



CUANDO THEODOR ADORNO FUE AL CINE NO SOLO ESTUVO EN HOLLYWOOD

WHEN THEODOR ADORNO WENT
TO THE CINEMA HE WAS NOT JUST
IN HOLLYWOOD

QUANDO THEODOR ADORNO
FOI AO CINEMA NÃO ESTEVE EM
HOLLYWOOD SOMENTE

Por:

Manuel Silva Rodríguez

Escuela de Comunicación Social

Universidad del Valle

manuel.silva@correounivalle.edu.co¹

Resumen: Este artículo propone un acercamiento a distintas ideas que el filósofo Theodor Adorno expuso acerca del cine. El texto se ocupa, primero, de la inscripción que en este pensamiento el cine tiene como parte de la industria cultural. Frente a esta postura contraponen, después, otras tesis presentes en escritos menos comentados que el ensayo dedicado a la industria cultural. El texto, por lo tanto, sostiene que en la reflexión estética de Adorno el cine no fue valorado en un sentido único, como lo muestran algunos escritos suyos de los últimos años de su vida. Quedarse, entonces, solo con la idea de que Adorno entendió el cine únicamente como mercancía y negación del arte sería desconocer una filosofía que, por su amplitud y complejidad, no se puede reducir a lo dicho en un solo texto ni resumirse en un enunciado.

Palabras Clave: Autonomía estética, Cine, Imagen, Industria cultural, Subjetividad.

Abstract: This article proposes an approach to different ideas that the philosopher Theodor Adorno stated in regards to the cinema. this text addresses, first, the inscription that in this paradigm the cinema has as part of the cultural industry. facing this position, it contrasts, after, other ideas present in other less well known works than the essay on the cultural industry. the text, therefore, states that in Adorno's aesthetic reflexion the cinema was not valued in an unique sense, as shown by some of his latest works. Sticking, then, just with the idea that Adorno regarded the cinema only as a merchandize. and the denial of the art would be to ignore a philosophy that, for its width and complexity, can not be reduced to the statements made in one single text, nor be reduced to a sentence.

Keywords: Aesthetic Autonomy, Cinema, Image, Cultural Industry, Subjectivity.

Resumo: Este artigo propõe uma aproximação a diferentes ideias que o filósofo Theodor Adorno expôs sobre o cinema. O texto trata, primeiro, a inscrição que neste pensamento o cine tem como parte da indústria cultural. Perante desta postura contrapõe, depois, outras teses presentes nos seus escritos menos comentados do que o ensaio dedicado à indústria cultural. O texto, portanto, expõe que na reflexão estética de Adorno o cinema não foi valorado num sentido único, como mostram alguns dos seus trabalhos dos seus últimos anos da sua vida. Ter, então, só a ideia de que Adorno entendeu o cine unicamente como mercadoria e a negação da arte seria desconhecer uma filosofia que, por a sua amplitude e complexidade, não pode se reduzir ao dito num texto só nem ser resumido num enunciado.

Palavras-chave: Autonomia Estética, Cinema, Imagem, Indústria Cultura, Subjetividade.

Introducción

Este texto propone un acercamiento a una serie de ideas que Theodor Adorno expuso en distintos momentos sobre el cine. El texto pretende mostrar la manera como este pensador configuró una concepción sobre el cine que no se limitó, como algunos comentaristas parecen sugerir, a lo que dice sobre la industria cultural. Es decir, quedarnos con la idea de que Adorno vio en el cine solo un negocio es desconocer la amplitud de su obra y de su pensamiento. Y es desconocer también que, si bien no hay un desarrollo fuerte de sus ideas en cuanto al cine como forma del arte, cuando Adorno se refirió a esta producción cultural ella quedó inserta tanto dentro de las limitaciones como del potencial que moviliza toda su reflexión estética. En consecuencia, con este texto se intenta, además, identificar lo que puede constituir un legado y la actualidad de este pensamiento para estudiar y comprender la actualidad del fenómeno cinematográfico.

Para alcanzar sus propósitos el texto sintetiza, antes de detallarlos, los que pueden ser considerados los principales ejes interpretativos expuestos por Adorno acerca del cine. Estos se hallan en escritos de épocas distantes. Por una parte, está el reconocido ensayo *La Industria Cultural. Ilustración como engaño de masas* (1947, en adelante IC). En este ensayo, que forma parte del libro escrito junto con Max Horkheimer *Dialéctica de la Ilustración*, el cine es entendido como parte sustantiva del sistema que conforma la industria cultural. Y en ese marco es valorado solo como mercancía. Esta lectura del cine se encuentra, con un matiz contrastante significativo, en *El cine y la música* (1944, escrito junto con Hanns Eisler), en conferencias de la década de 1950 cuyo tema principal fue la televisión y en la *Teoría estética*, que aunque publicada en 1970 experimentó tres reescrituras en años distintos. Por otra parte, se cuenta un texto menos conocido en el que se aprecia una variación que contrasta con respecto a la concepción de cine que hay en IC. Se trata de *Carteles de cine* (1966)², al cual se puede agregar *El arte y las artes* (1969) en el que el cine es puesto en el contexto de la transformación de las artes modernas.

A partir, pues, del ensayo sobre la industria cultural y de *Carteles de cine* se podrían señalar dos ejes de lectura. El primero se localizaría en IC y en él se podrían reconocer los siguientes argumentos:

- 1.) La industria cultural es el sistema de producción de artefactos culturales bajo el primado de los intereses económicos e ideológicos del capitalismo avanzado.
- 2.) En la industria cultural la producción estética sólo es mercancía, pierde toda autonomía al obedecer solo a una racionalidad instrumental útil a los intereses del capitalismo avanzado.
- 3.) El cine hace parte de la industria cultural. Por lo tanto, el cine no se legitima como arte sino solo como negocio.
- 4.) La experiencia del cine promueve una sensibilidad y un goce atrofiados, domesticados, infantilizados. El tipo de espectador que produce la industria cultural es un espectador pasivo. Ese, por lo tanto, es el tipo de espectador y de sensibilidad que promueve el cine.

El segundo eje, localizable en *Carteles de cine*, contendría este argumento:

- 1.) El cine se parece a una forma subjetiva de la experiencia. Este rasgo constituye lo artístico en él. Cuando el cine se comporta así se pone por fuera de la industria cultural, de la heteronomía absoluta de ésta y se constituye en arte.

Las páginas siguientes presentan con mayor detalle las variaciones sobre el cine en el pensamiento estético de Adorno.

El cine en el corazón de la industria cultural

Como punto de partida propongo una breve definición de lo que en el ensayo de 1947 se puede entender por industria cultural. Ese escrito es el lugar donde Adorno expone su concepción principal sobre el cine como industria cultural. En ese ensayo, de modo sintético, la IC refiere el sistema de producción industrial de artefactos estéticos idénticos en su estructura y en su sentido, hechos en y para ser circulados en los medios masivos de comunicación y para ser dirigidos al consumo masivo de un público construido por la propia industria³. En este texto, la problemática abordada es el modo como en el capitalismo avanzado —en un régimen democrático— y el control de la producción cultural —en un régimen nazi, fascista o comunista— conducen a una producción cultural homogénea. Este hecho tendría consecuencias, por una parte, en la pérdida de autonomía de la producción artística y, por otra, en la construcción de un tipo de receptor pasivo. Adorno, es necesario precisarlo, despliega la mayor parte de sus razonamientos alrededor del modo como opera la IC en el capitalismo avanzado.

Ahora bien, la cuestión que se deriva de allí es desvelar el tipo de cultura, o de un modo más general de subjetividades, que la industria cultural instituye. Para Adorno, en los regímenes democráticos ningún sector ha escapado al control de los intereses que mueven el capitalismo avanzado. Aquí se debe precisar que, en esencia, en su condición de migrante a Estados Unidos el modelo económico de este país se convierte en el objeto del análisis de Adorno. Dicho de otra manera, son la incipiente sociedad de consumo y el tipo de producción cultural que esta privilegiaba a mediados del siglo XX los objetos en los cuales Adorno fija su atención. Para Adorno, el desarrollo del sistema de producción capitalista en la época de sus análisis había alcanzado el control sobre todas las esferas de la vida. Dice, por ejemplo: “los proyectos urbanísticos, que deberían perpetuar en pequeñas viviendas higiénicas al individuo como ser independiente, lo someten tanto más radicalmente a su contrario, al poder total del capital. Conforme sus habitantes son obligados a afluir a los centros para el trabajo y la diversión, es decir, como productores y consumidores” (Horkheimer & Adorno, págs. 165-166).

