01 2007

La industria creativa como engaño de masas

Gerald Raunig

Traducción de Gala Pin Ferrando y Glòria Mèlich Bolet, revisada por Joaquín Barriendos

El capítulo sobre la industria cultural de la *Dialéctica de la Ilustración* de Max Horkheimer y Theodor W. Adorno lleva por título «La industria cultural: Ilustración como engaño de masas». Escrito a comienzos de los años cuarenta, este ensayo estaba dirigido contra la creciente influencia de la industria del entretenimiento, contra la comercialización del arte y contra la uniformización totalizante de la «cultura», sobre todo en el país al que emigraron los autores, Estados Unidos. En un estilo verbal violento con tintes de pesimismo cultural, su posición escéptica hacia los nuevos medios —como la radiodifusión o el cine— llevó a los dos autores a describir un amplio espectro del ámbito cultural por medio de un concepto que parecía el más ajeno a las esferas culturales: definieron la cultura como industria.

Las tesis de Horkheimer y Adorno fueron tratadas durante décadas, incluso tras su retorno a Europa, como una suerte de información interna dentro del círculo del Instituto para la Investigación Social. En el transcurso de los años sesenta, sin embargo, empezó a desarrollarse lentamente la historia efectual de este texto, que acabó por establecerse a través de la actualización de la crítica a los medios

de comunicación de masas que tuvo lugar en la década de los años setenta: la *Dialéctica de la Ilustración* marcó un punto de inflexión de la literatura filosófica no sólo en relación con la ambivalencia de la Ilustración sino, principalmente, en tanto riguroso rechazo de una «economización de la cultura». Transcurridos sesenta años desde la publicación tardía de la *Dialéctica de la Ilustración*, en el ámbito cultural actual, en el que todavía los mitos del genio, la originalidad y la autonomía representan puntos de referencia marcadamente esenciales, la palabra «industria» no supone mucho más que un improperio. Surge entonces la pregunta de cómo ha podido suceder que con un simple desplazamiento del singular al plural —de *industria cultural* a *creative and cultural industries*— esta marca conceptual haya podido resignificarse hoy en algo parecido a una promesa de salvación universal, y no sólo para unos pocos políticos,[1] sino también para muchos de los actores del campo mismo del arte.

Se puede obtener una posible explicación de esta paradoja a partir de una observación más profunda de las formas de subjetivación que se dan en los ámbitos, estructuras e instituciones que eran y son descritos con el concepto «industria(s) de la cultura y de la creatividad». Me gustaría discutir aquí estas formas de subjetivación y las instituciones específicas de este ámbito, investigando para ello cuatro componentes del concepto «industria cultural» para compararlos después, en orden inverso, con sus equivalentes actuales dentro de las *creative industries* contemporáneas.

1. El capítulo de la industria cultural se refiere en primer lugar a la creciente industria cinematográfica y mediática, sobre todo al cine de Hollywood y a las emisoras de radio privadas de Estados Unidos. Adorno y Horkheimer, de manera totalmente diferente a como lo hiciera su colega Walter Benjamin o Bertolt Brecht —quienes

sostenían perspectivas ambivalentes acerca de los problemas y posibilidades que traían consigo la reproductibilidad técnica, los medios de comunicación de masas y los múltiples aspectos de la producción y la recepción bajo las nuevas condiciones— valoraron de forma directamente negativa la industria cultural: como una creciente espiral totalizadora de manipulación sistemática con la «exigencia retroactiva» de adaptarse cada vez más a este sistema.

