

## Huellas de Frankfurt en algunas películas de Harun Farocki

Ignacio Dobrée

UNIVERSIDAD NACIONAL DE RÍO NEGRO / UNIVERSIDAD NACIONAL DEL COMAHUE

[nachodobree@yahoo.com](mailto:nachodobree@yahoo.com)

### Resumen

Este artículo fue escrito con una doble aspiración. Por un lado, elaborar un marco teórico que permita abordar el cine de Harun Farocki a partir de algunas de las ideas presentes en el pensamiento de Theodor W. Adorno. Por el otro, pensar a partir de ambos autores la manera en la que las imágenes contribuyen en la producción y reproducción de las relaciones de dominación. En este recorrido, el artículo revisa algunas de las críticas a las que ha sido sometido el pensamiento adorniano y propone reconocer sus posibles aportes a la construcción del pensamiento crítico actual.

Palabras claves: Farocki - Adorno - imágenes operativas - pensamiento crítico

No es novedad asociar el cine de Harun Farocki al pensamiento de la Escuela de Frankfurt, especialmente con la figura de Theodor W. Adorno. En el prólogo de *Desconfiar de las imágenes*, el libro que compila escritos del cineasta, Georges Didi-Huberman lo había ubicado junto a Adorno y otros pensadores en un grupo comprometido en desenmascarar las formas que adopta la dominación y que en el caso particular de Farocki se sintetizaría en la pregunta: “¿por qué, de qué manera y cómo es que la *producción de imágenes* participa de la *destrucción de los seres humanos*?” (2013, p. 28).

La intención de estas líneas lejos está entonces de dar a conocer un hallazgo novedoso, sino contribuir en identificar puntos de conexión entre algunos aspectos del pensamiento de Adorno y la perspectiva que Farocki asume en sus documentales sobre las imágenes y los condicionamientos histórico-sociales a los que están sometidas. Al poner en primer plano vínculos que muchas veces se dan por sentado sin mayor reflexión, se aspira a generar una operación de doble flujo. Por un lado, ofrecer un marco teórico que funcione como posible clave de lectura del cine de Farocki. Por el otro, reconocer en el pensamiento de Adorno –muchas veces considerado superficialmente bajo el prejuicio de la mala reputación de las ideas caídas

en desgracia– enclaves que resisten el paso del tiempo y que contribuyen en la elaboración de un pensamiento crítico sobre y a partir de las imágenes.

### **Desavenencias de un concepto**

Si nos proponen realizar un rápido ejercicio de pensamiento que nos lleve a definir cuáles son los conceptos más vapuleados dentro del campo de estudios en comunicación en Latinoamérica, seguramente el de industria cultural aparezca, al menos, entre los primeros. Tal vez por un efecto de mala conciencia por la pregnancia que tuvo hasta la mitad de la década del 80, y de cómo fue reemplazado por el despliegue a partir de esos años del paradigma de los estudios culturales y sus lecturas gramscianas llevadas al campo de la comunicación y la cultura<sup>1</sup>.

El concepto de industria cultural elaborado por Adorno y Horkheimer vino a dotar de unidad a un sistema que hasta el momento había sido interpretado desde las lecturas más conservadoras como amenazado por la cultura de masas. Si para autores como Tocqueville y Le Bon lo masivo representaba en última instancia una afrenta a los privilegios de las clases dominantes, ya sea desde el despotismo de las mayorías, ya sea desde regresiones atávicas e irracionales de las masas (Martín-Barbero, 1993, pp. 32-36), la noción de industria cultural no solo invertía el eje de la mirada para desnaturalizar la dominación, sino que también entendía a la industrialización de la cultura como un subsistema de una unidad mayor. Es decir, la cultura de masas ya no era un factor que representaba un peligro para el orden imperante, sino que en tanto industrializada cumplía un papel destacado en la preservación y reproducción del sistema al ofrecer para las masas una cultura afirmativa del mismo orden que la generaba.

