemos una crítica tanto a las drogas, como al sexo, dos partes del citado slogan rockero] Esclavizados por la lujuria [concupiscencia] la promiscuidad lleva [induce] a la desesperación. Las víctimas son utilizadas por los malditos mentirosos, [En realidad este adjetivo, malditos, en la letra original nunca se encuentra, es un agregado abusivo de la traducción] que profesaran el cuidado. Autoexiliados de su demencia, esforzándose por alcanzar mayores niveles de pureza. Lo bueno en mi vida es que conozco esto. ¡En medio de la perdición [ruina] sobrevivo ¡ Tengo que permanecer libre. ¡El vicio está en todas partes, las infecciones en cada esquina . [Quizás con esto se refieren a las enfermedades producidas por el uso de la heroína y por enfermedades de transmisión sexual] Gracias a mi rechazo de participar me he salvado. La abstinencia fue el comienzo. Lo importante es lo que se hace con la libertad! Paso a paso avanzo ¡solo, subo la escalera para superarme [edificarme]" (Earth Crisis, 1995)

Antes de entrar en las conclusiones en general, sería bueno especular que, paradójicamente, las subculturas- en especial ellas- sintiéndose excluidas y fuera de la cultura dominante, podría, un poco arbitrariamente, destinársele la intelección psicoanalítica referido a una psicología de masas; en la medida de que existe en ellas, una especie de debilidad del yo, una ligación de sentimientos y emociones, ya no tanto en un caudillaje o jefe, sino que, al contrario, con una idea común con la cual identificarse, pero sin duda no referida a masas como "iglesia", "ejercito", sino a la misma totalidad de la sociedad representado en el aparato de medios de producción, distribución, tecnológico, imponiéndose en ellos ese yo común a todos; identificando, de esta forma cada masa, sí la hay, un enemigo común (socialismo, comunismo, *skin nazi, rapero, metalero*, etc) por fuera del grupo al que descargar la ira o instinto de destrucción (Marcuse, 1970); de tal forma que, se podría apelar a una regresión ya no solo musical ni tampoco en virtud de la decadencia que trae aparejada la sumisión ante las drogas y el alcohol, sino asociada con una especie de horda de primitivos, pues tanto masas como ellos tienen en común un ideal del yo débil, empobrecido; por algo estas subculturas

también son llamadas en nuestro idioma "*tribus urbanas*"[69]; unido a esto, debemos aclarar que el *Straigh edge* por más que sea consciente de mucha de sus prácticas encaminadas al respeto de la naturaleza, en común con otras subculturas, pareciese que discurrieran, tanto uno como otros, la pseudo individuación, estereotipos, paralelos a la estandarización y con ellos el pensamiento y autonomía se vieran en peligro. Por obvias razones todo lo anterior también aplicaría para muchos de los *punks.*

Nada más hay que ver la posibilidad de que este problema sea una táctica bien enmarcadora y que impele a estandarizar, categorizar, por lo que la cuestión queda planteada: *el Straigh edge* tiene los rasgos de la subcultura, pero también se opone a los aspectos más negativos de la misma, de manera que, partiendo de su forma de vestir no implica que tenga un comportamiento inconsciente, todo lo contrario; el uso de artículos de cuero está prohibido, es un tabú. Ya nos hemos referido a su veganismo y abstinencia de drogas y alcohol. Pero volviendo a la situación de los estereotipos, de la estandarización, bien sabido es que la industria todo lo cataloga y para un análisis más adecuado del *punk*, esto nos dificulta el panorama, puesto que él mismo ha sufrido la catalogación, la cual Crass mismo rechazaba; nos referimos a las siguientes enmarcaciones, catalogaciones, estandarizaciones, (que bien puede desprenderse que a partir de ellas y según la inversión del esquematismo kantiano, ya nada debe pensarse del objeto que no esté previamente ya dado y suministrado por el esquematismo de la *IC*):