Son estas condiciones de vida, que construyen una subjetividad, un modo de estar en el mundo, lo que en el ensayo de 1947 Adorno entenderá como la cultura que se produce en la sociedad de consumo. Es decir, es una cultura prefabricada, diseñada, producida y reproducida bajo esquemas. Por eso sostiene que “Toda cultura de masas bajo el monopolio es idéntica” (Horkheimer & Adorno, 1998, pág. 166). Ahora bien, el diagnóstico histórico de Adorno abarca tanto la dimensión cultural como la política. Por un lado, la producción de artefactos estéticos bajo condiciones industriales, esto es, sistemáticas, escapan a su concepción de arte:

El cine y la radio no necesitan ya darse como arte. La verdad de que no son sino negocio les sirve de ideología que debe legitimar la porquería que producen deliberadamente. Se autodefinen como industrias, y las cifras publicadas de los sueldos de sus directores generales eliminan toda duda respecto a la necesidad social de sus productos (Horkheimer & Adorno, 1998, pág. 166).

Y tal visión del estado de la cultura se traduce también en una visión política. La industria cultural y el tipo de cultura que esta produce aparecen entonces definidos como expresión del orden político: “La desconsiderada unidad de la industria cultural da testimonio de la que se cierne sobre la vida política” (Horkheimer & Adorno, 1998, pág. 168). Así las cosas, en este contexto lo que Adorno entiende por cine resulta ser tanto un soporte, en cuanto contribuye a su conservación y reproducción, como un elemento constituyente del ordenamiento político inherente a unas estructuras económicas e ideológicas de la sociedad del capitalismo avanzado.

Aquí se advierte que Adorno caracteriza una forma de producción, una tipología de productos, y la hace extensiva a una tipología de cultura y a un tipo de consumidores. La forma de producción es un sistema de producción industrial, en serie. Como sistema, es una modalidad de producción altamente controlada y planificada con vistas a articular sus distintos componentes y a alcanzar unos fines predeterminados. Los fines, en un orden económico, están fijados por los intereses del capitalismo avanzado. En el plano de las experiencias estéticas, los productos culturales de este sistema de producción al sacrificar su autonomía estética, un valor constitutivo del concepto de arte en Adorno, convierten la dimensión estética en instrumento de conservación del orden y en esa concesión terminan por darse solo como mercancía. Son unos productos más en el mercado de bienes, en tanto pierden ese plus que en criterio de Adorno poseen las obras de arte autónomas, las cuales aun siendo objetos producidos materialmente (*faits sociaux*) se sitúan en una dimensión espiritual o simbólica de la que carecen los objetos cuyo carácter radica solo en su valor de cambio o en su utilidad práctica.

Y esta producción cultural, dada solo como negocio, al igual que el capital se concentra en pocas manos: “El contraste técnico entre pocos centros de producción y una dispersa recepción condicionaría la organización y planificación por parte de los detentores” (Horkheimer & Adorno, 1998, pág. 166). Esas manos son las de los sueños de los medios de producción y las que dirigen las relaciones de producción: son las productoras especializadas, las grandes empresas creadas para elaborar productos cinematográficos, fonográficos, radiofónicos o televisivos en serie.

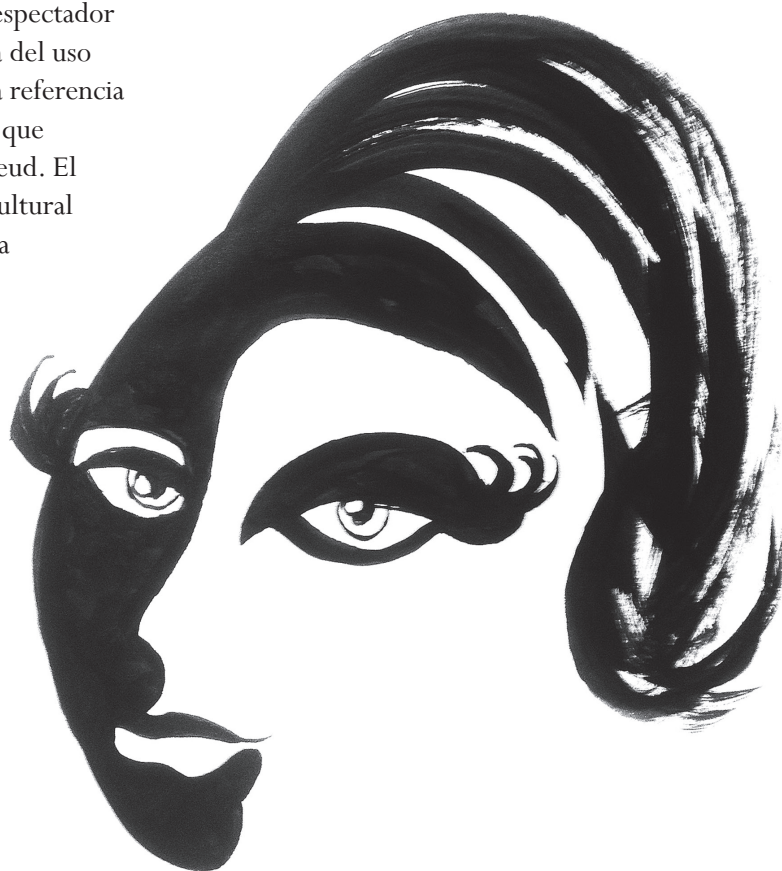
Otro producto de este sistema de producción son los consumidores de los productos: ellos son resultado del consumo programado: “Durante el tiempo libre el trabajador debe orientarse según la unidad de producción. La tarea que el esquematismo kantiano esperaba aún de los sujetos, a saber, la de referir por anticipado la multiplicidad sensible a los conceptos fundamentales, le es quitada al sujeto por la industria” (Horkheimer & Adorno, 1998, pág. 169). Para Adorno el sistema de producción del capitalismo hace que la mano de obra productora sea la misma mano que, durante el tiempo de descanso, pague por consumir lo que ella ha producido. Adorno advierte una circularidad en el proceso de producción y consumo, por eso su desciframiento de la industria cultural como sistema no deja de ver en ningún momento articuladas las piezas que lo integran.

En el caso del consumo, Adorno sostiene que el tiempo libre, que ya existía en sociedades del pasado, la sociedad de consumo lo convierte en ocio: en un momento más del sistema de producción: “La diversión, todos los elementos de la industria cultural, se han dado mucho antes que ésta. Ahora son retomados desde lo alto y puestos a la altura de los tiempos” (Horkheimer & Adorno, 1998, pág. 179). Este ordenamiento de la producción, del consumo y de la generación de valores es el que Adorno comprenderá como el tipo de cultura característico del capitalismo avanzado. Es una cultura producida industrialmente, subordinada a los intereses ideológicos del sistema económico y político donde ella se forja. Dicho de otro modo, la cultura es la trama de producción de sentido que se hace posible por la conjunción del modelo de producción, de sus productos y de sus consumidores, los cuales son a su vez productos. Es decir, productos, consumidores y sentido son producidos en serie.

Por ser un producto más de la IC el cine, esto es las películas y también su público, no escapa de esta manera de entender la producción cultural. Adorno reitera que, como un negocio más, el cine está sincronizado con los agentes de producción y circulación de capital: “La dependencia de la más poderosa compañía radiofónica de la industria eléctrica, o la del cine respecto de los bancos, define el entero sector, cuyas ramas particulares están a su vez económicamente coimplicadas entre sí” (Horkheimer & Adorno, 1998, pág. 168). Por esta razón, la inserción del cine en el sistema de la industria cultural determina la pérdida de autonomía estética de esta forma de producción cultural. Este hecho se verificaría, por ejemplo, en que no sería la fuerza que emerge de la propia obra en su proceso de materialización la que movería su conformación como producto —fuerza que Adorno comprende dentro de su noción de mimesis y de los impulsos miméticos que emergen de los mismos materiales artísticos y de la técnica estética—, sino una racionalidad calculadora que, con vistas a lograr rentabilidad, determinaría los productos desde el exterior.

