

Olszevicki, N. & Peralta, D. En prensa

Industria cultural

El concepto de “industria cultural”, de circulación notablemente más restringida que los pares “cultura alta/cultura de masas” o “cultura alta/cultura popular”, se suele utilizar de manera laxa, cotidianamente, para referir ciertas modalidades y procesos de producción, comercialización, propaganda y circulación de los bienes culturales (libros, películas, obras de teatro, música, etc.) en el mercado. Sin embargo, cuando en los estudios literarios se recurre a esta expresión, su connotación más directa es, sin dudas, la insoslayable definición teórica esbozada por los filósofos alemanes Theodor W. Adorno y Max Horkheimer en su clásico trabajo *Dialéctica de la Ilustración* (1947).

Aunque codificada en ese libro, la idea cuenta con importantes antecedentes teóricos. Uno de ellos se encuentra desarrollado en el ensayo “El ornamento de la masa” (1927), del sociólogo alemán Sigfried Kracauer, maestro de Adorno y de gran influencia en toda la Escuela de Frankfurt. En ese texto, Kracauer comparaba la lógica del trabajo mecánico impuesto por las cadenas de montaje de la sociedad capitalista con la danza de las Tiller Girls, un grupo de bailarinas que se presentaban en los cabarets de varias grandes metrópolis en la década del '20. Estas bailarinas, que se movían uniformemente al compás de una música repetitiva, reproducían en su danza el ritmo de la fábrica. Lo que pretendía mostrar Kracauer con este ejemplo era que el ámbito cultural, idealmente separado del mundo del trabajo, se veía colonizado por una lógica mecánica que en principio debería haberle sido ajena, de modo que el trabajador no lograba escapar de la opresión ni siquiera en sus breves momentos de ocio. El baile de las Tiller Girls constituía, para Kracauer, apenas un caso de un proceso general que la cultura industrializada producía: el borramiento de la individualidad, la homogeneización de los sujetos y “la fabricación de masas de trabajadores que se puedan emplear con regularidad en cualquier punto del planeta”.

Sin embargo, a diferencia de la propuesta posterior de Adorno y Horkheimer, Kracauer no condenaba totalmente estas formas industrializadas de la cultura. Al admitir como eje estructurante de su lógica interna mecanismos propios de las relaciones capitalistas de producción (la racionalización del trabajo, la funcionalización del trabajador en la cadena de montaje), el arte serializado era capaz de mostrarles a los trabajadores de manera directa lo que en su trabajo se les ocultaba. En los productos culturales concebidos exclusivamente para la distracción, la audiencia se enfrentaba, como en un espejo, a su propia realidad: esos objetos culturales cumplían, por lo tanto, una función educativa y potencialmente emancipatoria, puesto que conocer la realidad era el primer paso para modificarla.

Olszevicki, N. & Peralta, D. En prensa

El diagnóstico parcialmente positivo de Kracauer se revierte en el texto de Adorno y Horkheimer, escrito en Estados Unidos en un momento de auge de las industrias culturales, (esencialmente, el cine hollywoodense y las grandes cadenas discográficas, con sus inmensos aparatos de propaganda). Para los autores de *Dialéctica de la Ilustración*, el potencial liberador es una característica central del arte autónomo, esto es, del arte independiente, concebido en y para sí mismo, no constreñido por ningún prejuicio moral, económico, político, religioso; y se renuncia a él cuando, en los procesos de creación y recepción artísticas, se impone la estructura de la producción serializada que regula el mundo mercantil.

Como consecuencia de la industrialización de la cultura, los productos propios de este campo comienzan a concebirse con el único objetivo de ser vendidos y pasan a ser prácticamente indistinguibles entre sí. El arte adquiere, por un lado, carácter de mercancía (se convierte en valor de cambio) pero, además, gana valor de uso: deja de ser un fin en sí mismo y se convierte en útil para algo, en este caso, para satisfacer la necesidad de distracción de las masas. Al aceptar las reglas del juego de un mundo capitalista que mide el valor de las cosas por su utilidad práctica, el arte renuncia a su carácter esencialmente crítico, que proviene en realidad de su falta de función. En su no-ser-útil-para-nada, según Adorno, el arte autónomo denuncia la sociedad utilitarista, racional con arreglo a fines. Convirtiéndose en útil para algo, adoptando las exigencias de la industria, “defrauda por anticipado a los hombres respecto a la liberación que debería procurar en cuanto al principio de utilidad”. El culto a la diversión y a la distracción alentado por los productos de la industria cultural es, por lo tanto, “la prolongación del trabajo bajo el capitalismo tardío”.