Ya nos hemos referido lo bastante lo que se podría catalogar como " *Punk ramonero"*[Aun así podemos pensar anticipadamente de él situaciones referidas a comics, películas de terror, amores juveniles rotos, drogas, diversión]*;* "*Punk destroy*" [este nos lleva a pensar antcipadamente en un profundo caos y nihilismo en sus temas] "*Anarcho punk*"- "*Art Noise*" [referidas a Crass pero que también enmarca a otras agrupaciones[70]] "*Neo punk"*[Ya referimos a una banda de ellas, pero bien podría tener los mismos elementos referidos del *punk*

[69] Pero todo este capítulo, en realidad estaba más orientado a valorar las implicaciones de la integración de las resistencias tanto en uno como en otros "bandos" que en mostrar psicoanalíticamente la posible asociación del *punk* como una horda, tribu y menos aun referirla como a una psicología de masas.

[70] Para poner un breve ejemplo que la banda Asto pituak (2007), considerada como *anarcopunk*, apela en "la fuerza transformadora de la sociedad" a una gran critica de la política, de la tv, del pesimismo, pero de todas formas allí mismo son totalmente contradictorios porque al finalizar la canción cantan "esto nunca cambiará, somos la fuerza transformadora (…)somos el motor y los frenos", pero en estas otras canciones como, "Que se jodan" y "Promiscuidad" nos muestra aun más su contradicción y su falta de coherencia como hemos señalado que ocurre en gran parte de las bandas, de *punk*; en la primera canción se jactan del ciego uso de la violencia, ya sea hacia un policía o hacia un nazi (Asto pituak, 1999), por lo que podemos decir que no se podría asociar, sin más, a la contracultura que suscita Crass, con el *anarcopunk*, este es solo un ejemplo del peligro de las categorizaciones.

ramonero] "*Grunge"* [Pesimismo, depresión, apatía juvenil] Por último, el "*Straight edge"* podríamos saber de él anticipadamente sus temáticas; pareciese existir un apoltronamiento, estancamiento, en sus ideas, que quizás no sea adecuado a la hora de transformar su entorno y todo lo que les rodea; y sin embargo, es uno de los géneros que sí lo efectúan efectivamente, sí edifican por medio de su praxis. Así lo hagan conciente o quizás inconscientemente dado su sumisión a lo que haga la "masa" si podríamos llamar así, de su género, conllevando así, a una cierta debilidad del yo, del pensamiento autónomo. Pero sin duda, quizás de más lo interesante se encuentra es que niegan ese instinto de destrucción enmarcado hacia la naturaleza externa, pero bien como masa parece ser que lo transfieren a drogadictos, *yonkis*, traficantes, y a multinacionales de comidas rápidas que se encargan de masacrar animales. Ahora bien, los violentos en cada masa, son solo algunos, no queremos generalizarlos, pero sin duda tienen brotes de violencia, hacia otras masas, tribus, o entre ellas mismas*;* y aquello aplicaría para masas, tan presentes en nuestra culturas como los son el *Skinhead, el barrismo, etc.*

La paradoja radica en que los *straigh edge*, no pueden ser enmarcados fieramente en la categoría subcultura o contracultura sin producirse serias contracciones, pero acá, citaremos la relación entre instinto de destrucción que actúa en una masa y la aplicación de la violencia hacia la naturaleza:

> "El peligro al surgir las masas es la cantidad de energía destructiva que se activiza.(…)la carrera de armamentos, con armas de destrucción masiva y el conformismo de una muy gran parte del pueblo son sólo los signos más evidentes de esa movilización de energía destructiva. Ciertamente esta energía es movilizada para la protección y conservación de la vida pero precisamente aquí revelan las tesis más desafiantes de Freud su violenta pujanza: toda liberación de energía destructiva daña el precario equilibrio entre *Eros y Thanatos* y rebaja las energias de los instintos vitales a favor de la energía del impulso de muerte. Esta misma tesis, vale para la aplicación de energía destructiva en la lucha contra la naturaleza."(Marcuse, 1970, p.110).