La utilidad política que, en el ensayo sobre la industria cultural, el cine reportaría a la conservación del orden se encuentra relacionada, por una parte, con la concepción pasiva del espectador y, por otra, con una concepción de la imagen cinematográfica en un carácter icónico y mimético. La presunta pasividad, que como veremos más adelante Adorno puso en duda años después, decidiría el talante completamente ingenuo y acrítico de los espectadores frente a lo visto, una credulidad sin márgenes de duda con respecto a que las imágenes proyectadas en el cine muestran mundos sin fisuras. Bajo tal modo de entender al espectador y a su relación con la imagen como proyección del mundo fenoménico, la imagen queda inscrita en una comprensión solo de su presunto valor como copia transparente del mundo visible. Una concepción de un realismo mimético y limitado a la representación fílmica: “Cuanto más completa e integralmente las técnicas cinematográficas dupliquen los objetos empíricos, tanto más se logra hoy la ilusión de creer que el mundo exterior es la simple prolongación del que se conoce en el cine” (Horkheimer & Adorno, 1998, pág. 171).

No digo que en Adorno haya una ontología de la imagen, pero detrás de esta comprensión de la imagen y del espectador en sus argumentos se intuye tanto una denuncia del uso ideológico y propagandístico del cine como una referencia a un uso narcótico o infantilizante de la imagen que tiene antecedentes conocidos en Platón y en Freud. El consumo de cine, como modelo del consumo cultural que instituye la industria cultural, introduce una experiencia perceptiva en la que la ideología no dejaría distinguir entre el mundo histórico y el mundo ficcional. Adorno sostiene que “La vieja experiencia del espectador de cine, que percibe el exterior, la calle, como continuación del espectáculo que acaba de dejar, porque este último quiere precisamente reproducir fielmente el mundo perceptivo de la vida cotidiana, se ha convertido en el hilo conductor de la producción” (Horkheimer & Adorno, 1998, pág. 171). “La ilustración como engaño de masas”, el subtítulo del ensayo de 1947, ocultaría que es falsa la presunta continuidad entre la experiencia social opresora y la ilusión fílmica de una recompensa por venir y de una catarsis como parte de la experiencia estética: catarsis vivida tras la identificación de los espectadores con el héroe o la heroína de los filmes.



Adorno concibe la racionalidad calculadora, previsora de efectos y que procedería del exterior de los productos, como determinante desde su génesis y anuladora de la autonomía estética. A ese cálculo, a la previsión del resultado, Adorno lo denomina el primado del efecto: “La industria cultural se ha desarrollado con el primado del efecto, del logro tangible, del detalle técnico sobre la obra, que una vez era la portadora de la idea y fue liquidada con ésta” (Horkheimer & Adorno, 1998, pág. 170). Este primado del efecto decidiría que los productos de la industria cultural no surjan como parte de un movimiento emancipatorio de la imaginación y del espíritu, sino como proyección de una racionalidad administrativa y funcional. Esto, para Adorno, se traduciría en la producción de filmes adscritos desde su concepción a categorías y a géneros reconocibles por el público, al uso de repartos del *star system* y a la utilización de personajes y situaciones estereotipadas: “Distinciones enfáticas, como aquellas entre películas de tipo *a* y *b* o entre historias de semanarios de diferentes precios, más que proceder de la cosa misma, sirven para clasificar, organizar y manipular a los consumidores” (Horkheimer & Adorno, 1998, pág. 168). Las películas no tendrían valor por su expresión de una verdad en el arte, sino por los añadidos extraestéticos:

“las diferencias tienden a reducirse cada vez más: en los automóviles, a diferencias de cilindrada, de volumen y de fechas de las patentes de los *gadgets*; en el cine, a diferencias de número de estrellas, de riqueza en el despliegue de medios técnicos, de mano de obra y decoración, y a diferencias en el empleo de nuevas fórmulas psicológicas” (Horkheimer & Adorno, 1998, pág. 169).

Este examen de la cinematografía de la industria cultural desvela que las películas obedecen a fórmulas: narrativas, dramáticas, de formas de representación. Esta es la modalidad de producción que Adorno analiza y critica: “Se puede siempre captar de inmediato en una película cómo terminará, quién será recompensado, castigado u olvidado” (Horkheimer & Adorno, 1998, pág. 170). De ahí que Adorno sostenga que este tipo de producción no deje ningún espacio a la imaginación ni de los autores ni de los espectadores. La actitud desconfiada frente a lo nuevo estaría determinada por la previsibilidad y la repetición como conquistas del sistema de producción: encontrar lo esperado sería una gratificación, una modalidad de experiencia estética instituida y domesticada:

La novedad del estadio de la cultura de masas respecto al estadio liberal tardío consiste justamente en la exclusión de lo nuevo. [...] Los cineastas miran con desconfianza todo manuscrito tras el cual no se esconda ya un tranquilizador éxito en ventas. Por eso precisamente se habla siempre de idea, innovación y sorpresa, de aquello que sea archiconocido y a la vez no haya existido nunca. Nada debe quedar como estaba, todo debe transcurrir incesantemente, estar en movimiento (Horkheimer & Adorno, 1998, pág. 179).

En el ensayo sobre la industria cultural —en el cual el referente es Hollywood, por lo cual el cine se reduce al modelo Hollywood—, Adorno incluso llega a observar el cumplimiento de un deseo antiguo: lograr la unidad de estilo: “Las quejas de los historiadores del arte y de los abogados de la cultura con respecto a la extinción de la fuerza estilística en Occidente son pavorosamente infundadas. La traducción estereotipada de todo, incluso de aquello que aún no ha sido pensado, en el esquema de la reproductibilidad mecánica supera el rigor y la validez de todo verdadero estilo” (Horkheimer & Adorno, 1998, pág. 172).

Ahora bien, en la crítica de Adorno la caracterización de la industria cultural —y el cine como parte de ella— recibe un golpe certero cuando es situada en la constelación histórica de la posguerra europea de mediados del siglo XX. En ese horizonte histórico, desde la visión presente en el ensayo sobre la industria cultural el cine resulta fuertemente cuestionado porque su utilidad social estaría del lado del desconocimiento, de la evasión e incluso de la aquiescencia con respecto a la barbarie: “En Alemania, sobre las películas más alegres y ligeras de la democracia se cernía ya la paz sepulcral de la dictadura” (Horkheimer & Adorno, 1998, pág. 171).

Variaciones sobre el cine

Buscar en los textos de Adorno las referencias al cine y las reflexiones sobre esta forma del arte se plantea como una labor necesaria para volver al propio autor contra sí mismo —¡como si pudiera ser uno mismo durante más de 30 años de escritura y publicaciones!—. Necesaria, para aclarar malentendidos y omisiones que propicia la lectura solo de sus textos más emblemáticos, por los cuales, para el caso del arte y de la industria cultural, suelen ser tomados por la crítica el ensayo de 1947 y la póstuma e inconclusa *Teoría estética* (1970). Y necesaria, también, para mostrar cómo la radicalidad y la parcialidad de algunas ideas expuestas justamente en esos textos fueron matizadas, revisadas o dieron lugar a otras perspectivas en escritos posteriores.

Cambios, por lo demás, pocas veces subrayados. Motivo por el cual la recensión del pensamiento de Adorno con respecto al cine suele a veces dar relieve solo a los juicios más radicales y generalizantes comentados más arriba⁴. Una excepción notable en nuestra lengua de esta tendencia⁵, sin duda, es el texto *Imágenes en negativo*, de Jordi Maiso y Breixo Viejo, en el cual se comentan aspectos sustantivos de una visión contrastada del propio pensamiento de Adorno con respecto al cine. Estos autores sostienen: “Una mirada atenta a su análisis del cine revela en realidad una aproximación dialéctica en la que la crítica radical a los procesos homogeneizadores y alienantes promovidos por este medio de masas por excelencia se entrelaza y enriquece con una imaginación fabuladora que descubre en lugares recónditos algunas de las posibilidades auténticamente emancipatorias del arte cinematográfico” (Maiso & Viejo, 2006, pág. 124).