«Cine, radio y revistas constituyen un sistema. Cada sector está armonizado en sí mismo y todos entre ellos».[2] En la interpretación del Instituto para la Investigación Social esta forma unívoca de la industria cultural constituye la estructura institucional de formas de subjetivación que someten al individuo al poder y a la totalidad del capital. De este modo, el primer componente del concepto de industria cultural de Adorno y Horkheimer consiste en el hecho de que ésta totaliza a su público y lo expone a una promesa permanentemente repetida y continuamente insatisfecha: «La industria cultural defrauda continuamente a sus consumidores respecto de aquello que continuamente les promete».[3] Este círculo vicioso infinito de la promesa, que proyecta un deseo y lo mantiene en una forma de dependencia improductiva, constituye el núcleo de la idea de industria cultural como instrumento del engaño de masas. Para Adorno y Horkheimer los productos de la industria cultural están constituidos de tal forma que niegan o incluso impiden cualquier tipo de capacidad imaginativa, de espontaneidad, de fantasía o cualquier otro tipo de pensar activo por parte del espectador. Esta forma de consumo ultrapasiva está correlacionada con la tendencia de la industria cultural a elaborar un meticuloso registro del público y a trabajar estadísticamente sobre él: «Reducidos a material estadístico, los consumidores son distribuidos sobre el mapa geográfico de las oficinas de investigación de mercado, que ya no se

diferencian prácticamente de las de propaganda, en grupos según ingresos, en campos rojos, verdes y azules».[4]

Quienes consumen la industria cultural aparecen como marionetas del capital; contados, serializados, encarcelados en su engranaje. «Los consumidores son obreros y empleados, agricultores y pequeños burgueses. La producción capitalista los encadena de tal modo en cuerpo y alma que se someten sin resistencia a todo lo que se les ofrece. Pero lo mismo que los dominados se han tomado la moral que les venía de los señores más en serio que estos últimos, así hoy las masas engañadas sucumben, más aún que los afortunados, al mito del éxito. Las masas tienen lo que desean y se aferran obstinadamente a la ideología mediante la cual se les esclaviza».[5] Esta imagen del consumidor que ha sucumbido ante el aparato de seducción anónimo de la industria cultural muestra el apogeo y también la limitación de la aproximación de Adorno y Horkheimer: la figura de la «masa engañada» convierte a ésta en una víctima pasiva, heterodeterminada, engañada y esclavizada.

2. Como segundo componente del concepto de industria cultural de Adorno y Horkheimer se traza una imagen específica de la producción. La posición de quienes la consumen aparece en la descripción de los autores claramente separada de la de quienes la producen, aunque esta separación, sin embargo, no sea pensada como una figura dualista en la que quien consume y quien produce constituyan respectivamente los sujetos pasivos y activos dentro de la industria cultural. Al contrario, ambos se implican mutuamente en una rara heteronomía paralela. Igual que quienes consumen la industria cultural, quienes la producen aparecen también como una función sometida y pasiva del sistema. Esta visión se contrapone a la teoría de la autoría y de los nuevos medios de Benjamin, en la que los autores pueden convertirse en productores a través de una

transformación del aparato productivo, así como también se contrapone a la teoría y práctica del método teatral pedagógico de Brecht de los tempranos años treinta, según la cual en casa, en lugar de un público que consume, sólo existen autores. La rígida imagen de Adorno y Horkheimer muestra, por el contrario, sólo a productores característicamente pasivos que se encuentran ellos mismos cautivos en la totalidad de la industria cultural. La sujeción social se presenta como la única forma de subjetivación pensable, también en el lado de la producción. El ejemplo más fértil del capítulo de la industria cultural muestra a los actores de las emisiones radiofónicas como funciones de la empresa «condenadas a la clandestinidad»: «Se limitan al ámbito no reconocido de los "aficionados", que por lo demás son organizados desde arriba. Cualquier huella de espontaneidad del público en el marco de la radio oficial es dirigido y absorbido, en una selección de especialistas, por cazadores de talento, competiciones ante el micrófono y manifestaciones domesticadas de todo género. Los talentos pertenecen a la empresa aun antes de que ésta los presente: de otro modo no se adaptarían tan fervientemente».[6] La imagen de los figurantes que son protagonistas sólo en apariencia, si la consideramos en relación a los *reality-shows,* los docudramas y los *casting-shows,* se muestra hoy, de hecho, más plausible que entonces. Sobre el trasfondo de un concepto más amplio de productor (que genera y da el acabado no sólo a mercancías culturales materializadas sino también a afectos y comunicación) la imagen de un sistema totalizante que determina cada atmósfera y cada movimiento se vuelve aún más oscura.