Ya para finalizar, este es uno de los mayores desafíos que encuentra el *punk o el straigh edge* y es la cuestión dialéctica que implican: cuanto mayor reprimen su naturaleza, por lo diversos motivos vistos en la desublimación represiva, parece ser que mayor es el grado de violencia que transfieren a algo externo. Permanece en la oscuridad los motivos más profundos por los cuales un *straight edge* ejerce violencia. Pero la dialéctica del *punk*, también recae, en mediar las inmediateces con que se resisten por medio de sus negaciones a determinadas prácticas y forma de ver el mundo, sea al mismo *punk*, sea a la sociedad de consumo e industrial.

Conclusiones

Una racionalidad instrumentalizada, ilustrada nos muestra sus consecuencias al ser despojada de finalidades y se manifiestan, de una forma u otra, en la esfera cultural, al despojar al individuo de una individualidad, por causa de los estereotipos que corre paralela a la pseudo individuación. Estas dos se relacionan al proceso social de reificación adorniana, al expresar ésta, no tanto la cosificación del alma y el cuerpo, sino que los seres se parecen cada vez más entre sí, en otros términos debido a su identidad. Pero la reificación no es definitiva, tan solo es ideología. Sin decirlo explícitamente ni claramente la sociedad se ve remitida a la regresión de su conciencia emparentándose así, sin ser por ello idéntico, a una esfera que parecía estar liquidada: la mitología. Pero el desencantamiento mítico tiene similitudes con la misma ciencia, el positivismo. La destrucción, la repetición el destino mítico ineludible lo demuestran.

La catástrofe de la época del fascismo, el sometimiento repetitivo de la naturaleza de una ciencia destructiva nos muestran que la sociedad siempre puede recaer en la barbarie, que estos acontecimientos se repiten, y exigen la formulación de una racionalidad que salve la ilustración misma de sus aporías: justamente lo que no pudieron hacer y no harían en *DI*.

La *IC* crea su propio antídoto, al ensanchar la consciencia y en esta medida la oposición y la resistencia, solo al salirse de ella ya sea por causa del desdén o aburrimiento que genera en medio de su hipotética diversión, entretenimiento; si bien, puede que sean las resistencias absorbidas, integradas muestran que la débil resistencia que Adorno conjeturaba de la sociedad en general misma, quien no tenía más remedio que sumergirse en dichos productos culturales, no es definitiva, puesto que con lo examinado vemos: 1. la débil rebeldía de los *punks*. 2 la de Crass y Earth Crisis mucho más consecuente y consciente. 3 La esfera musical quizás es una de las más afectadas por una racionalidad instrumentalizada, por la matematización de la misma. Por la propia reificación y estereotipación. 4 El componente psicoanalítico es básico: de una fase represiva del placer, con el símil del paso fatídico de Odiseo por las sirenas, básicos en el trabajo forzado con miras a la autoconservación, al cambio cualitativo que supone una fase histórica del trabajo en la que las fuerzas gastadas, por

decirlo así, se relajan, y por lo cual, entran en juego nuevas fuerzas de dominación sutiles (que no por ello dejan de ser sumamente eficaces) a causa de la *IC* de Adorno, la sociedad industrial avanzada y la desublimación represiva que genera aquella en Marcuse.

La pasividad, con todo lo que ofrece la sociedad que al parecer ejercería el sujeto mediotizado, es rota por un sujeto que actúa de acuerdo con una verdad objetiva, de acuerdo con una teoría crítica (Negativa y dialéctica) de la sociedad, en su interacción con la realidad histórica que le compete, tal y como lo mostramos con los Ramones, Sex Pistols, en el primer caso (pasividad) , y los Crass, el Straight edge (actividad), en el segundo. De alguna forma al romper con la autoridad se rompe con la dominación tan característica que se atribuía a la *DI*. Ahora bien, de ningún modo supone que esta última resistencia sea la solución definitiva, pues para nosotros sería la de una realización de una ciencia pacífica y artística, que lastimosamente no deja de ser teoría y de expresar el "debería ser" y las posibilidades históricas marcusianas.