En efecto, como muestra el artículo de esos autores, las apreciaciones de Adorno con respecto al cine no son unívocas. Me atrevo a señalar que ideas como las que resalté del ensayo sobre la industria cultural se pueden encontrar extendidas en algunos pasajes de *Mínima moralía* (1951), en parte de *El cine y la música* (1944, escrito junto con Hanns Eisler y también traducido como *Composición para el cine*)⁶, en las conferencias *Prólogo a la televisión* (1953) y *La televisión como ideología* (1954) y en la *Teoría estética* (1970). En el caso de los dos primeros libros y de los textos cortos, es evidente su cercanía temporal⁷ con el ensayo de 1947 y con la estancia de Adorno en Estados Unidos⁸, donde las referencias empíricas de su crítica estaban signadas por su visión del modelo de vida promedio norteamericano y del uso que allí se hacía de los *mass media*.

Con la *Teoría estética*, entretanto, se presenta una particularidad. Cronológicamente, a juzgar por las fechas de su última versión y de su publicación, no constituiría una secuencia con el libro escrito junto a Eisler y con las conferencias. Pero una lectura de la *Teoría estética*, obra imprescindible en el conjunto del pensamiento de Adorno, permite ver cómo la noción de industria cultural se mantiene como un freno para el arte y cómo se conservan en él algunas ideas presentes en el

ensayo de 1947 —la pasividad de los espectadores y el cine como parte constitutiva de la industria cultural, por ejemplo. En contraste, resulta revelador descubrir que en la década de 1960, mientras Adorno escribió y reescribió las tres versiones⁹ de la *Teoría estética* — en la última de las cuales, la publicada, se mantiene una concepción de la industria cultural en la que el cine es ubicado—, años antes o simultáneamente a esa escritura Adorno también produjo otros textos en los que el cine es visto de manera diferente al modo que prima en su teoría de la industria cultural.

Sí, en las conferencias *Carteles de cine* (1966) y *El arte y las artes* (1967) se puede identificar el potencial que Adorno también reconoció en formas de producción cultural que habían sido cooptadas por la industria cultural. Mención especial merece, además, el ensayo conocido como *Chaplin, dos veces*, cuya primera parte fue publicada en 1930 y la segunda en 1964, en ambas ocasiones en Alemania¹⁰. En este segundo bloque de textos, salvo la excepción de 1930, encontramos dos elementos característicos. Primero, una cierta cercanía temporal. Y segundo, proximidades conceptuales en cuanto a las diferencias que ellos introducen en la valoración del cine con respecto a los escritos de Estados Unidos y a su relativa prolongación en la *Teoría estética*.

Veamos primero cómo la concepción del cine como parte de la industria cultural se prolonga en textos posteriores al ensayo de 1947. Hay pasajes célebres de *Mímina moralía* que, como indican varios comentaristas, han sido útiles para referir una presunta negación del cine en Adorno¹¹: “Cada vez que voy al cine salgo, a plena conciencia, peor y más estúpido”. O: “Cuanto más pretende el cine ser un arte, más se asemeja al oropel” (Adorno T. W., 2004a, págs. 30, 211). Desde luego, si se toman de manera aislada o se asocian a otras frases de Adorno en las cuales del cine solo se acentúa su carácter industrial, no hay espacio para considerar una eventual valoración ni del cine ni del pensamiento de este autor diferentes a las que se aprecian en estos juicios negativos. Ya decía antes que el propio Adorno, por la radicalidad de algunos de sus textos, provoca que a partir de lecturas que ponen el acento en unos aspectos de su obra en detrimento de otros haya sido encasillado como un detractor del cine.

La presencia de la visión sobre el cine determinada por el concepto de industria cultural la encontramos también en *El cine y la música*, un libro que en virtud de sus contrastes conserva su vigencia. Por una parte, en este libro el cine se define como una suerte de prototipo de la industria cultural: “El film no puede entenderse aisladamente como una forma artística «sui generis», sino que debe serlo como el medio característico de la cultura de masas contemporánea que se sirve de las técnicas de reproducción mecánica” (Adorno & Eisler, 1976, pág. 13). Incluso se expone cómo una caracterización servil del cine a la ideología del capital decide también la pérdida del valor autónomo de la música cuando esta otra forma del arte hace parte de un film.

En este punto podemos apreciar que Adorno, junto con Hanns Eisler, amplía algunas ideas expuestas en el ensayo de 1947. Esto es, aquí el primado del efecto y la identificación emocional del espectador con el filme son logrados con ayuda de la musicalización: “Toda la música en el film está bajo el signo de la funcionalidad y no bajo el de un «alma» que se expresa cantando. Del compositor de música para películas no se puede esperar una inspiración lírico-poética, y, además, esta clase de inspiración iría en contra de la función de adorno y de servicio que es lo que la praxis de la industria exige en realidad al compositor” (Adorno & Eisler, 1976, pág. 22). Adaptada a la funcionalidad, en las películas típicas de Hollywood la música se convierte en instrumento de ilustración de las situaciones proyectadas, en un útil más de la industria cultural: “La música ha de seguir el acontecer visual, ilustrarlo bien, imitarlo al pie de la letra, o bien reproduciendo clisés que son asociados con los estados de ánimo y los contenidos representativos de las respectivas imágenes” (Adorno & Eisler, 1976, pág. 27).

Sin embargo, en *El cine y la música* también aparece una apreciación sobre el cine que, si bien mantiene como marco de referencia el concepto de industria cultural, a partir de un contraste con éste muestra otra cara de la cinematografía y revela una aproximación inédita de Adorno al cine. En efecto, si en principio en el libro se pasa revista a una serie de clisés fílmicos contruidos con la música, luego se mira hacia películas producidas al margen de la lógica de Hollywood y con ellas se manifiesta en el pensamiento de Adorno el reconocimiento de otras formas posibles del cine. Eisler y Adorno toman como referencias, entre otros, los filmes *KuhleWampe* (1931, Brecht, Dudow) y *Dans les rues* (1933, Trivas). Estas películas son introducidas con el comentario de que “muestran cómo la música, lejos de agotarse en la convencional imitación de los procesos visuales o en su ambientación, puede facilitar la captación del sentido de la escena colocándose en una posición contraria a la de los sucesos superficiales” (Adorno & Eisler, 1976, pág. 44).

Las posibilidades de un cine diferente del dictado de la industria cultural, por lo menos en lo que a su dimensión sonora respecta por su estética musical, Adorno lo apreció precisamente en el arte que tomó como modelo de su teoría estética. Para Adorno, las músicas más radicales de su tiempo (ejemplificadas por Webern, Schönberg, Berg, entre otros), las innovaciones en materia de escritura musical y la liberación de sonidos negados hasta el siglo xx por el sistema tonal, cuando entraban a hacer parte de una película constituían una emancipación del cine del dictado de la industria cultural. Decían Adorno y Eisler que la nueva música “puede construir sus formas mediante los contrastes más acusados. El principio técnico del brusco cambio de imagen desarrollado por el film concuerda perfectamente, debido a su agilidad, con el nuevo lenguaje musical” (Adorno & Eisler, 1976, pág. 60).

En las conferencias sobre la televisión hay referencias al cine, pero en ellas prima la persistencia de la concepción de la industria cultural como sistema. En ese contexto, el cine sigue siendo considerado solo dentro de los estrechos límites de la industria cultural. Por ejemplo, cuando se dice: “La televisión comercial hace retroceder a la

conciencia, pero no empeorando el contenido de las emisiones frente al del cine y la radio. Ciertamente, los cineastas de Hollywood suelen decir que los programas de televisión bajan el nivel aún más. Pero esto sólo significa que los sectores más antiguos de la industria cultural, algunos de los cuales están muy amenazados por la competencia, utilizan a la televisión como cabeza de turco” (Adorno T. W., 2009a, pág. 448). Y en *La televisión como ideología* el cine y la televisión resultan emparejados: “Estos programas de televisión [producidos en Beverly Hills y objeto de su análisis] guardan la misma relación con las películas que los relatos policíacos con las novelas policíacas; la cortedad de la forma está ambas veces al servicio de la cortedad espiritual. [...] La semejanza con el cine atestigua la unidad de la industria cultural; casi da igual por dónde la agarremos” (Adorno T. W., 2009b, pág. 456).

