

CULTURA Y SUBJETIVIDAD. UNA RELECTURA DE LA IDEA DE INDUSTRIA CULTURAL

Dr. Gustavo Matías Robles
Universidad Nacional de La Plata, Buenos Aires, Argentina
gustavomrobles@gmail.com

Recibido el 6 de octubre de 2016
Aceptado el 29 de noviembre de 2016

Resumen

En el presente artículo pretendo realizar una lectura del célebre concepto de Industria Cultural elaborado por Theodor W. Adorno en el marco de una crítica a las formas de subjetivación propias del capitalismo tardío. Considero que esta lectura permitirá ver las reflexiones adornianas como algo más que una simple evaluación elitista de la sociedad de masas o que una teoría de la manipulación cultural, al tiempo que intentará poner de relieve sus aportes y limitaciones para el ejercicio del análisis cultural.

Palabras clave: cultura-subjetividad- Industria Cultural-Adorno

CULTURE AND SUBJECTIVITY. A REREADING OF THE IDEA OF CULTURAL INDUSTRY

Abstract

In this paper I pretend to carry out a reading of the concept of Cultural Industry elaborated by Theodor W. Adorno as a critique of the forms of subjectivation in the late-capitalist societies. The aim of this reading is to shed light on Adorno's cultural analysis as something more than an elitist attitude or than a manipulation theory. At the same time, I intent to evaluate both limitations and contributions of Adorno's reflexions for cultural analysis.

Keywords: culture-subjectivity-Cultural Industry-Adorno

Como citar este artículo:

Robles G. (2016). "Cultura y Subjetividad. Una relectura de la idea de Industria Cultural", en *Perspectivas de la Comunicación*, Vol 9, n° 2. pp. 111-129.

Introducción

En este artículo voy a retomar el célebre concepto de Industria Cultural formulado por primera vez a mediados de la década del 40' por Theodor Adorno en su *Dialéctica de la Ilustración*, obra escrita junto con Max Horkheimer. La lectura que aquí voy a proponer tiene que ver con insertar las reflexiones sobre la Industria Cultural (de ahora en más IC) en el marco de una crítica a la idea de subjetividad, o mejor dicho ver cuál es el funcionamiento ideológico de la IC en tanto mecanismo de construcción de subjetividades. Voy a dejar de lado algunos debates tales como el de arte serio-arte ligero, el de cultura y modernidad, el de recepción y creación de los productos culturales, para concentrarme en lo que en la filosofía contemporánea se conoció como crítica al sujeto: ese conjunto heterogéneo de problemáticas que arranca con Nietzsche, Marx o Freud y que busca desmontar la idea moderna de una subjetividad constitutiva para enfocarse en los mecanismos de subjetivación, en el proceso del cual los sujetos son efectos y no causas, resultados inciertos y no origen de instancias que los exceden (Karczmarczyk, 2014: 8-10). Es decir, voy a intentar leer los análisis sobre la IC en tanto crítica de los mecanismos de construcción de subjetividades en el capitalismo fordista para mostrar que es allí donde radica su mayor productividad teórica y su actualidad.

El concepto de IC se ha convertido en uno de los elementos más reconocibles de la producción teórica de la denominada Escuela de Frankfurt. Es el concepto que de alguna manera cristaliza el conjunto de las reflexiones con las que la primera generación de frankfurtianos intentó dar cuenta de las transformaciones de la esfera cultural en su autonomía relativa con respecto a los procesos políticos o económicos. Pero estos análisis fueron pronto estigmatizados como demasiado pesimistas, como demasiado totalizantes, a partir del giro comunicativo dado hacia fines de los años 70' por la denominada segunda generación de la Escuela de Frankfurt. Desde allí pareciera como si el concepto de Industria Cultural hubiese sufrido la misma dialéctica que denunciaba, la de que todo elemento de contracultura termina, más temprano que tarde, integrado a la cultura hegemónica a la que se oponía; es decir, como si el concepto de IC hubiese terminado convirtiéndose él mismo en parte de la industria cultural. Esto es patente en el uso descriptivo con el que a veces se lo emplea para acentuar la simple convergencia entre negocios y producción cultural, o cuando se lo deja dormir en el placard de herramientas de análisis olvidadas que sólo se trae a colación en el momento de hacer un inventario de antecedentes. Pero pretender hacer una relectura de este concepto no debe hacernos caer en la ingenuidad de desconocer su anacronismo. La intención original de su formulación es hoy irrecuperable: la cultura ha cambiado demasiado con respecto a la que conocieron Adorno y Horkheimer y, por ende, también los términos apropiados para su análisis. Sin embargo, creo que este concepto es aún capaz de ofrecernos al menos una inquietud crítica con respecto a la pretendida ingenuidad de nuestros "consumos culturales". Es esta inquietud crítica lo que deseo rescatar en este trabajo. Considero que esto es posible si al concepto de IC no se lo lee como

una teoría de la cultura, o como una reflexión sobre la producción industrial de bienes artísticos, sino en la intersección entre la crítica de la ideología y la crítica al sujeto, es decir, entre la producción de significantes sociales y la constitución de una forma determinada de posicionarnos en el mundo.

I

Antes de comenzar con el análisis del concepto de industria cultural, voy a tratar de ofrecer una interpretación de la idea de una constitución ideológica de la subjetividad, tal y como podría leerse en Adorno. En uno de los excursus que precede al capítulo dedicado a la Industria Cultural en *Dialéctica de la Ilustración* -me refiero al texto llamado "Odiseo. Mito o Ilustración"- Adorno intentó mostrar cómo es que la subjetividad se constituye en un proceso de represión en el marco de una implicación dialéctica con lo natural, tanto con la naturaleza externa como con la naturaleza interna: el sujeto proviene de lo natural pero, a la vez, lo natural es lo negado y dominado en la constitución de la subjetividad; esta negación de lo natural en el sujeto es lo que provoca una ilusión de autonomía racional -modelo del concepto moderno de sujeto- y un endurecimiento subjetivo -modelo de la "frialidad burguesa" que hizo posible Auschwitz (Adorno, 1987: 72)-. De esa manera, el sujeto sería el modo en el que la especie se relaciona con la naturaleza, y en esa medida configura también el conjunto de operaciones materiales con las cuales la sociedad se reproduce: como sujetos es que entablamos relaciones con nosotros mismos, con la naturaleza y participamos en la vida social. Pero aunque ese sujeto está construido sobre la represión de lo natural como herramienta de dominación, esa represión nunca es completamente exitosa, las ataduras del Yo nunca son eternas ya que existe siempre la posibilidad empírica de que las fuerzas de la naturaleza interior domesticadas sean disueltas, que la atadura del sujeto sea desatada.