Según Adorno, el arte verdadero se define por un doble carácter: es autónomo (es decir, se rige por reglas propias, está apartado de todas las otras esferas de producción) y es soberano (transgrede la normatividad social y, por lo tanto, la critica). Es, en definitiva, aquella esfera de la producción humana que, si se mantiene fiel a su irreductible diferencia con la realidad social externa, puede, al mismo tiempo, intensificar la experiencia ordinaria y ejercer una función crítica fundamental contra esa realidad exterior, aunque no se lo proponga explícitamente. Por el contrario, el arte producido desde y para las industrias culturales, pensado únicamente como un medio para alcanzar determinados fines (la risa, la distracción, el baile), renuncia a la negatividad inherente al arte. En la contemplación verdaderamente estética, en la que el sujeto se sumerge en la obra rechazando todos los imperativos de la sociedad capitalista, Adorno ve una alternativa de praxis en la que el sujeto puede transgredir los límites de su propia conciencia alienada y concebir una verdadera crítica al sistema utilitario en que vive.

Olszevicki, N. & Peralta, D. En prensa

Otro autor ligado a la Escuela de Frankfurt, Herbert Marcuse, acuñará el concepto de “carácter afirmativo de la cultura” para implicar que las obras de arte, al ser integradas en ese mundo mercantil del que, por su carácter autónomo, deberían estar apartadas, ofrecen una reconciliación forzada entre el individuo y el mundo. “La belleza del arte — a diferencia de la verdad de la teoría— es soportable en un presente sin penurias: aun en él puede proporcionar felicidad [...]. [E]n un mundo desgraciado la felicidad tiene que ser siempre un consuelo: el consuelo del instante bello en la cadena interminable de desgracias [...]. Una de las tareas sociales fundamentales de la cultura afirmativa está basada en esta contradicción entre la transitoriedad desdichada de una existencia deplorable, y la necesidad de la felicidad que hace soportable esta existencia”.

Es necesario señalar que el concepto frankfurtiano de “industria cultural” no estuvo exento de críticas por parte de filósofos, historiadores del arte y de la literatura y teóricos literarios. Dos de los casos más emblemáticos son Andreas Huyssen (2006) y Umberto Eco (1968).

El primero advierte que el hiato teórico que separó de manera tajante las producciones de la alta cultura de las de la cultura de masas (lo que denomina la “Gran División”) fue un producto del Modernismo, corriente estética que defendió a ultranza la autosuficiencia del arte, y fue cuestionado en dos momentos particulares del siglo XX: en primer lugar, con las vanguardias históricas y, luego, con los pensadores de la posmodernidad. El discurso adorniano está envejecido porque la cultura contemporánea, para Huyssen, se caracteriza por haber borroneado los límites entre arte elevado y cultura de masas, lo cual no debería ser lamentado sino celebrado en tanto habilita nuevas posibilidades creativas.

Una opinión similar ya había sido esbozada por Eco, quien, también con Adorno como antagonista discursivo principal, llamaba “apocalípticos” a todos aquellos que consideraban a la cultura desde un punto de vista aristocrático y no podían encontrar ningún elemento positivo en las producciones de la cultura de masas. Simplificando, en parte, los puntos de vista del filósofo alemán y colocándolo en una serie con otros pensadores, el autor de *El nombre de la rosa* leía sus actitudes como una reacción exageradamente conservadora frente a un contexto histórico en el cual “la presencia de las masas en la vida social se convierte en el fenómeno más evidente”. Por su carácter estrecho y su negación inmediata de una significativa parte de las producciones contemporáneas, Eco recusaba el concepto de “industria cultural” aduciendo que se había convertido en un “fetiche” cuyo efecto principal era obstaculizar la circulación de discursos diversos.

Análisis

Olszevicki, N. & Peralta, D. En prensa

Eco formula su crítica al concepto de “industria cultural” no sólo desde un punto de vista teórico sino también con su propio ejercicio de la literatura de ficción. *El nombre de la rosa* (1980), su novela más conocida, es un claro ejemplo, en tanto hibrida contenidos y formas propios de la “alta cultura” (como las discusiones filosóficas, teológicas, el conocimiento minucioso del contexto histórico medieval o el uso del latín sin ofrecer traducción) con una estructura genérica considerada como propia de la cultura de masas: el policial. Además, y en parte por esos rasgos, esta novela fue llevada al cine siguiendo algunos de los preceptos que Adorno consideraría como un disvalor atribuible a las exigencias de la industria cultural, por lo cual ofrece una oportunidad de análisis especial.