Ahora bien, igualmente se encuentran en los dos textos sobre la televisión sendas observaciones que sugieren que el estado de cosas impuesto por la industria cultural no es inalterable. Y ambas ideas tienen alcance sobre el cine por cuanto este forma parte del sistema: “No se puede profetizar qué va a pasar con la televisión; lo que la televisión es hoy no depende de la invención, ni siquiera de las formas particulares de su utilización comercial, sino del todo del que la televisión forma parte” (Adorno T. W., 2009a, pág. 453). Y más adelante: “Muchos de ellos [de los productores] saben, no siempre con conceptos teóricos, pero en todo caso con nervios estéticos, que lo que tienen que producir está podrido, y se someten a la presión económica; en general, la aversión es grande en los escritores, los directores de cine y los actores, y sólo el negocio y sus lacayos proclaman la consideración humana a la clientela” (Adorno T. W., 2009b, pág. 466).

Decía más arriba que en *Teoría estética* (TE) se mantiene la noción de industria cultural y, por lo tanto, cabría inferir que la valoración del cine como parte constitutiva de esta lo mantendría en ese lugar. Sin embargo, en esta obra no son tan notables las referencias explícitas al cine como sí respecto de la industria cultural. En contraste, y más si se tiene en cuenta el horizonte que se abría en *El cine y la música*, en la TE se encuentran elementos que pueden ser transferidos al cine por la dualidad que en esta obra se reconoce en el arte por su doble condición de *fait social* y autonomía. La crítica al realismo visual y al uso de la imagen para la afirmación de la ilusoria continuidad entre la praxis y la ficción estética, la artificiosa borradura de cualquier traza de construcción de la imagen para comunicar la ilusión de que lo representado corresponde con la representación, son algunos de los puntos críticos de la industria cultural relacionados con el cine que se hallan en la TE: “en la praxis de la industria cultural el respeto esclavo por los detalles empíricos, la apariencia completa de fidelidad fotográfica, se une tanto más exitosamente a la manipulación ideológica mediante el aprovechamiento de esos elementos” (Adorno T. W., 2004b, pág. 299).

No obstante, en TE el despliegue teórico sobre la relación entre el arte y la sociedad describe un horizonte más complejo de la producción estética, el cual, por el contexto dado por el propio pensamiento de Adorno, alcanzaría al cine. Aquí la radicalidad de la condición heterónoma característica de los productos de la industria cultural es puesta en una perspectiva histórica y en una relación dialéctica con las condiciones materiales que la hacen posible. Dice Adorno: “Que las obras de arte, igual que en tiempos las ánforas y las estatuillas, sean ofrecidas en el mercado no es un uso impropio de ellas, sino la consecuencia sencilla de su participación en las relaciones de producción” (Adorno T. W., 2004b, pág. 312). El cine, surgido como parte de los desarrollos del sistema de producción moderno, difícilmente podría no tener contacto con las relaciones constitutivas del sistema. Para Adorno: “Es moderno el arte que, de acuerdo con su modo de experiencia y como expresión de la crisis de la experiencia, absorbe lo que la industrialización ha creado bajo las relaciones de producción dominantes” (Adorno T. W., 2004b, pág. 53). La cualidad contradictoria del arte surgido en la modernidad por su actitud frente al sistema social, pues, haría parte de su definición: “socialmente la situación del arte es aporética. Si hace concesiones en su autonomía, se entrega al negocio de la sociedad existente; si permanece estrictamente para sí, se deja integrar como un sector inofensivo más” (Adorno T. W., 2004b, pág. 313).

Y si, tal como se expone en *El cine y la música*, los valores de la llamada por Adorno “Nueva música” perfilaban a través de la sonoridad una apertura posible del cine a formas diferentes de la consagrada por la industria cultural, en TE también está presente el horizonte que abre esta dimensión. El valor musical de la disonancia, clave en toda la reflexión adorniana sobre el arte, aparece ahora transferido del plano sonoro al visual. Con este movimiento implícitamente se acentúa la crítica al conformismo representacional y a la ilusión evasiva arraigadas, según Adorno, en la convención del realismo fílmico. Y, de paso, se vislumbran otras posibilidades para la imagen: “La disonancia, el signo de toda la modernidad, y sus equivalentes ópticos abren el camino a lo sensorial atractivo transfigurándolo en su antítesis, en el dolor” (Adorno T. W., 2004b, pág. 27).



Ahora bien, como se dijo antes en una nota, no deja de llamar la atención el hecho de que en la TE no tengan la fuerza los conceptos de Adorno acerca del cine presentes en las conferencias escritas en los años cercanos o simultáneos a las reescrituras de esa obra. En efecto, en *Carteles de cine* y en la parte final de *El arte y las artes* —más aún cuando en TE hay un fragmento titulado “El arte y las obras de arte”— se hallan conceptos que evidencian un punto de vista diferente de Adorno con respecto al cine. Como mostraré, tales conceptos permiten establecer, por una parte, una relación productiva con ideas apuntadas décadas antes en *El cine y la música*. Y, por otra, permiten descubrir que Adorno reconoció en el cine emancipado de la industria cultural un espacio de acentuación de las condiciones características de la modernidad radical del arte teorizada en su TE. Por lo tanto, quedarse solo con lo que Adorno observó en el ensayo sobre la industria cultural es encasillar su pensamiento, desconocer un cambio importante en él y no tener en cuenta una visión del cine que, si bien carente de un desarrollo amplio, hoy podemos decir que en la década del sesenta sintonizaba con transformaciones que se estaban experimentando en el campo de las artes visuales.

Entre las ideas diferentes que Adorno introduce en *Carteles de cine* con respecto a su visión del cine en el ensayo sobre la industria cultural, sobresale el reconocimiento del modo como el cine encontraba un parecido con la experiencia subjetiva: “La estética del cine tendrá que recurrir, más bien, a una forma subjetiva de experiencia, a la que el cine se parece (con independencia de su surgimiento tecnológico) y que constituye lo artístico en él” (Adorno T. W., 2008a, pág. 311). En esta afirmación encontramos varias implicaciones. Primera: las formas narrativas del cine de la industria cultural y su sistema de representación no son todo lo que el cine como forma expresiva puede dar. Para Adorno, en un cine hecho de espaldas a la profesionalización y a la hipercodificación industrial de Hollywood podría estar la esperanza de una producción cinematográfica diferente de la industria cultural: “Es imposible deducir de la técnica cinematográfica normas. La norma más plausible, la concentración en objetos en movimiento, es violada provocadoramente en películas como *La notte* de Antonioni” (Adorno T. W., 2008a, pág. 311).

Segunda implicación: el cine posee un estatuto artístico, el cual ha sido coartado por la industria cultural. Evidentemente, los críticos del pensamiento de Adorno pueden alegar que ya el cine poseía un estatuto artístico y que éste no dependía del reconocimiento tardío que el filósofo de Frankfurt hizo de él. Eso es razonable. Sin embargo, lo que está en juego no es ese punto. Está en juego mostrar cómo el pensamiento de Adorno con respecto al cine no es unívoco, la negatividad que moviliza toda su reflexión sobre el arte como fenómeno social y de producción espiritual alcanza al cine cuando reconoce en él una práctica creativa que no se reduce a la producción industrial, una práctica que puede alcanzar que, por su naturaleza específica, puede proporcionar experiencias estéticas negativas como no se encuentran en otras formas artísticas.

Tercera: la imagen cinematográfica no se reduce a su carácter icónico ni realista. Una forma de experiencia subjetiva, no sistemática ni calculada, podría ser su espejo. ¿Cuál podría ser ese espejo? El sueño, quizás. O el fluir del pensamiento antes de su expresión formalizada, tal vez. Aquí, no obstante, el argumento puede ser leído como una dualidad: al criticar el valor icónico de la imagen —lo que, vimos, ya estaba expuesto a propósito de la industria cultural— y al apostar por su carácter no realista o representacional Adorno desconoce posibilidades estéticas de esta última forma de la imagen. Con razón sostiene Miriam Hansen: “For film to be come art, in Adorno’s view, it would have to inhibit the photographic iconicity of the image” (Hansen, 2002, pág. 58). Adorno, pues, reitera aquí su crítica al realismo fotográfico. Su apreciación de la representación icónica y realista en el cine, no matizada en el ensayo sobre la industria cultural por lo que allí parece ser para él la única realización de la imagen cinematográfica, aquí además de ser criticada es contrastada con otra posibilidad expresiva de la imagen. La expresividad deviene precisamente de desprenderse de esa suerte de determinación positivista que desde su invención cargó a la fotografía con el peso de limitarse a la reproducción del mundo físico: “La técnica fotográfica del cine, que copia de manera primaria, le proporciona al objeto (ajeno a la subjetividad) más valor que los procedimientos autónomos desde el punto de vista estético; esto es el momento retardador del cine en el curso histórico del arte” (Adorno T. W., 2008a, pág. 312).