Entonces sería normal que aparecieran malestares, sensaciones de incomodidad, sufrimiento o diferentes formas patológicas de reacción amenazando a la unidad subjetiva. El dolor por la renuncia que los hombres debieron infligirse para consumir la unidad de su Yo aún perdura, por lo que aquella naturaleza sacrificada retorna en la forma de sufrimientos y malestares. Este dolor por el retorno de la naturaleza reprimida es lo que debe ser canalizado para que el sujeto siga siendo sujeto. Este problema parece decir que en Adorno el sujeto no está completamente condicionado por las estructuras, o mejor dicho que aún quedan restos no integrados, no completamente reprimidos y readaptados de la subjetividad; que la subjetividad, aún en la época de su liquidación, conserva una piedra de toque que plantea ciertas pretensiones no conformistas. De esto nos hablan las diferentes formas de patologías y malestares sociales, formas que para Adorno no siempre exteriorizan lingüísticamente como manifestación consciente o como protesta pública, sino en la forma de malestares inconscientes. La existencia

de esta posibilidad es lo que lleva a reconocer la necesidad del sujeto de ser constantemente confirmado en su cierre, de que su represión sea actualizada:

“La humanidad ha debido someterse a cosas terribles hasta constituirse el sí mismo, el carácter idéntico, instrumental y viril del hombre, y algo de ello se repite en cada infancia. El esfuerzo para dar consistencia al Yo queda marcado en él en todos sus estadios, y la tentación de perderlo ha estado siempre acompañada por la ciega decisión de conservarlo” (Adorno, 1980: 86).

Sobre esta misma cita comenta Joel Whitebook en su *Perversion and Utopia* (1995) que:

“esta afirmación descansa en la asunción de que ningún logro de la integración del ego -ninguna sublimación- puede asumir relativa estabilidad en el tiempo, lo que es decir, ninguna forma de identidad puede poseer el carácter de la relativamente espontánea naturalidad de la segunda naturaleza, sino que debe siempre implicar el esfuerzo de la voluntad: la amenaza central y continua, contra la cual el ego debe luchar constantemente es la desintegración.” (1995: 147).

Esto porque la subjetivación está asentada sobre la escisión entre lo racional y lo no racional y el dominio del primero sobre el segundo, lo que causó un infinito sufrimiento, entre otras cosas porque las represiones que los sujetos debían hacerse a sí mismo fueron acompañadas por ciertos elementos de conciencia de una felicidad posible que hizo de esa represión algo aún más doloroso. Entonces para paliar ese dolor y para continuar con el proceso de represión interna sin sobresaltos, ya sea en la forma burguesa del individuo endurecido o en la forma masificada del individuo como engranaje de sistema, es que fue necesario idear mecanismos que transformen ese sufrimiento en fuerza de reproducción social.

Esto se puede interpretar a partir de la lectura que Adorno, en el Excurso ya mencionado en *Dialéctica de la Ilustración*, realiza del pasaje de *La Odisea* donde se relata la aventura en el país de los Cíclopes. Allí Odiseo y su tropa se encuentran con el gigante Polifemo quien se dispone a devorarlos; pero Odiseo astutamente engaña al gigante haciéndose llamar “Nadie” (*Udeis*), esto provoca la confusión del gigante, prisionero todavía de un pensamiento mágico sin conciencia del carácter convencional de la palabra y, por ende, de su diferencia con los objetos. Pero en su huida el héroe siente que en esa autonegación ha perdido también una parte de su Yo que debe ser restituida inmediatamente. Así en un acto de burla y torpeza durante la huida no puede evitar la tentación de avisar al Cíclope sobre su verdadero nombre provocando la ira de éste y ocasionando innecesarios peligros para su tropa. La moraleja de este pasaje radica en señalar la precariedad de la identidad consumada:

“El que por amor a sí mismo se llama «Nadie» y adopta la asimilación al estado de naturaleza como medio para dominar a ésta, cae víctima de la *hybris*. El astuto

Odiseo no puede obrar de otra forma: en la huida, estando aún al alcance de las manos amenazadoras del gigante, no sólo se burla de éste, sino que le revela su verdadero nombre y su origen, como si la prehistoria tuviese aún tal poder sobre él, que, una vez se ha llamado «nadie», pudiera temer convertirse nuevamente en nadie si no reconstruye su propia identidad mediante la palabra mágica, que había sido justamente relevada por la identidad racional.” (Adorno, 1980: 118).

Para el sujeto siempre está latente la posibilidad de una recaída en *hybris*, la posibilidad histórica de que las fuerzas naturales derriben una subjetividad precaria. Detrás de ese sujeto todopoderoso que se considera creador del mundo, garantía del saber, previsor de las acciones, fuente del significado, organizador de la sociedad, señala Adorno una instancia débil amenazada por la disolución. Debido a esta situación de precariedad es que el sujeto necesita de mecanismos de reforzamiento que vuelvan a suturar sus costuras, que lo coloquen otra vez en su independencia ideológica de lo natural y neutralicen la posible recaída en *hybris*. Estos mecanismos, que podríamos denominar “mecanismos ideológicos”, deberían sostener y reproducir la subjetividad como dominio e identidad, es decir deberían producir la ideología de la subjetividad, el cierre del sujeto sobre sí mismo. Estos mecanismos ideológicos tendrían el deber de impermeabilizar al sujeto y crear las condiciones para que las tareas que aquel tiene que cumplir sean efectivamente cumplidas, esto es recrear las condiciones de la reproducción simbólica y material de la sociedad. Estos mecanismos ideológicos serían entonces los encargados de repetirle el nombre a Odiseo para que este no olvide su identidad y evitar así “que pudiera convertirse nuevamente en nadie”. Dentro de estos mecanismo ideológicos de reforzamiento de subjetividades adquiere especial importancia lo que se conoce como “industria cultural”, para la reproducción del todo social se necesita la reproducción de estas estructuras subjetivas mediante mecanismos sociales específicos. De modo que el concepto de IC adquiere sentido en el marco de una crítica a la constitución ideológica del sujeto. Voy a mostrar esto a continuación.

II.

La experiencia del exilio norteamericana le permitió a Theodor Adorno conocer un estadio más avanzado del capitalismo, en el que el fordismo se hallaba consolidado como patrón social productivo. A diferencia de Alemania, en EEUU existía ya un aparato industrial ampliamente desarrollado para la producción de bienes culturales: la industria cinematográfica, las grandes cadenas de radio, la extensión de los medios de reproducción sonora, la televisión, *los best-sellers*, *magazines*, etc. Todo esto formaba parte de una realidad completamente diferente a la experiencia cultural que podía tener un europeo en aquel entonces.