Para Adorno y Horkheimer, la industria cultural desarticula cualquier tesis del caos cultural en la medida en que sus productos más representativos –cine, radios y revistas, en el momento en el que escriben los autores alemanes<sup>2</sup>– constituyen un sistema “uniforme en su conjunto y en cada una de sus partes” (Adorno y Horkheimer, 1988, p. 393).

---

1 Para un análisis del quiebre producido en los 80 en los estudios sobre comunicación de masas en Argentina, pero extensible a su vez a América Latina, se puede consultar Mata, María Cristina (2006). Para la autora, durante la década del 80 se pasa “de concepciones en torno a la cultura masiva pensada como repertorio de objetos producidos industrialmente y consumidos con efectos unidimensionalmente previsibles [a] procesos que permitieron repensar las potencialidades estructurantes de los mensajes abriendo interrogantes hacia la compleja zona de producción de sentidos en recepción” (2006, p. 61).

2 *Dialéctica del Iluminismo* (o de la Ilustración, según la traducción al castellano que se consulte), el libro en el que Adorno y Horkheimer dedican todo un capítulo al concepto de industria cultural se terminó de redactar en 1944, y su primera publicación se concretó en 1947.

En este marco, toda creación cultural es resultado de un proceso industrial que funciona bajo los principios de la estandarización y la reproducción en serie, cuyas consecuencias alcanzan a la totalidad de los sujetos sociales ya que “a todos se les proporciona algo, de modo que ninguno pueda evadirse” (1988, p. 395). El mercado (cultural, en este caso) no se diversifica en función de sus consumidores, sino que los organiza de acuerdo a sus productos diversificados. En otros términos, elegir para el consumidor es haber sido previamente clasificado por el mercado.

El paso de la producción cultural por la línea de montaje motivó a su vez, para Adorno y Horkheimer, un cambio sustancial en el carácter de la producción artística, llevándola a desprenderse de todo elemento utópico que permitiera pensar en alguna posibilidad de transformación social. En este sentido, el arte filtrado por la industria se identifica plenamente con la cultura –es decir, con el orden burgués vigente–, reafirmando así su carácter positivo y resignando por lo tanto el principio filosófico de no identidad entre pensamiento y realidad, uno de los pilares sobre los que se sustenta la dialéctica negativa adorniana<sup>3</sup>.

Ante esta situación, Adorno entendía que la transformación artística se alcanzaba a través del vínculo dialéctico entre el artista y sus medios y modos de producción situados históricamente. En este sentido, y sin desconocer el papel histórico que los principios de la economía de mercado habían jugado en la independencia del arte de la Iglesia y del Estado (Huysen, 2002, p. 42), juzgaba a la teoría del “arte por el arte” como una “alternativa positiva a la cultura de masas” (Buck-Morss, 1981, p. 292).

La esperanza depositada en un arte autónomo capaz de enfrentarse a las fuerzas de lo dado en la cultura del sistema capitalista fue objeto de numerosas críticas. Los cuestionamientos partieron desde la denuncia de un cierto aroma a “aristocratismo cultural” que se desprende de la reducción del arte a un concepto unitario vía anulación de “cualquier otra práctica o uso del arte que no pueda derivarse de aquel concepto” (Martín-Barbero, 1993, p. 54), hasta la adopción para explicar la comunicación masiva de un modelo afín a las versiones menos articuladas y más verticales, que concebían a un sujeto receptor pasivo, indefenso y aislado frente a los estímulos mediáticos (Wolf, 2004, p. 110), y que entre sus muchas

---

3 En la filosofía negativa de Adorno, el objeto es siempre más que el objeto mismo en tanto mediado por la estructura social. Por este motivo, la verdad sólo puede alcanzarse a partir de la reflexión conceptual (especulativa) y no mediante técnicas como, por ejemplo, las desplegadas por los estudios sobre comunicación masiva desarrollados bajo el paraguas del funcionalismo norteamericano. Un análisis detallado de la dialéctica negativa de Adorno puede consultarse a Susan Buck-Morss (1981), mientras que una comparación entre las posiciones de Adorno y los métodos de la investigación administrativa puede encontrarse en Mauro Wolf (2004).

limitaciones no puede dar cuenta de “las luchas por el sentido, los símbolos y las imágenes que constituyen la vida social y cultural, aun cuando los medios masivos procuran reprimirlas” (Huysen, 2002, p. 51).