Adorno, es conocido, construye una estética del arte moderno. Por eso, como había sucedido con la pintura que se desprendió del imperativo de asemejarse a lo real, en este movimiento y en acentuar los procedimientos estéticos —su teoría de la mimesis, la ley formal de la obra, en fin, las ideas desarrolladas en TE— el cine encuentra su lugar en esta estética. En *El arte y las artes* expone con mayor precisión esta postura (después de polemizar con la teoría del realismo de Krakauer): “Mientras que el cine quiere despojarse por su ley inmanente de su elemento artístico (casi como si éste contradijera a su principio artístico), sigue siendo arte en esta rebelión y lo amplía. Esta contradicción, que el cine no puede soportar debido a que depende del beneficio, es el elemento vital de todo arte propiamente moderno” (Adorno T. W., 2008b, pág. 395)¹².

Es en este punto donde Adorno reconoce un potencial en el cine. Como lo había notado Benjamin, el arte como concepto y las artes como producciones sociales y culturales habían cambiado. Ese giro también lo identifica Adorno y pone en el centro de él, como el “último género”, al cine. Y digo que reconoce un potencial porque estos conceptos los propone Adorno en el contexto de las relaciones entre las artes, entre las borraduras de sus fronteras y, por lo tanto, entre la insuficiencia que un concepto vigente de arte puede revestir para la comprensión filosófica de una práctica o de una producción: “La negatividad del concepto de arte concierne a éste en su contenido. La propia naturaleza del arte, no la impotencia de los pensamientos sobre él, prohíbe definirlo; su principio interior, el principio utópico, se rebela contra el principio del dominio de la naturaleza de la definición” (Adorno T. W., 2008b, pág. 395). Es a continuación de estas ideas donde el cine ocupa un lugar:

El arte no puede seguir siendo lo que fue. Que esto dinamiza también su relación con sus géneros lo deja claro su último género, el cine. Es inútil preguntar si el cine es un arte o no. Por una parte, el cine se acerca al máximo a sí mismo, como Benjamin describió por primera vez en su trabajo sobre *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, cuando elimina el atributo del aura, que era propio de todo arte anterior al cine, la apariencia de una trascendencia garantizada por el nexo; dicho de otra manera, cuando el cine, de una manera inimaginable para la pintura y la literatura realistas, renuncia a los elementos simbólicos y conferidores de sentido (Adorno T. W., 2008b, pág. 395).

¿Un cine abstracto? Quizás. Podríamos pensar en un cine conceptual, no un cine basado en el mimetismo iconográfico y en la evidencia visual. Esta renuncia a los elementos que a priori confieren sentido no significa necesariamente la renuncia a hablar de la experiencia. Más adelante Adorno pasa del cine al happening para señalar los cruces entre las artes: “Los fenómenos de entrelazamiento de los géneros parecen estar inspirados en secreto por esto. Los happenings (por supuesto, la falta ostensible de sentido no expresa sin más la falta de sentido de la existencia) son ejemplares a este respecto” (Adorno T. W., 2008b, pág. 395). Y luego concluye: “el entrelazamiento de las artes es una ruina falsa del arte” (Adorno T. W., 2008b, pág. 396). Ruina falsa por cuanto no habría una destrucción del arte, sino de su concepto hegemónico en una época. Recordemos que el mismo Adorno escribió en TE que lo nuevo es hermano de la muerte.

Otro cambio decisivo, y del que poco se le reconoce al pensamiento estético de Adorno, es la revisión que lo conduce a valorar la capacidad de los receptores para escapar del esquematismo determinista de la industria cultural. En consecuencia, hay en esta postura una autocrítica evidente del filósofo sobre algunas de sus afirmaciones más radicales e intransigentes. Tanto en *Carteles de cine* como en otro ensayo hace clara esta posición: “Si, de acuerdo con la tesis de *La televisión como ideología*, en las películas hay varias capas superpuestas de modelos de comportamiento, esto implica que los modelos oficiales (la ideología proporcionada por la industria) no son lo que automáticamente entra en los espectadores” (Adorno T. W., 2008a, pág. 311). Si aquí parece aún tímida esta reconsideración de ideas expuestas en el pasado con una firmeza generalizante, unas páginas más adelante cuestiona la presunción sobre la existencia de un modelo de espectador y mira con otros ojos aquello que la experiencia empírica puede revelar: “Es indiscutible que el cine de papá [*mainstream*, hegemónico] corresponde a lo que los consumidores quieren; o tal vez mejor dicho: les da un canon inconsciente de lo que ellos no quieren, de lo que sería diferente de aquello con que los alimentan. De lo contrario, la industria cultural no se habría convertido en cultura de masas, aunque la identidad de ambas no es tan indudable como piensa el crítico mientras permanece en el lado de la producción y no examina empíricamente la recepción” (Adorno T. W., 2008a, pág. 315).

Lo sugerido entonces se hace explícito en la conferencia radiofónica *Tiempo libre* (1969), emitida pocos meses antes de la muerte de Adorno, donde hay una clara corrección de la concepción del espectador solamente como un sujeto ingenuo e incapaz de reconocer la discontinuidad existente entre el realismo de la pantalla y la empiria. En este texto Adorno relata los resultados obtenidos durante un estudio realizado con espectadores de un programa de televisión en el cual se transmitió una boda de la entonces princesa Beatriz de Holanda:

El resultado fue que muchos (no sé si eran representativos) se comportaron de una manera muy realista y abordaron críticamente la importancia política y social del mismo acontecimiento que en la pantalla de televisor los había maravillado como algo único. Así pues, lo que la industria cultural presenta a la gente en su tiempo libre es, sin duda, consumido y aceptado, pero (si mis conclusiones no son precipitadas) con una especie de reserva, igual que hasta los ingenuos no consideran real lo que sucede sobre un escenario o en una película. Más aún (tal vez): la gente no se lo cree (Adorno T. W., 2009c, pág. 583).

Por último, cabe señalar aquí la delicada caracterización que Adorno hizo de Chaplin en *Chaplin, dos veces*. Primero, cuando en su texto de los años 30 vio en el personaje cinematográfico una figura que en la mudez de sus movimientos irrumpía con lentitud en el paisaje urbano. “El que se mueve caminando es Chaplin, que como un meteorito lento roza el mundo aun cuando parece descansar” (Adorno T. W., 2008c, pág. 317). Estas líneas están precedidas del subtítulo “Profetizado por Kierkegaard”, bajo el cual Adorno muestra cómo el teólogo danés había reconocido en el sainete las ruinas que escapaban a las pretensiones de las grandes obras: “Kierkegaard estudia el sainete, de acuerdo con una convicción que le mueve a buscar en los desperdicios del arte lo que escapa a la pretensión de sus grandes obras compactas”. Y es en la imagen de un cómico de sainete descrita por el danés donde Adorno ve la anticipación de Chaplin. Lo significativo aquí, a mi juicio, es la idea del desperdicio, esa suerte de arte *menor*, que en el circo y en el clown, en cierta ingenuidad casi infantil, le permiten a Adorno ver una forma de comportamiento estético emancipado del cálculo y del sentido. Algo de eso —que reposa en el fondo de su concepto de mimesis— es lo que Adorno apreció en Chaplin en el escrito de 1964: la vuelta de un comportamiento perdido:

podemos aprender sobre el payaso más con los niños (que se entienden con su imagen de una manera tan enigmática como con los animales) que con el significado de su actuación, la cual niega el significado. Quien dominara el lenguaje común al payaso y a los niños (un lenguaje común al sentido) comprendería al payaso, en el cual la naturaleza se despide en un shock mientras huye; la naturaleza, que está excluida tan implacablemente del proceso de crecimiento como ese lenguaje es irrecuperable para los adultos

La pérdida de ese lenguaje impone el silencio a la vista de Chaplin, más que de cualquier otro (Adorno T. W., 2008c, pág. 318).