Adorno y Horkheimer anticipan ya este oscurecimiento, y lo hacen de una forma marcadamente feminizada. «La forma en que una muchacha acepta y cursa el compromiso obligatorio, el tono de la voz en el teléfono y en la situación más familiar, la elección de las

palabras en la conversación, la entera vida íntima, ordenada según los conceptos del psicoanálisis vulgarizado, revela el intento de convertirse en el aparato adaptado al éxito, conformado, hasta en los movimientos instintivos, al modelo que ofrece la industria cultural».[7] El aparato de la industria cultural se correlaciona con el aparato-persona. Consumidores y consumidoras así como productores y productoras aparecen como esclavas de la totalidad y de la ideología, conformadas y movidas por un sistema abstracto. Como aparatos no son más que pequeñas ruedas de un engranaje mucho mayor; parte de una institución llamada industria cultural.

3. Como efecto de la relación entre el engranaje y sus piezas surge el tercer componente del concepto de industria cultural. Éste consiste en el hecho de que los actores y los productores de cultura son empleados cautivos de la(s) institución(es) (de la) industria cultural. Según Adorno y Horkheimer, la forma institucional en la cual se desarrolla la industria cultural es la de los gigantescos consorcios de la música, el entretenimiento o los medios de comunicación de masas. Los creativos se encuentran encerrados dentro de una estructura institucional en la que su creatividad es oprimida bajo la forma del trabajo dependiente. Este vínculo entre la creatividad como empleo que es una prisión y la sujeción social en general es descrito en la *Dialéctica de la Ilustración* de la siguiente manera: «En todos los casos se trata siempre, en el fondo, de la burla que se hace a sí mismo el varón. La posibilidad de convertirse en sujeto económico, en empresario o propietario, ha desaparecido definitivamente. Descendiendo hasta la última quesería, la empresa independiente, en cuya dirección y herencia se había fundado la familia burguesa y la posición de su jefe, ha caído en una dependencia sin salida. Todos se convierten en empleados, y

en la civilización de los empleados cesa la dignidad, ya de por sí problemática, del padre».[8]

Del mismo modo que en el mundo de los empleados reina una dependencia y un control social sin salida, también el último refugio de la autonomía (y aquí se refleja ya el romanticismo de la autonomía del arte de la obra tardía de Adorno, *Teoría Estética*[9]), la producción de creatividad, es descrito como un proceso serializado, estructurado y clasificado, en el que la mayoría de sus actores, que anteriormente se entendían como resistencia, han sido finalmente civilizados como empleados. De acuerdo con la definición antropológica de institución ésta proporcionaría, como compensación, seguridad a los empleados y prometería tomar determinadas medidas en caso de aparecer contradicciones irresolubles. Aun cuando las instituciones específicas de la industria cultural no fueran eternas, sus aparatos despertarían precisamente esa sensación debido a su condición de aparatos y de esa forma aliviarían a los sujetos. Para Horkheimer y Adorno, sin embargo, incluso esta idea se debe también al hecho de que «el cuidado de las buenas relaciones entre los dependientes [...] pone hasta el último impulso privado bajo control social».[10]

4. El desarrollo de la industria cultural, como cuarto y último componente, debe contemplarse como un todo en tanto que transformación *tardía* del ámbito cultural que reproduce aquellos procesos que llevaron al fordismo en la agricultura, o en lo que se ha llamado industria rural. En contraposición con los sectores más poderosos de la industria —acero, petróleo, electricidad y química — los monopolios culturales serían débiles y dependientes. También los últimos restos de resistencia contra el fordismo —de nuevo encontramos aquí reminiscencias de la antigua función heroica del arte autónomo— fueron convertidos en fábricas. Las