Es este nuevo fenómeno de producción industrial cultural, y no la simple masificación de la cultura, lo que intenta pensar Adorno con el concepto de Industria Cultural (Adorno, 2009: 295). Como afirma Alex Demirovic (2002), los análisis de Adorno deben entenderse en el marco de un estudio de las formas de dominación y búsqueda de consenso en las sociedades del taylorismo, donde se buscaba neutralizar los disensos salariales y el inconformismo ante las desigualdades sociales mediante una organización compensatoria del consumo y del tiempo libre. En esta época se hace evidente que “una determinación de la forma de la socialización capitalista sin una igual determinación de la forma especial del individuo es insuficiente”, por lo que “la industria cultural representa una poderosa relación social de prácticas cotidianas que exigen de los individuos tiempo y cuyo desarrollo organiza” (Demirovic, 2002: 64). Con esto “aparecen nuevas prácticas sociales. y con estas viene también un nuevo patrón del consenso” (Demirovic, 2002: 66). Mi idea es mostrar que el concepto de IC está pensado para develar los mecanismos de funcionamiento de ese “nuevo patrón de consenso”.

Para apreciar cuánto de novedoso tenía esta situación hay que tener en cuenta el significado de la palabra cultura en la tradición alemana, en la cual Adorno se formó. En tal tradición la palabra *Kultur* designaba el ámbito de las producciones denominadas espirituales, tal y como el arte, la filosofía, la ciencia, la literatura, la música, esferas no directamente funcionales a la reproducción social que debían ser distinguidas de la idea *Zivilisation*, que hacía referencia al conjunto de dimensiones materiales y técnicas de la sociedad (Jay, 1984: 105). De modo que cultura era para Adorno el conjunto de aquellas realizaciones humanas que no estaban necesariamente subsumidas en el orden de las determinaciones vitales y materiales de la existencia social, aquello “sustraído a lo puramente necesario para la vida” (Adorno, 2008: 67). Adorno reiteraba constantemente que la autonomía y grandeza de la *Kultur* se había erigido sobre la desigualdad social y la injusticia inherente a la esfera de la producción y a la división social del trabajo (2008: 8). Pero esto no debía implicar un desprecio de sus potenciales críticos, tal y como había hecho buena parte de la crítica cultural que se había asentado en la idea de mentira -como la crítica a la moral practicada por Nietzsche o como versiones economicistas del marxismo- ya que de ese modo se extirparía “toda quimérica anticipación de un estado más noble, y se pasaría directamente a la barbarie que se reprocha a la cultura como producto suyo (Adorno, 1987: 41). A la teoría, por lo tanto, le tocaría asumir la paradoja de que la cultura como promesa de un mundo mejor sólo podría realizarse mediante su universalización que era, sin embargo, impedida por su dependencia de las condiciones materiales de la sociedad. No se trataba de una simple negación de la *Zivilisation* en pos de un concepto elitista de *Kultur*, sino de un intento de pensar las energías críticas de la *Kultur* en relación con la universalidad de la *Zivilisation*.

Pero en el tardo-capitalismo, denunciaba Adorno, esta antinomia se resolvía en una falsa síntesis: la civilización en lugar de alcanzar el reino que prometía la cultura no había hecho sino integrarlo en los mecanismos de reproducción social.

Para entender esto es conveniente detenerse un poco en la elección del término Industria Cultural. En una conferencia radial emitida en el año 1963 y publicada con el nombre de *Resume über Kulturindustrie* Adorno dice que junto con Horkheimer decidieron sustituir la expresión "cultura de masas" que habían utilizado en sus borradores por la expresión "Industria Cultural" para evitar "la interpretación [...] de que se trata de una cultura que asciende espontáneamente desde las masas, de la figura actual del arte popular" (Adorno, 2009c: 295). La intención irónica del término es muchas veces pasada por alto en su uso cotidiano ya que no siempre se tiene en cuenta el carácter radical de la intención con la que el concepto fue formulado. Con este concepto Adorno intentaba reunir en una misma expresión dos conceptos contradictorios: la cultura y la industria, que correspondían a los conceptos de *Kultur* y *Zivilisation* respectivamente. El término "industria cultural" designaba así el proceso de racionalización mercantil llevado a cabo en el plano de la *Kultur* y el arribo a un estadio en el que la oposición entre cultura (*Kultur*) e industria (asociado con el término *Zivilisation*) se había diluido. El concepto de industria cultural designaba más precisamente una situación en la que el dominio de la *Kultur* comenzaba a ser subsumido por la forma mercantil, a valer como puro valor de cambio en un proceso de progresiva homogeneización de todos los ámbitos de la vida.

Para entender esto es necesario recordar el carácter polémico con el que fue concebido el concepto de IC, es decir, en una discusión con Walter Benjamin a propósito de su "La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica" de 1937. En ese ensayo Benjamin intentaba dar cuenta de las mutaciones en la forma de recepción del arte ocasionadas por las transformaciones en su forma de su producción. La novedad radicaba en que ahora las obras comenzaban a ser producidas de modo serializado provocando tanto una reconfiguración interna de las mismas como de las actitudes del receptor; con esto las obras dejaban de ser percibidas como piezas únicas poseedoras de un carácter aurático ligado a una antigua función ritual. Esta transformación Benjamin la consideraba auspiciosa debido a que la masificación de las obras podría permitir su uso crítico-revolucionario en la medida en que las masas se adueñaran de ellas para representar su propio rol histórico (Benjamin, 1989: 54). Las potencialidades de esta nueva recepción del arte es lo que Adorno cuestiona de Benjamin, pero lo hace desde una perspectiva distinta a la benjaminiana.