Para autores como los de la Nueva Izquierda, preocupados en los años 60 por la potencialidad política del arte y de la comunicación masiva, el pensamiento de Adorno no ofrecía respuestas satisfactorias. A pesar de que a fines de los años 40 Adorno había relativizado su inclinación a favor del trabajo individual del artista y había comenzado a valorar el poder de las fuerzas productivas<sup>4</sup> –algo que podría ser leído como un punto de coincidencia con la nueva generación de pensamiento crítico occidental–, la negatividad adorniana solo podía explicar las contradicciones sistémicas, pero nunca llevarlas a una instancia superadora<sup>5</sup>. Tal como refiere Buck-Morss, al evitar a toda costa la identificación del pensamiento con lo dado con el fin de mantener la distancia crítica e impedir así su instrumentalización, el propio pensamiento no puede experimentar lo nuevo como nuevo y así, en nombre de la revolución, “no puede nunca reconocer una situación revolucionaria; en nombre de la utopía, jamás puede trabajar para la realización de la utopía” (1981, p. 365).

### **Quiebre y restitución**

La postura de Adorno constituía un sistema cerrado que no dejaba margen de maniobra para pensar la complejidad de los procesos comunicativos (entre los que se incluían las prácticas artísticas) cuando se intentaba articular las instancias de producción y recepción de mensajes de carácter masivo. Las relaciones de fuerzas entre el sistema de la sociedad capitalista al cual estaba integrada la industria cultural y los sujetos receptores tal como los entendía Adorno eran sencillamente demasiado desiguales como para concebir alguna posibilidad de fractura.

Sin embargo, las estanterías comenzaron a moverse cuando, al promediar la década del cincuenta, autores como Richard Hoggart y Raymond Williams se preocuparon en reflexionar sobre el rol de la cultura en las transformaciones históricas. Una de las consecuencias más

---

<sup>4</sup> Su estudio sobre Schönberg le había impuesto algunos límites a su posición sobre la capacidad del trabajo del artista al reconocer que la revolución atonal que había ocasionado el músico vienés sobre las leyes del sistema tonal burgués se habían convertido en el nuevo dogma musical al haber operado exclusivamente en un nivel superestructural (Buck-Morss, 1984, pp. 363-364).

<sup>5</sup> Adorno entendía que la contribución del arte se limitaba a su “gesto transformador”, que consistía en desenmascarar las justificaciones ideológicas de autoafirmación del sistema. Por lo pronto, comprendía que transformaciones en las condiciones sociales reales podían alcanzarse “solo socialmente, transformando la sociedad” (Adorno, en Buck-Morss, 1981, p. 91).

importantes fue el viraje en el objeto de reflexión, que pasó de estar centrado exclusivamente en los medios a interesarse en los vínculos que las clases subalternas mantenían con ellos. En este cambio, los conceptos propuestos por Antonio Gramsci de hegemonía, que por definición siempre es dominante pero “jamás lo es de un modo total y exclusivo” (Williams, 2000, p. 135), y del sujeto como filósofo, en tanto capaz de elaborar su propia concepción del mundo y no sólo de reproducirla<sup>6</sup>, fueron fundamentales para habilitar el ingreso de ese nuevo actor que, aun cuando permanecía en una relación de desigualdad respecto a las clases dominantes y cumplía un rol determinante en la reproducción del sistema, presentaba una capacidad de impugnación que hasta el momento le había sido en gran medida vedada en las reflexiones previas sobre los procesos de comunicación. Para Raymond Williams, “ningún modo de producción, y por tanto ninguna sociedad o ningún orden social dominante, y por tanto ninguna cultura dominante, realmente llega a agotar la práctica humana, la energía humana, la intención humana” (citado en Hall, 1994).