nuevas fábricas de la creatividad (el ámbito de los periódicos, el cine, la radio y la televisión) se adaptaron a los criterios de la fábrica fordista. El carácter de cadena de montaje ordenó la producción creativa de la industria cultural de forma similar a como lo había hecho antes con la agricultura y el trabajo del metal: mediante la serialización, la estandarización y el dominio total de la creatividad. «Pero, al mismo tiempo, la mecanización ha adquirido tal poder sobre el hombre que disfruta de tiempo libre y sobre su felicidad, determina tan íntegramente la fabricación de los productos para la diversión, que ese sujeto ya no puede experimentar otra cosa que las copias o las reproducciones del propio proceso de trabajo».[11] Por lo tanto, según Adorno y Horkheimer, la función de las fábricas de creatividad consiste, por un lado, en la fabricación mecanizada de bienes de entretenimiento y, por otro, en la fijación y control —más allá de los ámbitos de producción tradicionales— de la reproducción en tanto que reproducción asimilada cada vez más a las formas de producción de la fábrica.

4. En lugar de contemplar la industria cultural como aquello que en la esfera cultural sustituye al arte burgués y a las vanguardias, y que traslada al ámbito cultural un modelo fordista generado en el exterior de la cultura, el filósofo postoperaista Paolo Virno se pregunta por el papel que le corresponde jugar a la industria cultural en la *superación* del fordismo y el taylorismo. Según sus afirmaciones en *Gramática de la multitud* «ésta [la industria cultural] puso a punto el paradigma de la producción postfordista en su conjunto. Creo que los procedimientos de la industria cultural devinieron, en un cierto momento y de ahí en adelante, ejemplares e invasivos. En la industria cultural, incluso en la que analizan Benjamin y Adorno, se puede vislumbrar el preanuncio de un modo de producir que luego, con el postfordismo, se generaliza

y asume el rango de canon».[12] Encontramos aquí un giro fértil de la interpretación respecto a ese campo tardíamente industrializado y desposeído de su libertad, tal y como fue conceptualizado por la teoría crítica. Así como Horkheimer y Adorno describen la industria cultural en tanto reacia y rezagada en la transformación fordista, Virno la concibe como anticipación y paradigma de las formas de producción postfordistas.

Para Horkheimer y Adorno las instituciones de la industria cultural construyeron monopolios culturales modernos y, al mismo tiempo, un campo económico en el cual la esfera de circulación liberal burguesa pudo en parte continuar sobreviviendo (al lado y a pesar de su desintegración empresarial en otros sectores). Dentro de la totalidad de la industria cultural aparecen así pequeños espacios de diferencia y resistencia, pero también esta diferencia es rápidamente integrada de vuelta en la totalidad. Tal y como Horkheimer y Adorno no dudan en exponer: «Lo que se resiste puede sobrevivir sólo en la medida en que se integra. Una vez registrado en sus diferencias por la industria cultural, forma ya parte de ésta como el reformador agrario del capitalismo».[13]

En esta descripción, la diferencia no es más que un residuo del pasado que, al servicio del alcance de nuevos estadios de producción, es tratado como un resto en la transformación fordista generalizada de la industria cultural. Según Virno, en cambio: «Mirando las cosas desde la perspectiva de nuestro presente, no es difícil reconocer que estos supuestos residuos —un cierto espacio concedido a lo informal, a lo imprevisto, al "fuera de programa"— estaban cargados de futuro. No se trataba de residuos, sino de presagios anticipatorios. La informalidad de la acción comunicativa, la interacción competitiva típica de una reunión, la brusca variación que puede animar un programa televisivo, en general todo lo que hubiera sido disfuncional reglamentar más allá de cierto punto,

hoy, en la época postfordista, se ha vuelto un aspecto típico de *toda* producción social. Y no sólo de la actual industria cultural, sino también de la Fiat de Melfi».[14] La industria cultural, desde el punto de vista de la teoría postoperaista, no es sólo una tardía y débil ramificación de la industria en el proceso de transformación fordista, sino también un modelo para el futuro y una anticipación de la amplia expansión de las formas de producción postfordistas: aquí los espacios informales y no programados, la apertura a lo imprevisto y las improvisaciones comunicativas constituyen en menor medida el resto que el núcleo, el margen que el centro.