Apuntes finales

Adorno observó cómo una revolución tecnológica, la misma que Benjamin analizó en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, había sido producida dentro de un sistema económico para servir a unos fines, por lo cual fue reducida a su carácter puramente instrumental bajo el primado de los intereses del capitalismo avanzado. Su mirada se situó en la dirección de descifrar el modo como la racionalidad instrumental había pactado con la economía para controlar todas las esferas de la vida. En este pacto, según desveló Adorno, el interés económico había encontrado un soporte en la técnica. Antes que en posibilidades, desde sus premisas Adorno concentró su mirada en un tipo de procedimientos y de resultados específicos del pacto entre economía, razón y técnica. Los procedimientos, en el marco de la industria cultural, en la cual integró al cine, eran procesos planificados y codificados. Y los resultados eran productos, sensibilidades y espectadores sin autonomía, estandarizados. En ese contexto, el cine era visto por Adorno como un modelo de la producción cultural reducida a simple negocio.

En el ensayo sobre la industria cultural Hollywood es equivalente al cine. Ese ensayo, como se mostró, solo se ocupa de una manera de hacer y de entender el cine. En ese texto los límites de la crítica de Adorno están decididos por los de su objeto de reflexión. Cuando Adorno se detuvo allí en la producción hegemónica no tuvo en cuenta formas periféricas de hacer y concebir el cine. Incluso, cuando Adorno hizo mención de un cine producido por fuera de las *majors* de Hollywood vio que esta producción se comportaba moralmente igual que la de la sociedad de consumo: un arte ligero, sin memoria. Un arte que pacta con el olvido: “En Alemania, sobre las películas más alegres y ligeras de la democracia se cernía ya la paz sepulcral de la dictadura” (Horkheimer & Adorno, 1998, pág. 171).

En ese texto canónico hay, pues, una generalización. Cuando en ese texto Adorno pensó la industria cultural y habló de *el cine* parece que hubiera definido *todo* el cine. Lo cual constituye un proceder que resulta incongruente con su propia reflexión, un pensamiento hostil a la inmovilidad y proclive a volverse contra sí mismo. Si no se lee a Adorno en la amplitud y la complejidad de su obra la primera valoración de su pensamiento sobre el cine resulta parcial, además de llana y equívoca. Como afirma Miriam Hansen, “The trouble is that such accounts effectively preclude critical engagement with the body of thought in question” (Hansen, 2002, pág. 57). Como también anota esta autora cuando habla de la recepción en Estados Unidos de la filosofía de Adorno, parte de la relación parcial con las ideas de este filósofo se ha debido a la traducción solo de algunas de sus obras más conocidas. Un fenómeno similar se ha producido en nuestra lengua, pues por décadas la totalidad de su obra no fue accesible en castellano y primaron las traducciones de sus libros más conocidos (como *Dialéctica de la Ilustración*, *Teoría estética* y *Dialéctica Negativa*).

Adorno, como se ha mostrado, reconoció cualidades estéticas y artísticas en el cine. Aunque parece que su concepto de industria cultural siempre configuró un marco para referirse al cine, no siempre esta forma de producción estética fue subsumida dentro de la industria cultural. La industria cultural también constituyó un marco para ser contrastado con el cine y para pensar el cine como una forma de producción estética emancipada de él, como posible encarnación del espíritu pugnaz que Adorno leyó en el arte moderno con respecto al aplanamiento de la vida en la sociedad industrial.

Un legado y la actualidad de las posturas de Adorno para comprender el cine y los modelos de producción cinematográfica de hoy deben buscarse por fuera de algunos límites históricos y conceptuales de su pensamiento. Aunque en algunos casos las categorías utilizadas por él puedan resultar agotadas o no corresponder a la situación actual, algunos elementos de su perspectiva crítica no carecen de sentido en nuestro presente, lo cual otorga aún vigencia a parte de su reflexión. Su idea del cine como parte de la industria cultural se mantiene vigente para analizar una tipología de productos y un sistema de producción. Hoy vemos como con grandilocuencia algunos gurúes del marketing acuñan neologismos como *crossmedia* para nombrar un modelo de integración de productos y negocios que a mediados del siglo XX Adorno ya había identificado. Que una película prevea la producción de su versión en videojuego, de cuadernos, disfraces, e-book, videoclips, cajas para hamburguesas, muñecos con las hamburguesas y tantos otros *gadgets* es una sofisticación de lo que Adorno vislumbró como la integración de la producción cultural en la sociedad de consumo. El Hollywood que pensó Adorno se ha sofisticado. Y su modelo se ha extendido. Pero, pese al poder geoestético de Hollywood, el cine no empieza ni acaba en Los Ángeles. Y todos los espectadores, como el mismo Adorno corrigió, no toman la pantalla como si fuera la vida.

Dentro y fuera del marco de lo que con Adorno entendemos por industria cultural se hacen películas cuyo valor no se reduce a producir dinero, aunque también lo produzcan. A pesar de Adorno, y él mismo lo consignó en la *Teoría estética*, la industria cultural posee la capacidad de absorber y de domesticar hasta el pensamiento renuente a ella. Ahí está *Matrix* para enseñarnos cómo fabricar un cóctel rentable con Platón, Baudrillard y la Teoría crítica clásica. Sin embargo, la cooptación no se da siempre de la misma manera ni en grados iguales. Basta pensar en la pobre cinematografía que llega a las salas comerciales de nuestro país y en lo que ellas excluyen y hoy se puede ver gracias a un desarrollo tecnológico como Internet.

El pesimismo de Adorno mantiene su vigencia cuando miramos las tendencias hegemónicas. Pero al mismo tiempo conserva actualidad la posibilidad de pensar otras formas de producir obras de arte, y entre ellas el cine, cuando volvemos la vista hacia atrás y encontramos a cineastas como Marker, Godard, Kluge, Berliner, Pedro Costa o tantos otros. O cuando descubrimos en canales como Vimeo películas de autores desconocidos para nosotros, cines menores que exploran esa forma de expresión subjetiva, distanciada de los formatos rentables de la industria, en la que Adorno

identificó el estatuto artístico del cine. O, como también lo advirtió Adorno, cuando nos encontramos con documentales y prácticas audiovisuales escritos en lenguajes más cercanos a la lengua de los niños y los payasos, que llevan al límite las fronteras de los géneros y vuelven obsoletos muchos de nuestros conceptos sobre *el* cine. Es decir, frente al variopinto mundo audiovisual de hoy, en el que parece que el cine ya no es lo que era, las primeras líneas de la *Teoría estética*, con su dejo profético, encuentran un terreno favorable aunque Adorno no estuviera hablando explícitamente de cine: “Ha llegado a ser obvio que ya no es obvio nada que tenga que ver con el arte, ni en él mismo, ni en su relación con el todo, ni siquiera su derecho a la vida” (Adorno T. W., 2004b, pág. 9).