Por eso, en consecuencia, la alternativa es ejercer en uno mismo pequeñas células conscientes, por sí mismas, autónomas, contraponiendo y sin depender de una autoridad externa, viciada y casi ilegal; de acuerdo con el "debería ser", que nuestra época histórica con los suficientes avances científicos y tecnológicos nos podrían sacar de este decadentismo de la razón, de las enormes problemáticas tanto del sometimiento de naturaleza externa, como del control de la interna. Solamente proponíamos esta forma de actuar como resultado de una consciente y esforzada teoría basada precisamente en Horkheimer, Adorno y Marcuse, quien del último de ellos más nos atenemos a su solución teórica, pero que de todas formas los tres dejaron insuperables e irrealizables las consecuencias prácticas que exigían sus teorías; nos vemos por ello forzados a concluir, parcialmente, que requerimos sembrar acciones conscientes, construir mediante el ejemplo personal por todo el orbe y de este modo aumentar, afectar el nivel de consciencia, que en el caso de la mayoría de la población del planeta, está seriamente atrofiada. Con todo, es necesario reiterar, que la solución definitiva que más nos parece es lo que debería realizarse, es la adoptada por Marcuse, es la que el mundo exige para que la catástrofe no haga su irrupción.

En consecuencia, mientras esa salida llegue sólo nos queda ser consecuentes y conscientes con el mundo y no permanecer en un nivel de cinismo, pedantería, pusilanimidad al quedarnos con los brazos cruzados; descreyendo de los políticos y la política, con una

actitud nihilista, que solo expele una especie de quejidos estentóreos como en el caso de muchos *punks*; esperando, con los brazos cruzados, los sentidos atrofiados, de esta forma, la otra salida, una salida que converge en una especie de mesianismo, de apocalipsis y total destrucción, como al parecer estamos encaminados si no se hacen cambios radicales.

Sería bueno dejar sembrado, las nuevas áreas que deberían profundizarse e investigarse, ya que establecimos una crítica de la misma cultura en el campo de la música, y en aspectos sociológicos y psicológicos. En esto último contamos con la dificultad de no poder establecer a ciencia cierta unas categorías definitivas que nos permitieran dar con el enigma de la violencia en este género, pero la desublimación represiva fue predominante y consideramos que esclareció parte del problema. Con ellos invalidó la pseudo rebelión y protesta a la que incluso hoy se acogen nuevos *punks*. Queríamos llegar a explicar ciertas relaciones entre fascismo y *punk*, pero nos parece más adecuado, establecer estas correlaciones entre política o democracia de masas, y penetrar de esta forma si todavía esta teoría es válida incluso, en otro componente que dejamos al margen del estudio y es la conocida relación entre totalidad y homosexualidad. Por lo tanto, solo pudimos llegar a un nivel de explicación de la violencia, pero, incluso esto no indica que sea el único; hay que ver nuevas formas de explicar estos problemas con una sociedad que parece en un muchos sentidos, estar más alienada, sometida, que liberada, conciente, interesada en su propia ilustración, pensamiento y sobre todo su propia determinación consciente de una nueva realidad no represiva y pacífica. (Acorde con Marcuse y Crass) Ahora bien, la misma situación nos quedó al margen con la música, y en esto Adorno tiene su mayor mérito, y en este sentido fuimos más críticos con Marcuse y su valoración positiva de los diversos estilos musicales rebeldes del siglo XX.