Simon Jarvis (1998) plantea muy bien esta diferencia al afirmar que mientras Adorno "enfatisa el impacto de los cambios estructurales en la totalidad social en la era del capitalismo monopólico sobre la producción cultural y el consumo", Benjamin "presta más atención a la influencia de los avances técnicos en los modos en los que son producidos y reproducidas las mismas obras de arte (1998: 77). Esta diferenciación permite comprender mejor las críticas de Adorno a Benjamin plasmadas en su intercambio epistolar. Allí Adorno cuestionaba la confianza benjaminiana de que la liquidación del aura pueda tener alguna connotación políticamente progresiva. La destrucción del aura para Adorno era tan sólo el reemplazo de un fetichismo religioso por un nuevo fetichismo de la

mercancía; pero que en modo alguno implicaba una desfeticización de la obra; esto se debía porque, según Adorno, Benjamin sólo se concentraba en los aspectos técnicos perdiendo así de vista el análisis del carácter mercantil de la producción y el consumo. Para Adorno estos nuevos procedimientos técnicos hacían algo más que simplemente quebrar el aura, también transformaban las obras en puro fetiche (Schweppenhäuser, 1996: 154-158). El foco puesto en el entrecruzamiento entre el sistema social y los productos culturales es lo que distingue el análisis adorniano del benjaminiano: para Adorno la unificación del entero sistema capitalista en unos cuantos grupos monopólicos había tenido lugar también en el marco de la producción cultural, de modo tal que la cultura constituía una unidad en el que las diferencias no surgían espontáneamente, sino que eran producidas (Adorno, 1980: 160).

Esto era claro en un artículo de 1938 llamado "El fetichismo de la música y la regresión de la escucha" en el que Adorno problematizaba lo que él diagnostica como creciente primacía del valor de cambio en la circulación de los bienes culturales. Fenómeno curioso ya que era justamente el ámbito del arte el que se definía tradicionalmente por su excepción a la lógica del valor: "este ámbito aparece en el mundo de las mercancías justamente como sustraído al poder del cambio, como un campo de inmediatez respecto a los bienes, y es a esta apariencia, a su vez, y sólo a ella, a quien deben los bienes culturales su valor de cambio" (Adorno, 2009: 32). El problema entonces era, por un lado, la irrupción del carácter mercantil en una esfera que se definía como no-mercantilizada; pero, paradójicamente, la condición para la mercantilización de los bienes culturales radicaba en que esos bienes culturales aparecían como sustraídos de la esfera del intercambio comercial. En ese sentido, la "mercancía" cultural había estado asentada sobre una apariencia de inmediatez que constituía de algún modo su valor de uso (su posibilidad de ofrecer goce, su dimensión expresiva, su valor aurático, sus cualidades técnico-compositivas) y, al mismo tiempo, su producción para el intercambio mercantil. La "mercancía" cultural era entonces una mercancía paradójica ya que sólo poseía valor de cambio en tanto era considerada como no mercantilizable, es decir en tanto poseía la apariencia de ser algo más que simple mercancía.

Pero la mercancía que la IC producía transformaba sustancialmente esta condición ambigua de la cultura. Para Adorno el paso del valor de uso al valor de cambio de la obra se generaba cuando "en lugar del goce se impone el participar y estar al corriente; en lugar de la competencia del conocedor el aumento de prestigio. [...] Es preciso haber visto *Mrs Miniver* como es preciso tener las revistas *Life* y *Times*" (Adorno, 1980: 203). En la IC la valoración social de determinada obra se convierte en su criterio objetivo -en su valor de uso-, y la obra se vuelve así solamente un medio para medir la jerarquización, el estatus social o la pertenencia. Adorno no hace mención de que esta relación entre participación cultural y estratificación social pudo haber estado presente en todas las sociedades; tal vez porque lo que él va a diagnosticar como específico de estas nuevas formaciones sociales es que la recepción, ahora completamente mediada

por el valor de cambio, pierde la especificidad del objeto para volverse una suerte de ficha intercambiable. El objeto de goce ofrecido por la IC radica entonces en la posibilidad de intercambiabilidad de esos bienes:

“Si la mercancía se compone de valor de cambio y valor de uso, el puro valor de uso, cuya ilusión han de mantener en la sociedad totalmente capitalista los bienes culturales, es sustituido por el puro valor de cambio, que precisamente asume engañosamente, en cuanto tal valor de cambio, la función del valor de uso” (Adorno, 2009b: 24)

En la IC lo que se consume como bien cultural es el consumo mismo, el consumo es el puro valor de cambio. La relación libidinal del espectador se establece ahora con la propiedad de ser intercambiado del producto cultural. En la IC se trata, según Zamora (2004), “de un fetichismo de segundo grado en el que [...] queda trastocada la finalidad cualitativa del bien de consumo por la carga afectiva adherida a su forma externa de presentarse, se desvían los afectos hacia el valor de cambio” (2004: 83), que se convierte así en modelo para todo bien cultural. La dimensión del valor de uso, de la materialidad, de lo no idéntico que no se dejaba homogeneizar desaparece con la IC. En un mundo de productos estandarizados el espectador de la IC no experimenta la obra en sí, sino en la medida en que participa de algo: “incluso la transmisión solemne de la Novena Sinfonía, comentada efusivamente y quizás declarándose a sí misma un acontecimiento histórico, pretende más informar a los oyentes sobre el acontecimiento del que son testigos y sobre los poderes escenificados, que incentivarlo a participar en la obra misma” (Adorno, 1980: 332).

Lo curioso es que para Adorno el tiempo histórico en el que aparece la IC está caracterizado por una tendencia a la reducción del espacio del mercado, o al menos por su reducción. Su concepto de “mundo administrado” define una época en el que los grandes monopolios y el estado ligado a ellos controlan y unifican las esferas de la producción y la circulación, de modo que las instancias de intercambio comercial o competencia en el mercado desaparecen tendencialmente (Ritsert, 2009: 59-62). Esta teoría que intenta explicar el momento fordista fue muy criticada y parece difícil de ser sostenida hoy por hoy, pero no sólo es débil históricamente sino que plantea un problema a los análisis de la IC. El problema sería el siguiente: ¿cómo es posible que los bienes culturales transformados en mercancías subsistan cuando se reduce el espacio del mercado?. Parecería que la mercancía cultural, en tanto mercancía susceptible de intercambio, es una entidad anacrónica en el marco del capitalismo monopolista, ¿cómo es esto posible?, ¿cómo es posible que la realización mercantil de un producto se efectúe por fuera del mercado?. Creo que en la respuesta a esta pregunta se pueden encontrar pistas para el problema del funcionamiento ideológico de la IC. Por ejemplo cuando Adorno afirma al respecto de la industria radiofónica que “al incorporar totalmente los productos a la esfera de la mercancía, la radio renuncia a colocar como mercancías sus productos culturales” (Adorno, 1980, 204). Creo que lo que Adorno está queriendo decir es que la

valorización de los productos culturales no solamente radica en la ganancia que se pueda obtener, sino en su eficacia ideológica. Dicho brevemente: la IC produce mercancías cuya valorización se efectúa no solamente en la obtención de un plusvalor económico, sino de un "plusvalor ideológico". Voy a tratar de explicar esto.

III.