3. Los consorcios mediáticos y del entretenimiento de la industria cultural se muestran, según Horkheimer y Adorno, como una estructura institucional para la sujeción del individuo al control del capital y, por lo mismo, como lugares de pura sujeción social. Incluso si damos por válida esta perspectiva estructuralista unilateral en lo que se refiere a las formas tempranas de la industria cultural, desde mediados del siglo XX algo parece haberse modificado en este terreno. Esta modificación se puede abarcar, por un lado, con conceptos que Gilles Deleuze y Félix Guattari desarrollaron en los años setenta. Aquí se trata sobre todo de la idea (desarrollada ampliamente más abajo) de que más allá de la sujeción social se desarrolla una segunda línea que acentúa, a un costado de los factores estructurales, la implicación activa y las formas de subjetivación. Deleuze y Guattari llaman a esta segunda línea fronteriza con la sujeción social [*assujettissement social*], «servidumbre maquínica» [*asservissement machinique*].[15] Junto a esta problematización desde el punto de vista conceptual se puede preguntar, por otro lado y en relación con los fenómenos actuales, cuáles son las formas de subjetivación emergentes en las nuevas formas institucionales de la industria creativa. Ya que lo que hoy se

denomina *creative industries* —no sólo en el discurso de la política cultural y de la planificación urbanística neoliberal— se diferencia considerablemente en forma y función de la industria cultural de la vieja escuela.

Si nos fijamos en el tercer componente analizado, la forma institucional, resulta obvio que bajo la estructura etiquetada como *creative industries* ya no se organizan estas industrias en forma de gigantescas empresas de comunicación sino, principalmente, como pequeños negocios de productores y productoras de cultura autónomos en el campo de los nuevos medios de comunicación, la moda, el diseño gráfico, la cultura popular y, en el caso ideal, como acumulación de estas pequeñas empresas, es decir, como *clusters*. Si nos preguntamos entonces por las instituciones de las *creative industries*, parece más adecuado hablar de *no*-instituciones o de *pseudo*-instituciones. Mientras el modelo de institución de la industria cultural era la gran empresa establecida a largo plazo, las pseudo-instituciones de las *creative industries* se muestran como temporalmente limitadas, efímeras y basadas en proyectos.

Estas «instituciones-proyecto»[16] parecen tener la ventaja de fundarse sobre la autodeterminación y el rechazo al rígido orden del régimen fordista. En los últimos dos apartados de este texto voy a entrar a discutir cuán convincente es este argumento. Teniendo en cuenta lo señalado antes en relación con la función de alivio de las instituciones respecto a la superación de las contradicciones quisiera establecer en este punto, sin embargo, que las instituciones-proyecto de las *creative industries*, en lugar de cumplir con la antigua tarea de liberar y gestionar las contradicciones, se dedican a promover, al contrario, la precarización y la inseguridad. Porque la idea de las instituciones-proyecto se caracteriza por una contradicción que clama al cielo: por una parte apela a esa descongestión estable que el concepto de institución implica; por

otra, el concepto de proyecto se basa precisamente en el hecho de que éste no puede pensarse sin una limitación temporal. Retomando un motivo de *Gramática de la multitud* de Paolo Virno para aplicarlo al fenómeno de la «institución-proyecto», el carácter contradictorio de la institución como proyecto lleva sin duda alguna a esa completa superposición descrita por Virno de miedo y angustia, de temor absoluto y relativo, y finalmente a una expansión total de ese temor más allá del trabajo a todos los aspectos de la vida.[17]