La clave se presentaba en considerar cómo los medios masivos y sus mensajes se insertaban en las prácticas de los sectores populares, no siempre alineadas con la lógica dominante, y desde allí se les atribuía sentido. Este desfasaje permitía recobrar entonces el modo dialéctico en el que se producía el pasaje entre “el carácter inconsciente de las categorías culturales y el momento de la organización consciente” (Hall, 1994) que hace de los sectores populares fuerzas históricas activas.

No obstante, muchas de las críticas lanzadas sobre Adorno se fundaban exclusivamente en esta capacidad de apropiación y resignificación por parte de los sectores populares, olvidando en algunos casos o reduciendo al mínimo en otros, la dimensión estructural que los procesos sociales conllevan si se los entiende desde una perspectiva dialéctica<sup>7</sup>. Por estudiar los fenómenos de recepción de mensajes, se descuidaron los sistemas que los producen, algo

---

<sup>6</sup> “Así demostrado que todos los hombres son filósofos... porque todo lenguaje es una filosofía: se pasa al segundo momento, o sea al momento crítico de la toma de conciencia, de un modo disgregado y ocasional, desde el cual se participa en una concepción del mundo impuesta de afuera por un grupo social (...) o preferiblemente elaborar la propia concepción del mundo consciente y críticamente, y en conexión con el trabajo del propio intelecto, elegir el propio mundo de actividad, participar activamente de la historia universal” (Gramsci, en Calello, 2003, p. 37).

<sup>7</sup> Para Blanca Muñoz, el abandono de un análisis dialéctico en los estudios culturales se produce a partir de la segunda generación de la Escuela de Birmingham inglesa. Preocupados por la vida cotidiana, el tiempo de ocio y la formación de identidades, estos autores van a adoptar un modelo microestructural que les permita dar cuenta de la formación de sentidos a partir del rol de los medios masivos. Sin embargo, la creciente prioridad que se le otorgó a la dimensión intersubjetiva terminó construyendo una mirada en la que lo subjetivo se presenta como desligado de las estructuras objetivas (2001, pp. 35-37).

que –hay que señalar– la veta estructuralista de los estudios culturales no olvidó al considerar que

el hecho de que ‘los hombres’ pueden volverse conscientes de sus condiciones, organizarse para luchar contra ellas y de hecho transformarlas –sin lo cual no es posible concebir siquiera la política activa, no hablemos ya de practicarla– no debe avasallar la conciencia de que, en las relaciones capitalistas, hombres y mujeres son colocados y ubicados en relaciones que los constituyen como agentes (Hall, 1994).

### **La marca de la estructura**

Reconocer la dimensión estructural de todo proceso social siempre había sido un aspecto medular de las reflexiones de Adorno. Si sus detractores leyeron en su creencia en la autonomía del arte y la cultura una veta elitista y reductora, tal vez fue porque olvidaron insertarla en el contexto de su dialéctica negativa. Es decir, la impugnación de sus ideas se sustentó en una visión parcial de su filosofía.

Coincidamos o no con su postura sobre las posibles contribuciones del arte a un proyecto de transformación social total, esta no puede ser utilizada como argumento para invalidar su lectura sobre los mecanismos estructurales que el sistema despliega para asegurar su reproducción. La persistencia de las relaciones de dominación en la actualidad, más de medio siglo después de sus escritos, dan cuenta de que sus ideas se fundaban en una lectura histórica de la sociedad que no admitía concesiones ni medias tintas en el reconocimiento de la efectividad de la reproducción sistémica, por más crípticas y obtusas que aquellas reflexiones hayan sonado en los oídos de quienes por aquellos años redimensionaban la capacidad subversiva de lo popular.

Una de las contribuciones de Adorno fue reflexionar desde una perspectiva negativa sobre la manera en la que la estructura social se manifiesta en los objetos<sup>8</sup>, con el fin de revelar los procedimientos que garantizan el sostenimiento del *status quo* propio del orden burgués.