Requerimos una investigación más exhaustiva pero no contentándonos y limitándonos a aplicar las categorías adornianas psicológicas ya que él mismo al final de su vida no lo recomendaría, sino una investigación estética es el campo de estudio que más limitado tuvimos y al que habría que remitirse en concordancia con una teoría estética. También se necesitaría de una investigación empírica sobre los efectos musicales que genera el *rock and roll* en la psiquis del espectador, en general análoga a la que Adorno haría en el *radio Project* patrocinada por la fundación *Rockerfeller*, en este caso referida al efecto de la radio en las masas, pero que de todos modos Adorno veía su insuficiencia de un estudio claro de dichos efectos. (Jay, 1984b). Otra limitante más que no ahondamos lo suficiente, relacionada con el *Straight edge,* es el

problema de los extremismos, dogmas y violencia que algunos practicantes del mismo; nos referimos, claro está, sobre todo al movimiento en EE.UU, pues han tenido actos de violencia para con personas que beben o se drogan, asimismo, contra traficantes, este tipo de acción directa que emana violencia solo podemos contrarrestar diciendo que la decisión es personal, autónoma, que no hay autoridad más que lo que dicte tu propia conciencia.

En estas alturas de nuestra investigación dejamos consignado que la *IC* de Adorno por más críticas y detractores que tenga, por más que él mismo se cuestionara ciertos aspectos que aludíamos al inicio del último capítulo, incluso, en *Teoría estética* se mantiene la relación de la *IC* con la producción industrial, en esta medida es una precondición de nuestro tiempo; y el concepto de *IC* es válido todavía hoy en día; nada más que ver toda la cultura de los *realitys*, redes sociales; nada más que ver los estudios mercadotécnicos, psicologías del consumidor, publicidad, marketing que los grandes promotores culturales patrocinan para su interés por medio del cálculo, de la medida y de la catalogación del consumidor con miras a influenciar y manipular a éste.

Sin embargo, el ejemplo consignado en Crass y el *straight edge*, son solo uno de los ejemplos (de los muchos que habrá) que creemos haber demostrado: es posible una cierta estética de la política que entrañe algún tipo de auténtica resistencia y acción, condicionado, eso sí, por un alto grado de consciencia. En definitiva, no queremos apelar a la ingenuidad ni al nihilismo y mucho menos al pesimismo, tan relacionado con Adorno; pese a que, la sociedad a todas luces se sigue conduciendo en la ceguera del irracionalismo, en la que la barbarie y el infierno lo soportan los animales en una especie de campos de concentración reservados solo para ellos, reitérese, sobre todo para ellos, barbarie y apocalipsis que pareciesen sobrevenir para todos nosotros. La humanidad abatida y cansada de soportar él siempre lo mismo, si pese a ello le confrontamos una acción, acción desesperada pero que no se contenta con quedarse espectadora de la próxima debacle sin antes hacer algo, no quedándose callados, o con los brazos cruzados, reiteramos: de esta forma encarna ella una parte de la esperanza. No una esperanza como está sentada culturalmente en la órbita del *rock*, como salvadora del alma, porque en definitiva en vez de salvar almas, muchos han perecido y se han envilecido bajo su yugo.

Referencias bibliográficas

Adorno, T. (1962). *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*. Barcelona: ediciones Ariel.

Adorno, T. (2004a) Obra completa, 7, *Teoría Estética*. Madrid: Akal.

Adorno, T. (2004b) Obra completa, 12. *Mínima moralia*. Madrid: Akal.

Adorno, T. (2003) Obra completa, 4 *Filosofía de la nueva música*. Madrid: Akal.

Adorno, T. (2008) Obra completa. *Critica de la cultura y la sociedad I*. Prismas. Sin imagen directriz. Madrid: Akal.

Adorno, T. (2009a). Obra completa. *Critica de la cultura y la sociedad II*. Intervenciones. Entradas. Madrid: Akal.

Adorno, T. (2009b). Obra completa, *14 Disonancias, Introducción a la sociología de la música*. Madrid: Akal.

Barthes, R. (1994). *Mitologías*. México: Siglo XXI editores

Benjamin.W. (2002). *La obra de arte en era de la reproductibilidad técnica*. Buenos Aires: Godot.