Mientras que Horkheimer y Adorno se lamentaban de que los sujetos de la industria cultural no tenían la posibilidad de convertirse en empresarios independientes, el problema en la actual situación es justamente el contrario. La empresaria o empresario autónomo se ha convertido en la figura generalizada, aunque tenga luego que ir saltando como trabajador o trabajadora temporal de proyecto en proyecto o vaya abriendo, una tras otra, pequeñas empresas. Asimismo, los grandes sucesores de la industria cultural del siglo XX, los consorcios de los medios de comunicación, llevan a cabo bajo la bandera del espíritu emprendedor una política de externalización y subcontratación desmedida. En estos nuevos consorcios de medios de comunicación (en los que convergen desde el ámbito de la prensa escrita, pasando por los medios audiovisuales, hasta internet) permanecen en muchos casos, como puestos fijos, sólo quienes están vinculados con los ámbitos centrales de administración, y esto vale también para los medios públicos y oficiales. La mayoría de los individuos llamados creativos trabajan, por el contrario, como *freelances* o como empleados y empleadas autónomas con (o sin) contratos temporales. Se puede decir cínicamente que aquí la melancolía de Adorno por la pérdida de autonomía se realiza de un modo perverso en las condiciones de trabajo de las *creative industries*: los individuos creativos son

abandonados a un ámbito específico de libertad, independencia y gobierno de sí. Aquí la flexibilidad se vuelve norma déspota, la precarización del trabajo la regla, las fronteras entre tiempo de trabajo y tiempo libre se diluyen del mismo modo que las de empleo y paro, y la precariedad se extiende desde el trabajo a la vida entera.

2. Pero ¿a qué se debe esta precarización universal? ¿Es también la industria creativa, como la industria cultural, un sistema que somete a sus sujetos? ¿O se da una forma específica de implicación en los actores de este proceso de precarización? Para discutir este segundo componente, las formas actuales de subjetivación en el ámbito cultural, quisiera volver a la exposición de Isabell Lorey sobre gubernamentalidad biopolítica y precarización de sí.[18] Lorey habla de la precarización como una línea de fuerza dentro de la gubernamentalidad liberal y de las sociedades biopolíticas. Esta línea de fuerza, que se remonta hasta bien atrás en la modernidad, fue actualizada de una forma específica por medio de las condiciones de trabajo y vida que surgieron a raíz de los nuevos movimientos sociales de los años setenta, tomando como base los principios de la generación post '68: decidir uno o una misma en qué, con quién y cuándo quiere trabajar; decisión autodeterminada por unas condiciones de trabajo y de vida precarias. En este punto, Lorey desarrolla el concepto de precarización autodeterminada o «precarización de sí». Ya bajo las condiciones de la gubernamentalidad liberal, las personas tenían que desarrollar una relación creativa y productiva consigo mismas; esta praxis de la creatividad y esta capacitación para modelarse a sí mismo ha formado parte de las tecnologías gubernamentales del yo desde el siglo XVIII. Lo que siguiendo a Lorey ha cambiado en la actualidad es la *función* de la precarización: de una contradicción inmanente en

el interior de la gubernamentalidad liberal se ha convertido en una función de normalización en la gubernamentalidad neoliberal; de una expulsión inclusiva en los márgenes de la sociedad, en un proceso que se sitúa en su centro. En el transcurso de este proceso —y esto explica también las transformaciones del fenómeno descrito por Horkheimer y Adorno hasta las actuales formas de las *creative industries*— fueron especialmente influyentes los experimentos de los años setenta con el fin de desarrollar formas de vida y de trabajo autodeterminadas como alternativas al régimen de trabajo reglamentado y normalizado. Con la emancipación concebida como un acto soberano respecto de una cotidianeidad espacial y temporalmente encorsetada, nació el fortalecimiento de aquella línea que ya no permite pensar la subjetivación, que va más allá de la sujeción social, únicamente en tanto subjetivación emancipadora: «Son precisamente estas condiciones de vida y trabajo alternativas las que se han convertido de forma creciente en las más útiles en términos económicos, en la medida en que favorecen la flexibilidad que exige el mercado de trabajo. Así, las prácticas y discursos de los movimientos sociales de los últimos treinta o cuarenta años no sólo han sido resistentes y se han dirigido contra la normalización sino que también, al mismo tiempo, han formado parte de las transformaciones que han desembocado en una forma de gubernamentalidad neoliberal».[19]

A través de lo anterior hemos llegado a la actualidad, a un tiempo en el que las viejas ideas e ideologías de autonomía y libertad del individuo (sobre todo las del individuo como genio artístico) junto con determinados aspectos de la política post '68 se han transformado
en una forma neoliberal hegemónica de subjetivación.