Para ello, era necesario desentenderse tanto de las opiniones de los espectadores, como de las intenciones del autor. En relación a las primeras, consideraba que no podían ser tomadas en cuenta en la medida en que eran generadas por el mismo sistema que se pretendía comprender, por lo que no podían producir más que un conocimiento superficial. Antes de describir las necesidades del público con el objetivo de satisfacerlas u orientarlas (tal

---

8 Adorno considera como materia tanto a los objetos naturales, como a los pensamientos. Unos y otros están co-determinados históricamente (Buck-Morss, 1981, pp. 167-170).

o cual tipo de programa radial o gusto por algún género cinematográfico) había que considerar en qué medida éstas habían sido estructuradas por el propio sistema social. Adorno sostenía que si el consumo de cine se había vuelto una necesidad para la reproducción de la fuerza de trabajo, tanto como el alimento y la vestimenta, esto debía ser considerado en el contexto de una sociedad que toma a la reproducción de la fuerza de trabajo como uno de sus principios fundamentales y que la hace coincidir con los intereses de la clase empleadora<sup>9</sup>. De esta forma, “confiar en los espectadores como fuentes fiables de conocimientos reales sobre los procesos comunicativos de la industria cultural, significa velar toda posibilidad de comprensión” (Wolf, 2004, p. 104) del sistema en tanto totalidad.

Pero si la estructura social se manifiesta de algún modo en las tendencias de los espectadores, también lo hace sobre los objetos y los pensamientos para desbordar la voluntad del autor. Adorno postulaba “su principio básico según el cual ni la intención del artista, ni su carácter o creencia política puede ser criterio para criticar su producción” (Buck-Morss, 1981, p. 342), en tanto objetos y pensamientos no dependen exclusivamente de él ya que están siempre mediados por la estructura socioeconómica.

Aquellos elementos a los que Adorno llamó “inintencionales” permiten que la estructura socioeconómica se exprese “a sí misma dentro de los artefactos culturales al lado de (y a menudo en contradicción con) la intención subjetiva de sus creadores” (1981, p. 173).

El reconocimiento de la naturaleza social de los objetos se vuelve entonces una tarea imprescindible que sólo puede ser alcanzada a partir de la reflexión conceptual basada en el principio de no identidad entre sujeto y objeto que permite distanciarse de la experiencia inmediata de recolección de datos propia de las ciencias empíricas. En otras palabras, Adorno se apega al valor de la negatividad como condición de posibilidad para el desarrollo de una conciencia crítica que no reproduzca “en el pensamiento las estructuras de dominación y reificación que existían en la sociedad” (1981, p. 364).

Bajo estas premisas, Adorno se esforzaba en reconocer en lo particular la imagen del todo, de la estructura social burguesa, pero no como su mera copia o reflejo, sino como “su expresión. La superestructura es la expresión de la infraestructura. Las condiciones económicas bajo las cuales la sociedad existe se expresan en la superestructura” (Adorno, citado en Buck-Morss, 1981, p. 173). Así, se encargó de señalar detalles en principio insignificantes presentes en los textos filosóficos del idealismo asociado al proyecto burgués, pero que gracias a una lectura crítica y atenta se revelan como pilares del orden imperante.

---

<sup>9</sup> El ejemplo aparece citado en Buck-Morss, 1981, p. 347.

## **Una mirada crítica sobre las imágenes**

De la misma manera en que Adorno se detiene tanto en fracturas y contradicciones de ciertos textos filosóficos como en los productos de la industria cultural para develar las relaciones de opresión, Farocki reposa su mirada para la construcción de sus documentales en un cúmulo de imágenes poco habituales, en muchos casos marginales en términos masivos, pero de una importancia central en la manera en la que forman parte de la reproducción de las estructuras sociales de dominación.