Adorno no discute los aspectos de la distribución, la circulación o la publicidad de la mercadería cultural, tampoco ahonda sobre la organización corporativa de la industria, sino que se concentra en las características de producción de la cultura mercantilizada; en este marco es que habla de estandarización, de la producción de una falsa individuación o de la búsqueda constante del estereotipo como característica distintiva de la IC (Cook, 1996: 39). Pero hay un aspecto al que Adorno le dedica menos espacio, pero que considero esencial en el marco del tema de este artículo, y es el concepto de "esquematismo" que, con cierta ironía, toma de Kant (1980: 168). Para Kant el esquematismo era la función de referir la multiplicidad sensible, determinadas solamente por las formas de la intuición, a los conceptos sintetizadores del entendimiento. Siguiendo esto, Adorno afirmaba que es la IC la que cumplía ahora la función propia del esquematismo kantiano, es decir la encargada de garantizar la continuidad de nuestras percepciones con lo ya conocido. En la IC es el entero mecanismo de producción quien formatea sus productos, de modo tal que, si bien "los espectadores no trasladan estas ideas directamente a la vida cotidiana, son alentados a organizar sus experiencias de una manera igualmente rígida y mecánica" (Adorno, 2009: 522). Para asegurar esta continuidad de la experiencia la IC necesita trabajar la obra en cada uno de los detalles, incluso a costa de perder la totalidad de sentido; a partir de este trabajo cuidadoso la IC fija un lenguaje propio con su sintaxis y su vocabulario específico, con sus tiempos y sus leyes formales internas (Adorno, 1980: 172). Esto provoca una operación ideológica básica: la naturalización de la vida cotidiana a partir de su simple repetición, y la IC "se convierte en la proclamación enérgica y sistemática de lo que existe. La industria cultural tiende a presentarse como un conjunto de proposiciones protocolarias y así justamente como profeta irrefutable de lo existente." (Adorno, 1980: 193)

Lo que la IC "vende" entonces es la vida cotidiana, naturaliza lo que se da históricamente. Es por esto que Adorno define el estilo de la IC como un "pseudorealismo" (2009: 477): tanto en la reproducción fiel de la voz en la radio, en el realismo que el cine había conseguido mediante sus progresos técnicos, en la posibilidad de reproducir imágenes en la fotografía, Adorno creía encontrar una tendencia latente de toda la cultura hacia un realismo de tipo apologético, ya que "todo lo que se dice y la forma en que se dice debe poder ser controlado en relación con el lenguaje de la vida cotidiana, como en el positivismo lógico" (1980: 174). La IC con su autorreferencialidad duplica las relaciones del mundo

cotidiano y adquiere un carácter publicitario que tiende a borrar la diferencia con la vida. Ahora bien, creo que esta tesis del realismo como tendencia estilista tal y como Adorno sugiere es un tanto absurda creo que si se la lee como voy a proponer podría llegar a tener cierta plausibilidad.

Mi sugerencia es que la idea de "pseudorealismo" de la IC adquiere sentido si se la entiende como el entrenamiento de pautas comportamiento y no según el modelo de una representación pictórica de la realidad que reproduce contenidos para inculcar interpretaciones o valores sociales: de este modo, lo ideológico de la IC no serían sus contenidos, sino su énfasis en la sucesión automática de operaciones reguladas. Para Adorno la IC es una ideología que no transmite ideas, ni contenidos, sino formas de percepción; no se trata de un adoctrinamiento; sino de un entrenamiento de las reacciones perceptivas. Los productos de la IC exigen para "su percepción adecuada rapidez de intuición, capacidad de observación y competencia específica, pero al mismo tiempo prohíbe directamente la actividad pensante del espectador, si éste no quiere perder los hechos que pasan con rapidez antes su mirada" (Adorno, 1980: 171). Con esto la tesis del realismo adquiere otro sentido: ya no se trataría de un realismo que pretende representar el mundo tal cual es, sino de una suerte de acondicionamiento de una sensibilidad adaptativa. En esta lectura se trata entonces de un realismo no de los contenidos, sino de los procesos, un realismo de ejercicios, de prácticas, de reacciones, de comportamientos. Es así que cuando Adorno habla de "regresión de la escucha" como complemento de la "fetichización de la música" está pensando en el hecho de que la escucha se reproducen comportamientos tales como la disipación o la desconcentración, la imposibilidad de captar el concepto de la obra, la emancipación de los arreglos por sobre la composición total, la abstracción del halago o del goce sensorial (Adorno, 2009b: 50-51). Como afirma Silvia Schwarzböck en un libro muy original sobre Adorno: "la fascinación que la industria cultural provoca sobre el sujeto se debe más a la *forma* con la que opera (a la técnica, basada en la repetición) que al *contenido* que alberga (a las viejas ideologías a las que debe responder)" (Schwarzböck, 2008: 240).

Esta idea de una ideología que tiene más que ver más con el "entrenamiento" que con el "adoctrinamiento" tiene también otros sentidos posibles. Gilles Moutot (2005) realiza un interesante observación a este respecto que sirve como descripción complementaria de esta función ideológica de la IC: "en Adorno la lógica de la producción industrial de los bienes culturales es una lógica de superproducción del sentido, pero de un sentido siempre semejante" (2005: 42). Para Moutot la IC genera un desenfreno de signos que distrae del hecho de que se reproduce siempre lo mismo, por lo que el número de signos no implica multiplicidad o variedad alguna. En esa realidad que ahora "significa demasiado", que está cargada de distinciones, géneros y subgéneros, se constituye una red o un esquema de signos ya previamente cargados de sentidos que el espectador debe esforzarse por captar. El funcionamiento de la IC disemina por todos lados sus detalles, distinciones, modos de comportamiento, reacciones, formas de

encender o apagar un cigarrillo, de besar, de conversar o de recogerse el pelo. Esta abundancia de signos provoca una cierta atrofia en la capacidad interpretativa ya que "cuanto más completo es el mundo como apariencia, más impenetrable es la apariencia como ideología" (Adorno, 2009: 531). El mundo al multiplicar los signos que enuncian diferencias nimias (malos y buenos, amantes y amadas, películas A, B o C, autos deportivos y de paseo, etc. etc.) oscurece otras diferencias (el dominio sobre la naturaleza, el sufrimiento de los individuos, las diferencias de clases, la represión de los impulsos, etc.).