Más allá de las obvias diferencias de los efectos de sentido que cada lenguaje produce por sí mismo, la adaptación cinematográfica, a cargo de Jean-Jacques Annaud, ilustra con bastante claridad la sumisión a reglas mercantiles y la función consolatoria del arte industrialmente concebido, aunque conserva indiscutibles rasgos de calidad.

La película es presentada expresamente como un “palimpsesto” de la novela, término que, si dejamos de lado parte importante de su complejidad conceptual, puede ser interpretado como una reescritura. Y lo es en muchos niveles, pero nos interesan como ejemplo algunos de los cambios operados en el plano de la trama que no parecen responder a ninguna necesidad derivada de las diferencias de lenguaje ni a cuestiones formales.

Como es sabido, la novela articula al menos tres tramas narrativas y un conjunto de subtramas. Entre las primeras, una es la referida al debate religioso sobre la pobreza de Cristo y de la Iglesia, que enfrenta las posiciones opuestas sostenidas por los representantes de la orden franciscana y los enviados del papado; la otra, de carácter policial -y trama narrativa principal- consiste en la investigación, encargada por el abad a William de Baskerville, uno de los franciscanos que asiste al debate, de una serie de extrañas muertes ocurridas en la abadía que -según se sabrá al cierre- tenían como motivo mantener oculto el libro que Aristóteles había dedicado a la comedia, y matar a sus lectores; la tercera -más sutil-, se focaliza en el conocimiento amoroso que adquiere Adso de Melk, responsable del relato mismo. Entre las subtramas relevantes para nuestro objetivo, es necesario recordar, en primer lugar, la relativa a una larga historia de solapadas luchas por el poder en la abadía, aludida brevemente y no narrada, que tensiona la relación entre el abad y el bibliotecario -Jorge-; la de un previo enfrentamiento entre William y el representante papal, el inquisidor Bernardo Gui, y también la de las acciones de Remigio y Salvatore, dos antiguos herejes, que permitían clandestinamente el ingreso al edificio de una muchacha, cuyo nombre no será conocido, para obtener de ella favores sexuales a cambio de comida.

En términos generales, el guión del film conserva esa estructura -excepto la línea de tensión entre el abad y el bibliotecario-, pero realiza cambios notorios en cuanto a la

Olszevicki, N. & Peralta, D. En prensa

secuencia temporal para dar simultaneidad a los respectivos desenlaces de tramas y subtramas, así como en cuanto a los desenlaces mismos. Por un lado, en la novela, Remigio, Salvatore y la muchacha, condenados por herejía y responsabilizados por las extrañas muertes en un juicio presidido por el inquisidor Bernardo Gui en la misma abadía, son llevados a Avignon, por entonces sede del papado, como cierre de una de las historias narradas, temporalmente antes del desenlace de las otras tramas y del fin, por tanto, de la novela; también antes, se van de la abadía los representantes del papado y entre ellos Bernardo Gui, y nada se dice sobre el destino posterior de los tres condenados ni del inquisidor. Cabe señalar, además, que el personaje de Bernardo Gui remite a un inquisidor de existencia histórica, del mismo nombre. En la película, en cambio y en función, por un lado, de lograr un final que condense de manera espectacular toda la tensión narrativa, según los cánones del cine industrial, y por el otro, del interés consolatorio, no sólo se hacen coincidir en el tiempo el cierre de las dos tramas sino que se cambian acciones de la historia, se incorpora un personaje colectivo -el “pueblo” o la “familia” de la muchacha- y se traslada el escenario extramuros de la abadía. En las afueras del edificio, se prepara la pila de leña para quemar vivos a los tres condenados y se inicia la ejecución; al mismo tiempo en que comienzan a arder los leños, el inquisidor Bernardo Gui y los representantes papales se van de la abadía. Interviene en ese momento el pueblo y/o familia de la muchacha y la salva, pero no tienen la misma suerte los otros dos condenados. Los mismos hombres sublevados derriban el carramato del inquisidor, quien muere al caer sobre unos restos de metal que le atraviesan el pecho. El Bernardo Gui histórico no tuvo ese destino.