Burroughs, W. (1980) *El almuerzo desnudo*. Barcelona: editorial Bruguera

Cardenas de Gea, V. (2007). *Las teorías del sacrificio primitivo y su significado antropológico*. Disponible en: http://cibernous.com/autores/antropologia/teoria/indice.html

Douglas, K. (2011) *Cultura mediática: estudios culturales, identidad y política entre lo moderno y lo posmoderno*. Madrid: Akal

Freud, S. (1986). *Tótem y Tabú*. Obras completas volúmenes, 8, 18, 19, 21. Buenos Aires: Amorrortu.

Greil, M. (2014). *Mystery Train*. Barcelona: Contraediciones.

Greil, M. (1993*). Rastros de Carmin. Una historia secreta del siglo XX*. Barcelona: editorial Anagrama.

Hartnack, J. (1981*). La teoría del conocimiento*. Madrid: ediciones catedra.

Hebdige, D. (2004). *Subcultura, el significado del estilo*. Barcelona: Ediciones Paidos

Heath, J y Potter, A. (2004) *Rebelarse vende. El negocio de la contracultura*.Madrid:Taurus

Horkheimer, M y Adorno, T. (2006). *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Trotta

Horkheimer, M y Adorno, T. (2007) *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid. Akal.

Horkheimer, M. (2002). *Critica de la razón instrumental*. Madrid: Trotta. Horkheimecr, M. (2008). *Teoría critica*. Buenos Aires: Amorrortu editores

Jay, M. (1984a*). La imaginación Dialéctica. Una historia de la Escuela de Frankfurt*. Madrid: Taurus.

Jay, M. (1984b). *Adorno*. Madrid: Siglo XXI.

Juliá, I. (1993). *Ramones: Johnny, Joey, Marky, C, Jay*. Madrid: Cátedra.

Korsch, K. (1971). *Marxismo y Filosofía*. Mexico: Ediciones Era, S, A.

Lukács, G. (1984). *Historia y consciencia de clase*. Madrid: Sarpe

Marcuse, H. (1969a). *Cultura y sociedad*. Buenos Aires: Editorial sur, S.A.

Marcuse, M. (1969b). *Ensayo sobre liberación.* México, D.F: editorial Joaquin Mortiz, S.A Recuperado de http://www.marcuse.org/herbert/pubs/60spubs/Marcuse1969EssayoSobreLaLiberacion.pdf

Marcuse, H (1970). *Ética de la revolución*. Madrid: taurus ediciones S, A.

Marcuse, H. (1999). *El hombre unidimensional*. Barcelona editorial Ariel

Marcuse, H. (2001) *Eros y civilización*. Barcelona: editorial Ariel.

Marin, M, y Muñoz, G. (2002) *Secretos de mutantes. Música y creación en las culturas juveniles*. Bogotá: Universidad central. Departamento de investigaciones; Siglo del hombre editores.

Marx, K. (1978). Obras escogidas. Volúmenes 1, 2 Moscú: Editorial progreso.

McCain, G y McNeil, L. (2008) *Por favor, mátame: La historia oral del punk.* Madrid: libros crudos.

Nietzsche, F. (2000). *Consideraciones intempestivas, I. David Strauss el confesor y el escritor*. Madrid: Alianza editorial.

Obando Valentina (13 de febrero del 2016) *Alarma por Heroína de alta pureza en las calles de Bogotá.* El Tiempo. pp. 2

Rey Lennon, F. (2006). *Edward Bernays. El día que se inventaron las relaciones públicas.* Buenos aires: editorial del la Universidad Catolica Argentina.

Rimbaud, P. (1982*). El último de los Hippies. Un romance histérico*. Londres. Version digital en PDF. http://granada.cnt.es/distri/wp-content/uploads/2012/12/El-Ultimo-de-los- Hippies.pdf

Rozsak, T. (1981). *El nacimiento de una contracultura. Reflexiones sobre la sociedad tecnocrática y su oposición juvenil*. Barcelona: Editorial Kairos, S.A

Schwarzbock, S. (2008). *Adorno y lo político.* Buenos Aires: Prometeo Libros.