La precarización de sí significa asentir respecto de la explotación de cada aspecto de la vida, incluida la creatividad. Ésta es la paradoja de

la creatividad como gobierno de sí, «gobernarse, controlarse, disciplinarse y regularse significa, al mismo tiempo, fabricarse, formarse y empoderarse, lo que, en este sentido, significa ser libre». [20] Aquí resuena también la diferencia conceptual que genera la distinción entre la imagen de marca de la industria cultural y la de la industria creativa: mientras la industria cultural parece apelar aún al componente colectivo abstracto de la cultura, en las *creative industries* se produce una continua invocación a la productividad del individuo. Una diferencia tal entre lo colectivo y lo individual sólo se da sin embargo en el plano de la invocación, puesto que las industrias de la creatividad destacan por atravesar este dualismo.

1. Recordemos por último el primer componente del concepto de Horkheimer y Adorno: la industria cultural totaliza al individuo y somete completamente a sus consumidores y consumidoras al dominio del capital. Con ayuda de las tesis de Isabell Lorey debería ser posible una ampliación del campo de mira: de la defensa de un concepto reduccionista de totalidad y heteronomía, a una focalización en la introducción específica de prácticas de resistencia para oponerse a la totalización de la creatividad, las cuales han motivado, a su vez, las formas de subjetivación actuales.

La industria cultural produce «ejemplos para los hombres, que deben convertirse en aquello a lo que los pliega el sistema». [21] Aunque sea lógicamente contradictoria, se muestra aquí una ambivalencia —como también en otras partes de la *Dialéctica de la Ilustración*— que vincula la esclavitud automática y la sujeción heterodeterminada por medio de un sistema totalizante (cuando no directamente entre ellas) ya que al fin y al cabo les otorga el mismo derecho. Esclavitud y sujeción son, para Deleuze y Guattari, dos polos coexistentes que se actualizan en las mismas cosas y en los mismos acontecimientos. En el régimen de la sujeción social, una

unidad superior constituye al ser humano como un sujeto que remite a un objeto que ha devenido exterior. En el modo de la esclavitud maquínica los humanos no son sujetos, sino que adoptan el carácter de animales o de herramientas que forman parte de una máquina que sobrecodifica el conjunto. Precisamente en el fenómeno de las *creative industries* se deja ver la acción conjunta de ambos regímenes, dos partes que no cesan de reforzarse la una a la otra, aunque el componente de la servidumbre maquínica gana significación a través de un plus en subjetivación: «¿Habría, pues, que hablar de una "servidumbre voluntaria"?», preguntan Deleuze y Guattari, y su respuesta es: no, «existe una esclavitud maquínica de la que siempre se diría que se presupone, que sólo aparece como ya realizada, y que ni es tan "voluntaria" ni es "forzosa"».[22]

La perspectiva de un doble movimiento de sujeción bajo una unidad social y de servidumbre dentro de una máquina desmonta la idea de Horkheimer y Adorno de individuos pasivos y de un sistema que funciona como totalidad. Las formas de subjetivación reconstruyen cada vez más y más totalidad, y no se introducen en el proceso de sujeción social y servidumbre maquínica ni voluntaria, ni forzosamente. Y aquí encontramos también una respuesta a la pregunta planteada al comienzo: ¿cómo ha podido suceder que este pequeño desplazamiento de la industria cultural hacia las *creative and cultural industries* se haya convertido, no sólo para los políticos, sino también para muchos actores dentro de este ámbito, en una marca de liberación universal? Ha podido pasar precisamente porque las formas de subjetivación de la servidumbre maquínica están tan unidas al deseo como a la adaptación, y los actores de las *creative industries* apelan al hecho de que al menos son ellos mismos los que han tomado la decisión de la precarización de sí. En este sentido, y para volver al título de nuestro texto, sería casi inadecuado hablar de «engaño de masas» si tenemos en cuenta la