En la IC se cumple la máxima de que "la perfecta semejanza es la absoluta diferencia" (Adorno, 190: 141) en tanto que el mundo y los individuos son presentados como seres genéricos, como elementos intercambiables, por lo que la superpoblación de sentidos tiene como meta la confirmación del estado de cosas. Los productos culturales se definen no tanto por la trasmisión de contenidos o valores, sino por la ejercitación de mecanismos perceptivos, esquemas de comportamiento, procesos de decodificación, multiplicación de signos que apuntan a lo mismo, "lo importante no son los contenidos ideológicos específicos, sino que llene el vacío de la conciencia expropiada" (Adorno, 2009b: 21). La ideología pierde su significación teórica y se convierte en una ideología eminentemente formal interesada más en la "retórica" que en la "semántica" de sus productos; es la exaltación del método, ya no en el plano del conocimiento, sino en el plano de la producción de bienes culturales. Es en ese sentido que se puede afirmar que la IC es idealista en su funcionamiento: la objetividad de la obra (la autonomía del arte, el goce, el carácter aurático de la obra, su configuración interna) es suplantada por la actividad del aparato de producción y el sentido por la actividad del mecanismo. Pero, ¿cómo funciona esto entonces en la producción de subjetividades?

IV.

Esta idea de la IC como mecanismo de confirmación ideológica de la subjetividad puede quedar mejor explicado si se lo pone en relación con lo que para Adorno es su antagonista natural: la obra de arte modernista. En el arte modernista el espectador llega a un encuentro sensorial con un material que no puede ser reducido a la simple expresión del artista ni asimilado completamente por las expectativas del espectador. A diferencia de lo que sucede en la IC, en el encuentro con la obra de arte el Yo deja de ser él mismo, la obra se desprende de las intenciones o de las vivencias del artista y logra consumir un estremecimiento o temblor en el plano de la recepción. En la experiencia estética se da tanto una licuación del sujeto como un protesta contra la falta de sujeto ya que, para que exista tal experiencia, sigue siendo necesario una subjetividad. La obra de arte autónoma que no se deja reducir a los patrones comunicativos cotidianos tiene la capacidad de desestructurar lo cosificado del sujeto, pero sin pretender abolirlo puesto que lo necesita. En el siguiente fragmento de su *Teoría Estética* Adorno

define el carácter des-subjetivamente de la obra de arte según la idea del "estremecimiento (*Erschütterung*)". Allí "el receptor pierde el suelo bajo sus pies y la posibilidad de la verdad que se encarna en la imagen estética se le hace presente" (1980: 322-323). Este estremecimiento que violenta las estructuras del sujeto en una relación no instrumental con la objetividad de la obra Christoph Menke (1997) lo entiende bajo el concepto de "negatividad estética", puesto que en la experiencia estética se produce una relativización de todos los sentidos previamente asignados de la subjetividad: "Si en el dominio no estético el placer arraiga en un proceso de identificación o reconocimiento automático, en el dominio del arte se basa en la negación estética de este mecanismo" (1997: 34). La obra modernista pondría entre paréntesis la identidad subjetividad en una ruptura creativa del Yo; es esto justamente lo que, según Adorno, impide la IC. Si la obra de arte des-subjetiva y permite la reinención de formas alternativas de vivir nuestra vida individual, la IC por el contrario confirma lo que ya somos. Esto fue escrito por Adorno a fines de los años 60', pero esa idea de un arte autónomo fue el elemento normativo que actuaba secretamente en su análisis cultural. La pregunta que queda ante es eso es saber si las reflexiones sobre la IC funcionan cuando esa esfera de la "gran cultura" prácticamente ha desaparecido, o al menos su acceso se ha vuelto todavía menos frecuente.

Andreas Huyssen (2006), en el marco del aparentemente hoy olvidado debate modernidad/posmodernidad, tiene una interesante lectura de la crítica cultural adorniana en el que creo se pueden encontrar elementos para reforzar lo que estoy diciendo: que la teoría de la IC debe ser leída como una crítica a la forma de subjetivación. Para Huyssen Adorno es el "teórico de la Gran División" que hacia fines del siglo XIX y comienzos del XX se produce entre la cultura de masas y el arte elevado. La teoría modernista de Adorno estaría dirigida a defender las pretensiones de la alta cultura de los procesos de integración sociales, pero sin entender esa separación como normativa sino como histórica; es decir, no hay una exigencia de que el arte alto sea separado del arte bajo, sino una constatación incómoda de que así sucedió (2006: 41-62). Pero para Huyssen el problema de Adorno está en que su concepto de IC hay una carencia de un estudio de "las estrategias de significación de las mercancías culturales específicas y la trama de gratificación, desplazamiento y producción de deseos que se ponen en juego en su producción y consumo" (2006: 62). Según Huyssen el plano de las motivaciones subjetivas que activa la IC estaría en el análisis adorniano sin ser tratado y, por ende, la relación entre IC y subjetividad quedaría planteada en un terreno abstracto. Considero que esta crítica es parcialmente correcta. Es decir, contrariamente a lo que dice Huyssen, en Adorno sí existe una tematización de la relación entre las mercancías culturales y las motivaciones individuales, sólo que, y con esto concuerdo con Huyssen, esa tematización es insuficiente para dar cuenta del problema. Si bien no hay en Adorno un análisis sistemático de la recepción de los productos de la IC, ni tampoco de las estrategias y técnicas de marketing por ejemplo, se pueden encontrar en su obra observaciones sueltas que quedan sin ser desarrolladas y que a mi entender no consiguen explicar correctamente el

problema. Esta carencia no es menor, sobre todo si queremos leer el concepto de IC en el marco de una crítica a los procesos de subjetivación. Esto se torna evidente en los escritos psicoanalíticos de Adorno y en su idea de Yo débil narcisista.

En sus textos sobre psicoanálisis Adorno realiza un diagnóstico de la patología psicológica del capitalismo enfocándose en la dinámica pulsional que se produce al verse disuelta la figura del padre, representante del Super-ego. Esto provoca a su vez una transformación del espacio psíquico en el que se articulaba el dinamismo entre Yo, Ello y Superyó. Con la disolución de las instancias mediadoras de la sociedad civil en el capitalismo monopólico, entre ellas las de la familia, el padre deja de ser una figura de identificación y es suplantada en ese rol por los medios de comunicación o por el aparato totalitario. Al tener la familia un rol menos influyente en la socialización de los jóvenes los medios extra-familiares adquieren cada vez más importancia (Adorno, 1991: 180-193). El Yo, cargado por las exigencias de un dominio de sus pulsiones y de la necesidad de una autoconservación racional, regresa a un estado libidinal previo con el fin de huir de la experiencia de su impotencia social. Así, la libido disponible se dirige ya no hacia la propia persona, sino a las figuras que la sociedad ofrece como modelo, hacia la *celebrity* de la industria cultural o hacia el líder totalitario. Mediante mecanismos de proyección en estas instancias sustitutas los individuos se aseguran una superioridad sobre una situación que ya no están en condiciones psíquicas de controlar (Maiso, 2013: 132-145).