Solano Carlos (1 de octubre del 2015) *Haz pensar a la gente y te odiaran: John Zorn*. El Tiempo. pp. 20

Wellmer, A. (1994*). Teoría crítica y teoría estética*, Universitat de Valencia.

Filmografia

Felix, B. y Wolting, F. (Productores). Oey, A. (director) (2006). *There is not authority but it yourself* [documental] Paises Bajos.: Productora independiente.

Gramaglia, M. (productor) Fields, J. y Gramaglia, M. (Directores) (2003). *End of the century: The story of the Ramones.* [Documental] Estados Unidos y Reino Unido.: Magnolia Pictures(EU) Tartan Films (RU)

Herzorg, W (Productor y director) (1974). *The enigma of Kaspar Hauser*.[Cinta cinematográfica] Alemania del oeste.: Werner Herzorg filmproduction. Filmverlag der autoren. ZDF

Linson, A., Grayson, R., Chaffin, C., (productores) Fincher, D (1999) *Fight Club*. [Cinta cinematografica] Estados Unidos.: Art Linson production, Fox 2000 productions. Regency enterprises.

Peish, J. (productor) Haimes, T. (director) (1995) *The history of rock and roll. Punk* [documental] Estados Unidos.: The History Channel.

Audiografia

Asto pituak (2007). *La fuerza transformadora*. En Garrasiak iluntasunean. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=wgELOOxYYFg

Asto pituak (1999) *Que se jodan.* En Para bien o para mal así somos. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=VSUM6JyB_64

Crass, (1978*). Punk is dead.* En Feeding of the 5000. [LP]. Dial House, UK:. Crass Records.

Crass (1982). *Buy Now Pay As You Go*. [LP] Dial House, UK: Crass Records

Crass, (1983) *How does it Feel*. Single [LP]. Dial House, UK. Crass Records

Crass, (1983b*) Yes sir, I will*. [LP] En Yes sir, I will. Dial House, UK. Crass Records

Crass, (1986) *Big A, little A.* En Best before 1984. [LP] Dial House, UK. Crass Records

Earth Crisis, (1995) *The Discipline.* En Destroy the Machines. [CD] Nueva York, EU: Victory.

Versión traducida: https://www.youtube.com/watch?v=SGbyKEOFyl0

Flema, (2002*) Sexo Drogas y Punk Rock*. En cinco de copas. [CD] Buenos Aires,

Argentina.: Heaven.
Green Day (2004). *American idiot*. En American idiot. [CD]. California, Hollywood, EU: Reprise Records, Warner Bros.
Green Day (2004) *Give me novacaine*. En American idiot. [CD]. California, Hollywood, EU.: Reprise Records, Warner Bros.
Ramones, (1976) *Chain Saw*. En Ramones. [LP] Nueva York, EU.: Sire records
Ramones, (1976) *Now I Wanna Sniff someglue*. En Ramones [LP] Nueva York, EU.: sire records
Ramones, (1976) *53rd and 3rd*. En Ramones. [LP] Nueva York, EU.: Sire records
Ramones, (1976) *Today your love tomorrow the world*. En Ramones [LP] Nueva York, EU.: Sire records
Ramones, (1977) *Glad to see you go*. En Leave home. [LP] Nueva York, EU.: Sire records
Ramones (1980) *Rock and roll high school*. En End of the century. [LP] Nueva York, EU. Sire Records
Sex Pistols, (1976) *Anarchy in the Uk*, (Single) [LP] London UK:.EMI
Sex Pistols, (1977*) Good save the Queen*. En Never mind the bollocks. [LP] London, UK. Virgin Records y Warner Bros

Listado de siglas usadas

Dialectica de la illustration ……..DI
Industria cultural……IC
Minima moralia……..MM
Critica de la razón instrumental……CRI