implicación de los actores en el modo de la servidumbre maquínica; de hecho, quisiera poner en duda que haya tenido sentido alguna vez. En el contexto de la industria de la creatividad sería más adecuado hablar de «autoengaño masificante» como un aspecto de la precarización de sí. Y este «engaño a sí mismo» constituiría la posibilidad de introducir, en este orden de cosas, la resistencia, que se actualizaría sobre el plano de inmanencia de aquello que aún hoy es designado como *creative industries*.

---

[1]En el contexto de la política cultural es de suponer que, a raíz de la estabilización en toda Europa del concepto de *creative industries*, debería producirse un desplazamiento de los recursos para la financiación pública dentro de los programas de política cultural desde la promoción de posiciones críticas/divergentes hacia la promoción de empresas comerciales.

[2] Marx Horkheimer y Theodor W. Adorno, *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, trad. por Juan José Sánchez, Madrid, Trotta, 1994, p. 165.>

[3] *Ibidem,* p. 184.

[4] *Ibidem,* p. 168.

[5] *Ibidem,* p. 178.

[6] *Ibidem,* p. 167.

[7] *Ibidem,* p. 212.

[8] *Ibidem,* p. 198.

[9] Contra la substancialización que Adorno hace de la autonomía adscrita al arte burgués se podría haber objetado hace tiempo que precisamente ésta tiene el efecto de una praxis total, heteronomizante y jerárquica, y que perfila tanto el espacio de la producción como el de la recepción: el aparato de producción jerarquizado del teatro burgués o la disciplina extrema en las orquestas clásicas se correlaciona con los hábitos de recepción en ambos campos.

[10] Theodor W. Adorno y Max Horkheimer, *Dialéctica de la Ilustración*, *op. cit.*, p. 195.

[11] *Ibidem,* p. 181.

[12] Paolo Virno, *Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas*, trad. por Adriana Gómez, Juan Domingo Estop y Miguel Santucho, Madrid, Traficantes de Sueños, 2003, p. 58.

[13] Theodor W. Adorno y Max Horkheimer, *Dialéctica de la Ilustración*, *op. cit.*, p. 176.

[14] Paolo Virno, *Gramática de la multitud*, *op. cit.*, p. 59.

[15] Véase Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, trad. por José Vázquez Pérez con la colaboración de Umbelina Larraceleta, Valencia, Pre-Textos, 2004, pp. 461-464 [el traductor de esta edición castellana utiliza «esclavitud» donde nosotros decimos, con Gerald Raunig, «servidumbre», de acuerdo con la nomenclatura establecida en Félix Guattari, *Plan sobre el planeta. Capitalismo mundial integrado y revoluciones moleculares*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2004 (N. de las T.)].

[16] Agradezco a Birgit Mennel por haberme apuntado este concepto.

[17] Véase Paolo Virno, *Gramática de la multitud*, *op. cit.*, p. 31 y ss.

[18] Isabell Lorey, «Gubernamentalidad y precarización de sí. Sobre la normalización de los productores y productoras culturales», trad. por Marcelo Expósito, *Brumaria*, núm. 7, *Arte, máquinas, trabajo inmaterial*, diciembre de 2006 (http://brumaria.net/publicacionbru7.htm), y publicación multilingüe en *transversal: máquinas y subjetivación*, noviembre de 2006 (http://eipcp.net/transversal/1106/lorey/es).

[19] *Ibidem*, pp. 245-246.

[20] *Ibidem*, p. 243.

[21] Theodor W. Adorno y Max Horkheimer, *Dialéctica de la Ilustración*, *op. cit.*, p. 198.

[22] Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas*, *op. cit.*, p. 465 [véase *supra*, N. de las T. en nota 15].