Imágenes de restringida circulación como aquellas producidas por cámaras ubicadas en las cabezas de misiles teledirigidos (Farocki, 1986, 1988<sup>10</sup>) o de cámaras de seguridad de prisiones (2000), imágenes que no han sido atendidas frecuentemente por el cine, como las de los obreros “en” la fábrica (y no fuera de ella, que si lo han sido) (1995), o la atención detallada sobre la manera en la que el fuera de cuadro –las condiciones de producción, en definitiva– condiciona el interior del cuadro, desnudando de ese modo el control sobre lo visible (1983), constituyen el material empleado por Farocki para elaborar una lectura crítica sobre y desde las imágenes y lograr así inscribir su cine documental en la tradición del pensamiento crítico que reflexiona sobre el propio pensamiento.

Si las imágenes participan de algún modo en los mecanismos de opresión humana, tal vez lo hagan de la manera más extrema en el caso de aquellas que Farocki llama “imágenes operativas”. A estas imágenes ya no se les puede recriminar que muestren una cosa para decir otra, ya no se puede denunciar que presentan una ficción como si fuera una realidad. Estas imágenes se han deshecho definitivamente del lastre de tener que estar en lugar de otra cosa con algún fin determinado, sea este el que sea. Son en primer lugar y ante todo parte de una operación, son imágenes que “no se hacen para informar sobre el proceso de producción, ellas forman parte del proceso” (2003).

Las imágenes producidas por las cámaras en la cabeza de los cohetes han sido “grabadas para el control de funcionamiento, y no para lo que se conoce como propaganda de guerra” (2003). Son imágenes que desde la Segunda Guerra Mundial se vienen desarrollando con el fin “medir los resultados y controlar su eficacia” (1988) de los ataques aéreos sobre blancos terrestres. No hay aquí efecto óptico ni simulación, sólo la visión de imágenes que se tornan más aterradoras en la medida en que se acercan ineludiblemente a su objetivo<sup>11</sup>.

---

10 Las citas textuales de las películas de Harun Farocki aparecen señaladas con el año de estreno entre paréntesis.



Estas imágenes son posiblemente las que del modo más descarnado se inscriben en el camino tomado por el proyecto de la Ilustración señalado por Adorno y Horkheimer en el prólogo de *Dialéctica de la Ilustración*. Si la libertad en la sociedad es inseparable del pensamiento ilustrado, su manifestación histórica no está sino atada a “la autodestrucción de la Ilustración” (2007, p. 13). La emancipación humana de la naturaleza, su capacidad de mejorar las condiciones de vida para todos, no reconoce en este contexto más que su par dialéctico en la opresión de unos por los otros. Farocki lo señala con precisión en la relación producción/destrucción que se opera en las imágenes, “la fotografía que conserva, la bomba que destruye” (2003).

Es una lógica que desarticula cualquier argumento de bombardeo visual, metáfora que aplicada a este caso no puede resultar más cínica. La multiplicidad desbordante de estímulos visuales se reduce a una lógica de funcionamiento, de la misma manera en que en su momento la tesis del caos cultural fue desmentida por la cultura industrializada “que marca actualmente la misma impronta sobre todas las cosas” (Adorno y Horkheimer, 1988, p. 393).

Las imágenes forman parte entonces de un sistema que las desborda en tanto siempre será “algo más que la sumatoria de las partes” (1969), tal como sintetiza Farocki respecto al napalm empleado por Estados Unidos para arrasar pueblos vietnamitas. El director alemán entiende al proceso de producción del combustible utilizado con fines bélicos de la misma manera en que Adorno y Horkheimer entendían al sistema como una totalidad que integra a todas sus unidades. “Para la fabricación del producto –plantea Farocki– cada parte realiza su aporte desconectada en apariencia de las demás. Pero todas confluyen en el sistema (el producto final) que las contiene” (1969).