Notas

- ¹ Este artículo tiene origen en el proyecto de investigación *Documental de creación: voces, ideas, imágenes*, desarrollado entre 2012 y 2014 en la Escuela de Comunicación Social de la Universidad del Valle. La investigación, adscrita al Grupo de Investigación Caligari, contó con el apoyo financiero de la Vicerrectoría de Investigaciones.
- ² En su presentación de ese ensayo Miriam Hansen empieza así para subrayar el cambio notable en los últimos años de Adorno con respecto al cine: “If the reader of “Culture Industry Reconsidered” detected a “shift of emphasis”, a modification of Adorno’s thesis of “universal manipulation and delusion”, the reader of “Transparencies on film” may be even more surprised. [...] it encourages a reading against the grains of Adorno’s writings on film and mass culture which, for the most part, date from the period of his exile” (Hansen, 1981-1982, pág. 186).
- ³ En estos párrafos retomo la síntesis del concepto de Industria Cultural de Adorno que elaboré en otro lugar. Remito a *Relectura de la noción de Industria Cultural de Th. Adorno*. Anagramas, Vol. 22, N° 23, 2013, pp. 175-197.
- ⁴ Con razón, Jordi Maiso y Breixo Viejo presentan el capítulo que Robert Stam dedica a la “Escuela de Frankfurt” en su libro *Teorías del cine* como un ejemplo de esta manera de leer a Adorno: “Desafortunadamente, esta visión reductora sigue vigente, tal y como demuestra uno de los pasajes que Robert Stam dedica al filósofo en su reciente libro sobre teorías del cine” (Maiso & Viejo, 2006, pág. 123). En efecto, solo en una nota entre paréntesis, Stam reconoce cuál pudo ser, en su criterio, la aportación más valiosa de Adorno a la teoría del cine: “(La aportación más importante de Adorno a la teoría cinematográfica per se fue el libro —co-escrito con Hanns Eisler en 1947 *Componer para el cine*, que distingue posibilidades progresistas en técnicas como la disyunción sonido-imagen, que van en contra de la tradición de la *Gesamtkunstwerk*.)” (Stam, 2001, pág. 90). Y, sin embargo, ¡lo más importante para Stam no va más allá de estas líneas! En cambio, el mayor despliegue lo reciben ideas del ensayo sobre la industria cultural.
- ⁵ En inglés una excepción importante la he encontrado en dos textos de Miriam Hansen: *Introduction to Adorno ‘Transparencies on film’ (1966)* (1981-1982), y en *Mass Culture as Hieroglyphic Writing: Adorno, Derrida, Krakauer* (2002).
- ⁶ Sigo la traducción al castellano realizada por la Editorial Fundamentos, Madrid, 1976.
- ⁷ Adorno, en efecto, certifica tal cercanía temporal y conceptual de las conferencias con su estancia en Estados Unidos. En una nota al pie en la primera de estas disertaciones escribió: “*El prólogo a la televisión y La televisión como ideología* se basan en estudios que el autor llevó a cabo en América en 1952/1953 [...]. Los resultados no se pueden trasladar sin más a la televisión Alemana, pero indican tendencias generales de la industria cultural” (Adorno T. W., 2009a, pág. 445).
- ⁸ Es preciso aclarar con respecto a *Mímina moralía* que, según la apostilla del editor en la traducción de Akal de las obras completas, el libro fue publicado en Alemania en 1951. Sin embargo, como consta en el índice y en la dedicatoria, las dos primeras partes fueron escritas por Adorno en 1944 y 1945 respectivamente. Es decir, fueron redactadas simultáneamente con *Dialéctica de la Ilustración*, donde está el ensayo sobre la industria cultural, que fue escrito en 1944 aunque publicado solo en 1947. Véase Adorno, Th. (2004a). *Mímina moralía. Reflexiones desde la vida dañada*. Madrid: Akal.

- ⁹ En el epílogo del editor a la traducción de *la Teoría estética*, en la edición de las obras completas de Adorno hecha por la editorial Akal, se da cuenta del proceso de escritura prolongado e inconcluso del libro. Allí se anota: “Adorno comenzó el 4 de mayo de 1961 a dictar la primera versión de la *Teoría estética*, que estaba formada por párrafos relativamente breves. El trabajo fue interrumpido pronto en favor de la *Dialéctica negativa*. Una vez que ésta quedó acabada en el verano de 1966, Adorno acometió el 25 de octubre de 1966 una nueva versión de la estética. [...] De acuerdo con una anotación en el diario, la *Teoría estética* quedó acabada el 25 de diciembre de 1967 «en dictado tosco» [...]. El texto de 1961 fue reescrito, salvo unos cuantos pasajes, en la nueva versión. Pero también ésta apenas se puede reconocer en su última versión, que es la que contiene este volumen. [...] durante la redacción crítica de la *Teoría estética* quedó claro que esta vez también la segunda versión sólo era una versión provisional” (Adorno T. W., 2004b, pág. 481). Ahora bien, aunque en la edición de Akal también se informa que la *Teoría estética* debe mucho a los seminarios que Adorno dictó sobre estética en la década de 1950, es en la edición de las notas de las versiones de esos seminarios dictados entre 1958 y 1959, traducidas al castellano como *Estética (1958/59)* (2013), donde se entregan más detalles del modo como en los cursos de Adorno desde 1950 se empieza a construir el libro: “Adorno planificó durante largo tiempo un libro sistemático sobre Estética; redactó apuntes y anotaciones para él por lo menos desde 1956. En el proceso de gestación de este libro —que se supone que sería su obra capital— juegan un rol decisivo las clases teóricas que él dicta sobre el tema entre 1950 y 1968, seis veces en total. / En el caso del presente curso (del semestre de invierno 1958/59, se trata de la cuarta vez que Adorno dicta sus clases teóricas sobre estética. Al mismo tiempo, es el primer curso que está documentado de manera completa a través de la transcripción de grabaciones [...]. Tal como muestran las huellas de escritura en el tipeado, Adorno volvió a trabajar con este texto tanto para la preparación de los siguientes cursos como para la elaboración de lo que iba a ser su *Teoría estética*” (Adorno T. W., 2013, pág. 551). Sin que yo conozca en este momento más investigaciones sobre el modo como en Adorno se aborda el cine en textos de la década del sesenta y en la *Teoría estética*, conjeturo que quizás la cercanía de los seminarios con la escritura del ensayo sobre la industria cultural, y que de ellos haya partido su *Teoría estética*, permita comprender que en este libro no se expongan ideas sobre el cine con la apertura que sí tienen en las conferencias redactadas también en esa década.
- ¹⁰ Las fechas y los lugares de las publicaciones las tomo de las notas del editor de *Crítica de la cultura y sociedad II. Intervenciones, entradas* en la versión de la editorial Akal (2009).
- ¹¹ Por ejemplo el texto ya citado de Maiso y Breixo, o “*No lo toques más, Sam*”. *Algunas notas sobre Adorno y el cine*, de Marina Hervás (2011).
- ¹² Sobre la cita resulta necesario diferenciar entre “elemento artístico” y “procedimiento artístico” para su comprensión cabal. El elemento sería, de acuerdo con la cita precedente, la fotografía y el valor que se le ha asignado a ella. El principio artístico es su ley inmanente, aquella fuerza que desde sus materiales y las relaciones que surgen entre éstos moviliza la producción estética y decide su autonomía. Es justamente esta autonomía la que entra en contradicción con el primado del beneficio y la que caracteriza al arte moderno en la dualidad entre *fait social* y autonomía según Adorno.

Referencias

- Maiso, J., & Viejo, B. (2006). Imágenes en negativo. Notas introductorias a “Transparencias cinematográficas” de Theodor W. Adorno. *Archivos de la filmoteca*, 121-129.
- Horkheimer, M., & Adorno, T. (1998). *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Trotta.
- Stam, R. (2001). *Teorías del cine*. Barcelona: Paidós.
- Adorno, T., & Eisler, H. (1976). *El cine y la música*. Madrid: Fundamentos.
- Adorno, T. W. (2013). *Estética (1958/59)*. Buenos Aires: Las cuarenta.
- Adorno, T. W. (2004a). *Mílima moralía. Reflexiones desde la vida dañada*. Madrid: Akal.

- Adorno, T. W. (2004b). *Teoría estética*. Madrid: Akal.
- Adorno, T. W. (2008b). El arte y las artes. En T. W. Adorno, *Crítica de la cultura y sociedad* (págs. 379-396). Madrid: Akal.
- Adorno, T. W. (2008a). Carteles de cine. En T. W. Adorno, *Crítica de la cultura y sociedad I* (págs. 309-316). Madrid: Akal.
- Adorno, T. W. (2009a). Prólogo a la televisión. En T. W. Adorno, *Crítica de la cultura y sociedad II* (págs. 445-453). Madrid: Akal.
- Adorno, T. W. (2009b). La televisión como ideología. En T. W. Adorno, *Crítica de la cultura y sociedad II* (págs. 455-467). Madrid: Akal.
- Adorno, T. W. (2009c). Tiempo libre. En T. W. Adorno, *Crítica de la cultura y sociedad II* (págs. 573-582). Madrid: Akal.
- Adorno, T. W. (2008c). Chaplin, dos veces. En T. W. Adorno, *Crítica de la cultura y sociedad I* (págs. 317-320). Madrid: Akal.
- Hansen, M. (2002). Mass Culture as Hieroglyphic Writing: Adorno, Derrida, Krakauer. En N. Gibson, & A. Rubin, *Adorno. A critical reader* (págs. 57-85). Massachusetts: Blackwell.
- Hansen, M. (1981-1982). Introduction to Adorno "Transparencies on film" (1966). *New German Critique*, 186-198.
- Hervás, M. (2011). "No lo toques más, Sam": Algunas notas sobre Adorno y el cine. *Latente*, 107-117.

Recibido: abril 30 / Aprobado: junio 1 de 2015