El Yo busca así figuras de autoridad compensatorias en instancias extra-familiares como por ejemplo en la IC o en la pertenencia al grupo. Al no haber padre también el Super-Yo, generador de los mecanismos de defensa contra los impulsos libidinales, se debilita. De ese modo, los únicos mecanismos de defensa que al individuo le quedan disponibles "son los mecanismos de defensa infantiles que se adaptan mejor a la nueva situación. Esto y no la satisfacción de los deseos, explica la influencia que ejerce la cultura de masas" (Adorno, 2008: 68). En este marco lo que la IC hace es entonces seleccionar tendencias psicológicas regresivas y las confirma evitando que se vuelvan conscientes, pero no las crea (lamentablemente Adorno nunca explica cuáles son estas tendencias seleccionadas). La IC apunta a los deseos inconscientes de los individuos pero no para satisfacerlos, sino para reproducirlos y asegurar la conformidad del individuo con el estado de cosas. Adorno usa una expresión de Leo Löwenthal según la cual la IC es un "psicoanálisis invertido" (2009: 365) ya que realiza justamente lo contrario de lo que el psicoanálisis pretende: si Freud afirmaba que había que volver consciente el inconsciente, la IC lo que hace es confirmar el inconsciente sin control de la conciencia.

En resumen, para Adorno la IC confirma el inconsciente de una personalidad narcisista, o mejor dicho, su función ideológica es ser el componente social de una regresión narcisista, patología característica de las sociedades tardomoderna. Nunca ofrece ejemplos ni análisis de la forma en que la IC estimula esa necesidad

narcisista de una autoridad sustitutoria, simplemente afirma que lo hace. En "Prólogo a la Televisión" Adorno (2009) afirma que la televisión es la encargada del cumplimiento de deseos inconscientes (deseos de autoridad y deseos destructivos) pero nunca profundiza en el modo en el que éste cumplimiento del deseo se produce (2009: 509). Lo que ofrece en cambio son las ya mencionadas teorías del esquematismo, del pseudorealismo o la idea de ejercicio de las estructuras perceptivas, pero sin entrar a pensar claramente las dimensiones motivacionales que llevan a los individuos a aceptar o a identificarse con los productos ofrecidos. Es decir, Adorno quiere explicar los mecanismos con los cuales la IC crea individualidades regresivas pero sin analizar por qué esos mecanismos consiguen ser exitosos. Con esto el análisis se queda en una caracterización general que, a pesar de haber planteado correctamente el problema de la producción de subjetividades en el plano cultural, no consigue dar cuenta satisfactoriamente de éste, no logra ir más allá que la formulación de los términos del debate -lo que no es un logro menor-.

Un punto curioso con respecto a esto es que en sus textos tardíos Adorno enfatiza más decididamente los aspectos de resistencia que los de aceptación en los análisis de la IC, para dar cuenta de cómo el antagonismo entre el individuo y el sistema permanece siempre abierto. En "Capitalismo Tardío o Sociedad Industrial" de 1968 Adorno (2008), en referencia al movimiento estudiantil de esos años, celebra la existencia de una suerte de insatisfacción potencialmente transformadora en las pulsiones reprimidas sin que exista "todavía un sujeto social colectivo" (2008: 370). Sin embargo, en la mayor parte de su obra la resistencia está ligada a la ética y no a la política, o mejor dicho se limita al plano de la experiencia individual y no a la colectiva, como era el caso por ejemplo del Marcuse de *Un Ensayo sobre la Liberación* (1969), quien, con menos sutileza teórica que Adorno, intentaba estudiar "las bases instintiva de la libertad que la larga historia de la sociedad de clases ha suprimido" (1969: 12). No obstante, en un ensayo de 1969 llamado "Tiempo Libre" Adorno (2009) formula un concepto interesante a este respecto. Allí relata los resultados de un estudio realizado en el marco del *Institut* sobre la recepción en la esfera pública del casamiento de la Princesa de Holanda con un joven diplomático alemán que tuvo mucha repercusión mediática por ese entonces. En este marco Adorno formula el concepto de "conciencia desdoblada" (*gespaltenes Bewusstsein*) para explicar la actitud de los espectadores (2009: 651). Hacia el final del mencionado ensayo dice Adorno a modo de conclusión que:

"la gente consume y acepta de hecho lo que la industria de la cultura le propone para el tiempo libre, pero con una suerte de reserva [...]. Acaso todavía más: no cree para nada en ello. Es evidente que aún no se ha cumplido plenamente la integración de conciencia y tiempo libre. Los intereses reales del individuo conservan todavía el suficiente poder para resistir al alistamiento total dentro de ciertos límites." (2009: 654-655)

Según este texto los sujetos reciben los productos de la IC con cierta sospecha sobre sus intenciones, pero su comportamiento a pesar de ello no se modifica. Como dice el famoso comentario de Žižek (2001) sobre el funcionamiento de la ideología, no se trata ya de que los sujetos "no saben, por eso lo hacen" -según la famosa frase de *El Capital*-, sino de que "saben y sin embargo lo hacen" (2001: 61). A esta especie de "razón cínica" Adorno la denomina "conciencia desdoblada", pero lamentablemente Adorno no explica mucho más sobre esto. En otros textos tampoco se explora demasiado en cómo esa resistencia se podría articular como comportamiento consciente o hacerse manifiesta. Esto llevó a que autores como Honneth (1993) criticaran la idea de manipulación total existente en los análisis de la IC, y se enfocaran en sacar las consecuencias de la existencia de "una esfera autónoma de acción cultural en la cual los miembros de un grupo social llevan sus experiencias cotidianas e intereses de acuerdo con una visión del mundo común" (1993: 80). Creo que Adorno es un teórico cuya actualidad radica en sostener el inconformismo ante el optimismo exagerado de la absoluta transparencia de la esfera pública y, por ende, en provocar constantemente el ejercicio crítico sobre nuestros consumos culturales. Su crítica cultural puede funcionar como, parafraseando a Frederic Jameson, como un "correctivo" contra el triunfo de las visiones celebratorias (2010: 222).