La secuencia inicial de aquella película de 1969 indicaba también las limitaciones que Farocki reconocía en las imágenes. Sentado frente a la cámara, Farocki lee a lo largo de un plano sin cortes el testimonio de una víctima vietnamita de una bomba napalm y a continuación se apaga un cigarrillo en el antebrazo. “Un cigarro arde a 400 grados. El napalm arde a 3000 grados” (1969). Farocki entiende que, en aquella oportunidad, presentar una imagen por sí sola corría el peligro de producir una identificación plena con su objeto en la medida en que opera como “un concepto: capaz de integrarse en múltiples formulaciones” (1995). Por ese motivo, no apela a imágenes irrefutables de quemaduras que impacten al espectador, que lo lleven a

---

11 Las imágenes operativas no se restringen a las producidas con fines armamentísticos. Dentro de este tipo también se encuentran, por ejemplo, aquellas generadas para el control del ensamblado de los motores en fábricas de automóviles, o aquellas que controlan la producción en los talleres de laminación, lo que permite ubicar al obrero lejos del calor y del intenso ruido de los rodillos (2003).

cerrar sus párpados, sino que la pone en relación con una acción que dé cuenta de su mutua determinación. Porque si la imagen tiene posibilidad de ser entendida prácticamente a ciegas, “casi sin mirarla” (1995), la acción a la que se la vincula no hace sino violentarla, ponerle un coto, dejar explícita la no identidad entre la imagen y lo representado. No todo es representable mediante una imagen en la perspectiva de Farocki, imagen y realidad, imagen y experiencia no pueden ser idénticas. “¿Cómo enseñarles a ustedes la acción del napalm?, ¿y cómo enseñarles las heridas causadas por el napalm? (...) Un cigarro arde a 400 grados. El napalm arde a 3000 grados” (1969)<sup>12</sup>.

Destinadas a cumplir funciones de control en los talleres y en los supermercados (1986), a presentar a las huelgas como violentas (1995), a conocer, reconocer y perseguir un objetivo militar (2003), a garantizar la distancia en la fábrica que reduce el peligro (y el compromiso) (1988), todas se integran en su sistema que al igual que el napalm no puede ser transformado sino en el mismo lugar en el que se produce: en las fábricas. Desde temprano en su filmografía, Farocki comprendió lo que Adorno intuyó a partir de su ensayo sobre Schönberg: no hay transformación efectiva posible si no es a partir de una articulación entre estructura y superestructura.

Entendemos que para Farocki, al igual que para Adorno, perdura el “profundo presentimiento [de Marx] de que los elementos existenciales de la historia son la dominación y la dependencia, y que a pesar de todo el progreso en la racionalidad y la tecnología nada realmente decisivo se ha modificado” (Adorno, citado en Buck-Morss, 1981, p. 337).

No se trata pues de negar la posibilidad de otras lógicas o de, como Terry Eagleton le achaca a los frankfurtianos de los sesenta, sobreestimar la coherencia de la conciencia ideológica al considerarla un “monolito inconsútil de una ideología dominante (que) está aparentemente desprovisto de contradicciones” (1997, p. 73), sino de describir el funcionamiento de la lógica dominante. En el complejo entramado de los procesos sociales indudablemente se articulan instancias de apropiación y resignificación material y simbólica, pero eso no nos exime de intentar reconocer la impronta de la dominación. Hace muchos años un profesor comentaba en un húmedo subsuelo de un antiguo edificio de La Plata los resultados de un trabajo práctico propuesto a sus estudiantes de la carrera de Comunicación Social. Básicamente, consistía en el análisis de letras de canciones de rock. Vencido el plazo

---

<sup>12</sup> Adorno mantenía la misma postura en relación a la no-identidad, pero a la vez mutua determinación, entre concepto e historia. El concepto de historia (como idea regulativa) no era igual a la realidad histórica, cuya materialidad le imponía un límite (Buck-Morss, 1981, p. 113).

de entrega, los estudiantes habían concurrido a clase con ejemplos de los más variados de expresiones de resistencia, pero ninguno había reconocido casos en los que las relaciones de dominación habían dejado su huella. Y no era porque no estuviesen allí, simplemente se presentaban como naturalizadas y, por lo tanto, invisibles a las miradas desprevenidas. Efectivas.