Esa sublevación popular se produce cuando, simultáneamente, el guión cierra la historia policial con el incendio de la biblioteca: William por fin había descubierto cómo acceder a un espacio secreto del recinto y confirma que Jorge, el bibliotecario ciego, era el responsable de los crímenes; en su huida, Jorge inicia el incendio de la biblioteca -presentada como la más importante de la cristiandad-, del cual será víctima. En el film no se explicita nada respecto del destino del abad que, en cambio, según la novela, muere encerrado en un pasadizo secreto, por obra intencional del bibliotecario. La narración fílmica se cierra con la partida de William y Adso; la muchacha aparece en el camino en una actitud amorosa que, implícitamente, es una invitación a quedarse con ella, pero el novicio opta por continuar su camino y el film presenta un largo plano de las miradas cruzadas. Nada de eso ocurre según la narración de la novela: toda la abadía resulta destruida por el incendio iniciado en la biblioteca, y William y Adso abandonan el lugar a lomo de unos animales que habían escapado del fuego; muchos años después, Adso -ya adulto- regresaría al lugar y describiría las ruinas. Muy poco es lo que el film recupera, por otra parte, de los diálogos relativos a las motivaciones del bibliotecario para mantener oculto el libro sobre la comedia.

Olszevicki, N. & Peralta, D. En prensa

Como se puede inferir, el guión del film condensa toda la tensión narrativa en el final, siguiendo así las reglas más habituales del cine -sobre todo- estadounidense, y opera una “justicia poética” que la novela, en cambio, claramente desprecia: el texto de Eco ahorra la descripción de la hoguera y no hay actos populares heroicos, ni siquiera un pueblo que actúe. William elude, en la novela, enfrentarse abiertamente al inquisidor como sí ocurre, en cambio, en la película, en un gesto que lo acerca al lugar del héroe. En suma, mientras el guión cinematográfico reparte castigos con un criterio más sentimental -cerca al que el film promueve en el ánimo del espectador-, y perdona o premia las conductas presentadas como razonables y conservadoras, la novela ofrece un panorama más bien desolador e impiadoso, más adecuado a los modos en que las distintas fuerzas han operado en los tiempos históricos, y tiende, por tanto, a movilizar potencialmente una mirada crítica de las actitudes individuales, las instituciones y los procesos. El relato de Eco resulta, entonces, muy lejano de los “finales felices” o tranquilizadores de la ficción cinematográfica exigidos por la industria cultural, en los que prevalecen lo justo y lo bueno. En el texto, los representantes del poder papal, despótico y violento, siguen sus vidas y sus acciones, y la inocente “rosa” cuyo nombre jamás Adso sabrá, es quemada viva.

Con todo, y a pesar de la “justicia poética” que postula y que no coincide con el espíritu del texto original, el film mantiene muchos rasgos de la novela, incluye algunos niveles de reflexión y sostiene implícitamente algunos valores -como el de la razón frente al pensamiento mágico- que lo vuelven igualmente interesante, además de ofrecer un excelente tratamiento visual.

En definitiva, quisiéramos señalar, para concluir, que los puntos de vista de Eco y Huysen, que le quitan al concepto de “industria cultural” su lastre inequívocamente negativo y alientan, por el contrario, a estudiar las hibridaciones entre la “cultura alta” y la “cultura de masas”, resultan mucho más productivos para interpretar el escenario artístico de, al menos, la segunda mitad del siglo XX. Los experimentos con las formas populares o popularizadas por la industria cultural realizados por Borges con el cuento policial y el fantástico, por caso; por Puig, con el folletín y las tramas del cine negro, o por Quentin Tarantino con géneros como el western, por citar solo algunos ejemplos notables, serían muy mal comprendidos y valorados si el crítico se apegara a una interpretación estrictamente adorniana del concepto.

Bibliografía

Adorno, Theodor y Horkheimer, Max (1998). *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid: Trotta.

Olszevicki, N. & Peralta, D. En prensa

Eco, Umberto (2015). *El nombre de la rosa*. Buenos Aires: Debolsillo.

----- (1968). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen.

Huysen, Andreas (2002). *Después de la Gran División*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Kracauer, Sigfried (2009). *La fotografía y otros ensayos*. Barcelona: Gedisa.

Marcuse, Herbert (2005). *El hombre unidimensional*. Barcelona: Planeta.