Consideraciones finales

Las condiciones históricas, sociales y culturales han cambiado considerablemente desde los años de Adorno pero, más allá de los puntos débiles o del carácter incompleto de sus análisis sobre los productos de la IC, considero que estos lograron plantear el problema de la construcción de la subjetividades conformistas y adaptativas a partir de los consumos culturales y, por esto, lograron articular una actitud de sospecha como dispositivo general de toda interpretación cultural. Esto creo que es lo que una relectura de este concepto puede aportarnos. La teoría de la IC no es una teoría de la cultura, como la que podría existir en Raymond Williams o en Clifford Geertz, es decir, la cultura comprendida en un sentido antropológico o como el conjunto de los significados vividos por los hombres; sino que se trata de una teoría de cómo la comercialización de una esfera, la esfera artística, tiene consecuencias en la forma en la que nosotros construimos nuestra subjetividad, en la forma en la que hacemos nuestro ese conjunto de significaciones que el sujeto habita. Que este análisis no es solamente el de un mandarín conservador y elitista lo demuestran ciertos pasajes en los que Adorno rescata elementos de la IC como "antídotos" de los efectos ideológicos de esa misma industria cultural: elementos como el arte circense, el cine de Chaplin, la figura de Greta Garbo, cierta forma de arte *kitsch* o el montaje cinematográfico practicado por Eisenstein o Alexander Kluge (García 2013: 135-150).

Pero si bien Adorno no llega a elaborar una completa crítica cultural sobre estos elementos, sí deja como imperativo crítico la máxima de que todo análisis cultural

“tiene la obligación de mostrar la interacción de ambos elementos: los potenciales estéticos del arte de masas en una sociedad libre y su carácter ideológico en la sociedad actual” (Adorno, 2007: 12). La relectura que aquí propuse tenía la intención de que todo análisis cultural después de Adorno debe pensar de forma inmanente la producción y la recepción de la cultura -algo que Adorno no siempre hizo con los productos de la Industria Cultural-, pero sosteniendo una atención vigilante a los efectos en la producción de subjetividades adaptativas. Esto es algo que, como procuré mostrar, no siempre se produce mediante el contenido, sino mediante la multiplicación de los signos, mediante la ejercitación de mecanismos de percepción, mediante el cierre ideológico de lo imaginable. Es por esto que el análisis no puede embelesarse en el contenido, ni en la simple contextualización, sino que debe hacerse constantemente la pregunta por ¿cómo abrir la Industria Cultural para que sea crítica de sí misma, para que en lugar de confirmarnos en nuestras costumbres, en la forma en la que vivimos nuestra vida y en la que disfrutamos las cosas que disfrutamos, pueda ser el espacio para romper el círculo de la vida cotidiana sin renunciar al placer?.

Referencias bibliográficas

ABADAL, E. & RIUS, L. (2006). Revistas científicas digitales: características e indicadores. *RUSC: Revista de Universidad y Sociedad del Conocimiento*, 3(1). Recuperado de http://www.uoc.edu/rusc/3/1/dt/esp/abadal_rius.pdf.

ADORNO, T. W. (1991). "De la relación entre psicología y sociología". En Adorno Th. *Actualidad de la Filosofía*. Barcelona: Paidós.

----- (1980). *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente* (junto a Max Horkheimer). Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. (Existe edición en español: Adorno Th. (2001). *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Trotta.)

----- (1987). *Minima Moralia. Reflexiones desde la vida dañada*. Madrid: Editorial Taurus

----- (2004). *Teoría Estética*. Madrid: Akal.

----- (2004b). *Escritos Sociológicos I*. Madrid: Akal.

----- (2007). *Composición para el cine* (junto a Hanns Eisler) / *El fiel corredor*. Madrid: Akal.

----- (2008). *Crítica de la cultura y sociedad I. Prismas-Sin imagen directriz*. Madrid: Akal.

----- (2009a). *Crítica de la cultura y sociedad II. Intervenciones-Entradas*. Madrid: Akal.

----- (2009b). *Disonancias. Introducción a la sociología de la música*. Madrid: Akal.

----- (2009c). *Escritos Sociológicos II*. Madrid: Akal.

BENJAMIN W. (1989). *Discursos Interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Madrid: Taurus.

COOK, D. (1996). *The Culture Industry Revisited. Theodor W. Adorno on Mass Culture*. Boston: Rowman & Littlefield Publishers.

DEMIROVIC, A. (2002). Rekrutierung von Intellektuellen im Fordismus: Vergleichende Anmerkungen zu Horkheimers und Adornos Analyse der Kulturindustrie und Gramscis Analyse der Zivilgesellschaft. En Bücher, O.- Resch, Ch. (comp.). *Zwischen Herrschaft und Befreiung*. Münster: Westfälisches Dampfboot.

GARCÍA, L. (2013). Apostillas a la Industria Cultural. En Adorno, Th. W.. *La industria cultural/ Theodor W. Adorno y Max Horkheimer*. Buenos Aires: El cuenco de Plata.

HONNETH, A. (1991). *Critique of Power. Reflective Stages in a Critical Social Theory*. Massachusetts: MIT Press.

- HUYSEN A. (2006). *Después de la Gran División. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- JAMESON, F. (2010). *Marxismo Tardío. Adorno y la persistencia de la dialéctica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- JARVIS, S. (1998). *A Critical Introduction to Theodor Adorno*. New York: Routledge.
- JAY, M. (1988): *Adorno*. Madrid: Siglo XXI.
- KARCZMARCZYK, P. (2014). "Presentación" en Karczmarczyk, Pedro (Comp.): *El Sujeto en Cuestión. Perspectivas Contemporáneas*. La Plata: Edulp.
- MAISO, J. (2013). La subjetividad dañada. Teoría Crítica y Psicoanálisis. *Revista de Teoría Crítica Constelaciones*. 5(2013). 132-150.
- MARCUSE H. (1969). *Un ensayo sobre la liberación*. México: Editorial Joaquín Mortiz.
- MENKE C. (1997). *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida*. Madrid: Visor.
- RITSERT, J. (2009). "Privatarbeit und Realabstraktion. Adorno und zwei Probleme der Kritik der politischen Ökonomie" en Ritsert, J.: *Vorträge zur "Alteren" Kritische Theorie*. Frankfurt am Main: Marx Buchhandlung.
- SCHWARZBÖCK, S. (2008). *Adorno y lo político*. Buenos Aires: Prometeo.
- SCHWEPPEHÄUSER, G. (1996). *Theodor W. Adorno. Zur Einführung*. Hamburg: Junius.
- WHITEBOOK, J. (1995). *Perversion and Utopia. A Study in Psychoanalysis and Critical Theory*. Cambridge: MIT Press.
- ZAMORA, J. A. (2004). *Theodor Adorno: pensar la barbarie*. Madrid: Trotta.
- ZIZEK, S.(2001). *El sublime objeto de la ideología*. México: Siglo XXI.