Perspectivas como las de Adorno y Farocki nos recuerdan la persistencia de las relaciones de dominación y la necesidad de comprenderlas y explicarlas para desarticularlas. Es cierto que con el fin de conservar la hegemonía, las clases dominantes necesitan incorporar demandas propias de los sectores subalternos. Como señala Eduardo Grüner, “no tienen ningún inconveniente tomar muchos de sus contenidos ‘temáticos’ de la cultura espontánea de las clases populares” (2012, p. 68). Sin duda esta situación habilita a reconocer lecturas negociadas. Pero tampoco hay que olvidar que cuando las clases dominantes incorporan aspiraciones populares, lo hacen para *conservar* y *reproducir* la estructura social, y “allí se termina su ‘momento de verdad’, que es reciclado para *otros* fines que los que estaban inconscientemente implícitos en las demandas populares” (Grüner, 2012, p. 69).

Tal vez podamos acordar que a esta altura la persistencia de las relaciones sociales de dominación de orden capitalista se deba, al menos en parte ya que la coerción siempre se mantiene (sea amenaza o directa), a los modos mediante los cuales se relacionan las estructuras productivas y las instancias culturales y simbólicas. Cualquier proyecto de emancipación con aspiraciones sinceras a materializarse no puede ignorar asumir la importancia que tiene reconocer y entender las tácticas que despliegan las clases dominantes. Retomar el camino de señalar los indicios de la dominación puede constituirse como una contribución en la lucha para desterrarlas.

## **BIBLIOGRAFÍA**

- Adorno, Theodor W. y Horkheimer, Max. (1988). *Dialéctica del Iluminismo*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Adorno, Theodor W. y Horkheimer, Max. (2007). *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid: Akal.
- Buck-Morss, Susan. (1981). *Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*. México D.F.: Siglo XXI.
- Calello, Hugo. (2003). *Gramsci, del “americanismo” al talibán. Globalización, imperialismo y reconstrucción de la sociedad civil en América Latina*. Buenos Aires: Altamira.

- Didi-Huberman, Georges. (2013). Cómo abrir los ojos. En Farocki, Harun. *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Eagleton, Terry. (1997). *Ideología. Una introducción*. Barcelona: Paidós.
- Entel, Alicia; Lenarduzzi, Víctor; Gerzovich, Diego. (1999). *Escuela de Frankfurt: razón, arte y libertad*. Buenos Aires: Eudeba.
- Farocki, Harun. (2013). *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Grüner, Eduardo. (2012). Estudio introductorio. Marx, historiador de la praxis. En Marx, Karl. *La lucha de clases en Francia de 1848 a 1850*. Buenos Aires: Luxemburg.
- Hall, Stuart. (1994). Estudios culturales: dos paradigmas. En revista *Causas y azares*, N°1.
- Huysen, Andreas. (2002). *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Martín-Barbero, Jesús. (1993). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México: Editorial Gustavo Gili.
- Mata, María Cristina. (2006). La investigación en comunicación en la Argentina: deudas y desafíos. En *Revista Argentina de Comunicación. Identidad y memoria de los Estudios de Comunicación en Argentina*. Buenos Aires: FADECCOS - Prometeo Libros.
- Muñoz, Blanca. (2001). Los ejes temáticos de la segunda generación de la Escuela de Birmingham: las trampas de la subjetividad. En *Zigurat*, Año 2 / Número 2, noviembre de 2001.
- Williams, Raymond. (2000). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Ediciones Península.
- Wolf, Mauro. (2004). *La investigación de la comunicación de masas. Crítica y perspectivas*. Buenos Aires: Paidós.

### **Filmografía de Harun Farocki**

- Fuego inextinguible (*Nicht löschesbares Feuer*, 1969).
- Una imagen (*Ein Bild*, 1983).
- Como se ve (*Wie man sieht*, 1986).
- Imágenes del mundo y epitafios de guerra (*Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*, 1988).
- Trabajadores saliendo de la fábrica (*Arbeiter verlassen die Fabrik*, 1995).
- Imágenes de prisión (*Gefängnisbilder*, 2000).
- Reconocer y perseguir (*Erkennen und verfolgen*, 2003).