

## EL DOBLE SENTIDO DE LA TÉCNICA EN LA CULTURA DE MASAS, ADORNO Y LA DIALÉCTICA DEL CINE

Ezequiel Ipar  
Universidad de Buenos Aires (Argentina)  
[ezequielipar@yahoo.com](mailto:ezequielipar@yahoo.com)

### Resumen

La teoría crítica de la cultura de Theodor Adorno ofrece múltiples perspectivas para abordar el mundo contemporáneo. Sin embargo, su crítica a la industria cultural parece descansar en una serie de prejuicios contra la cultura de masas que recluirían necesariamente sus análisis a una visión elitista y anacrónica, que sólo valora la tradición de la alta cultura europea y el juicio estético-filosófico del arte. Quisiéramos problematizar en este trabajo el supuesto de esta consideración, que interpreta apresuradamente el análisis que hace Adorno de la cuestión de la técnica en la esfera cultural del capitalismo tardío. Contra lo que se suele pensar, Adorno no adoptó nunca la posición de un apocalíptico cultural neo-romántico, que rechaza cualquier relación entre las técnicas modernas y el arte. El cine ofrece un caso emblemático de esto que nos proponemos analizar para demostrar el auténtico contenido de la crítica adorniana a la industria cultural. Intentaremos mostrar, en nuestras conclusiones, los momentos esenciales del proceso a través del cual –para Adorno- el cine *deviene arte*.

Palabras clave: Adorno, industria cultural, cine, arte.

El doble sentido de la técnica en la cultura de masas, Adorno y la dialéctica del cine

Diferentes transformaciones recientes del campo cultural han vuelto evidente la enorme actualidad de la crítica que Adorno y Horkheimer propusieron a mediados del siglo pasado bajo el concepto de *industria cultural*. La consolidación de empresas culturales que ya logran operar al nivel de monopolios globales de información y entretenimiento, la drástica transformación de los objetos culturales en puros valores de cambio de una economía cada vez más “estetizada”, la fusión de la cultura con la técnica y la disolución completa del arte y la política en el espectáculo, son sólo algunos de los motivos de esta actualidad que ha sido observada con interés por diversos autores (Hansen, 1992; Lash, 1998; Jameson, 2007). Sin embargo, esta extraña persistencia a destiempo del pensamiento frankfurtiano de la “primera generación” se ve empañada por la imagen, también persistente, que los presenta como “pensadores elitistas”, marcados esencialmente por la añoranza de una autenticidad cultural que la cultura de masas había liquidado. Por diversos motivos, la imagen del “mandarinismo cultural” de Adorno y Horkheimer interrumpe cualquier pensamiento que busque retomar su potencial crítico para la actualidad. Para superar este *impasse* resulta imprescindible mostrar cómo, a pesar de todas las referencias que pudieran justificar aquella imagen, ella no es la totalidad de la interpretación que hicieron Adorno y Horkheimer sobre el arte, las nuevas tecnologías y la cultura de masas.

Si se analiza esta imagen con cuidado, se ve que depende básicamente de una interpretación sesgada de sus análisis de la relación que existe entre el arte y la técnica en el capitalismo tardío. Según esta interpretación, su pesimismo en relación con los resultados de la extensión de las técnicas modernas de producción a la esfera cultural los habría conducido, en términos abstractos e inconsistentes con los resultados de los estudios empíricos, a un pesimismo drástico con relación a todo lo que los nuevos medios de reproducción y circulación cultural hacían posible. Cualquiera que se interese en los estudios culturales contemporáneos ha leído alguna vez esa extensa lista de todo lo que “Adorno reprobaba”, que empieza por el cine, el jazz y los Beatles, continúa con el realismo literario y pictórico, la arquitectura funcional, la cultura popular y culmina, claro, con el arte político. Es digno de destacar el hecho de que en esa lista de lo artísticamente “no verdadero” que se le atribuye figura siempre, en primer lugar, el cine. Según esta extendida interpretación, Adorno habría rechazado en su teoría cultural al cine en tanto tal, antes de cualquier consideración de los films realmente existentes o posibles, por considerarlo responsable de la degradación - para decirlo brechtianamente- de las “viejas y buenas obras de arte” e instrumento de la alienación cultural en el capitalismo tardío (1). La dependencia de este diagnóstico del cine de la cuestión de las nuevas técnicas de reproducción del arte es evidente (Cfr. Adorno y Benjamin, 1995: 161-175, 180).

Sin embargo, estas interpretaciones críticas de la visión “apocalíptica” de Adorno y Horkheimer sobre el despliegue histórico de los nuevos medios técnicos y su influencia en las transformaciones del arte dejan a un lado un elemento esencial de esta discusión. A pesar de que en muchos aspectos puede resultar justa la crítica a ciertas unilateralidades de su interpretación de la cultura de masas, no se puede desconocer el hecho de que las tesis más significativas de Adorno sobre el arte moderno destacan la importancia de la técnica en su constitución interna y en su relación con el mundo externo. Al asociar a Adorno con esa vaga imagen del pesimismo cultural, que por cierto llegó a convertirse en una ideología muy difundida en los primeros años del siglo

pasado en Alemania (2), se termina oscureciendo el auténtico contenido de su crítica. El error se vuelve explícito tan sólo si recordamos aquí a ese otro gran pesimista cultural que fue Oswald Spengler, este sí decididamente elitista y proclive a una idea jerárquica de autenticidad cultural, para quien el rechazo a la influencia de la técnica en el arte formaba parte de una crítica más amplia a la civilización y a las formas de vida de las grandes ciudades modernas, en las que veía florecer aterrorizado “perversiones como el cine, el expresionismo, la teosofía, las luchas de boxeo, las danzas de negros, el póker y las carreras” (Spengler, 1923: 122). Fue el propio Adorno -en la *Teoría Estética*- quien señaló claramente el carácter ideológico y el agotamiento histórico de este tipo de críticas neo-románticas de la cultura:

La crítica tan apreciada por los apologistas tradicionalistas de todos los grados: “¿Es eso todavía música?” es estéril; lo que habría que analizar en concreto sería qué es la desartificación del arte (*Enkunstung der Kunst*), esto es, una praxis en la cual el arte se aproxima irreflexivamente, en este lado de su dialéctica, con lo extra-estético. Frente a esto, aquella pregunta estandarizada quiere obstaculizar el movimiento de los momentos claramente separados entre sí en que consiste el arte con ayuda de su abstracto concepto superior. Sin embargo, hoy el arte se muestra más vivo allí donde desintegra su concepto superior (Adorno 1997a: 271).

Para comprender la auténtica crítica de Adorno y Horkheimer al lugar de la técnica en la neutralización del arte (que se hace efectiva en la *industria cultural*) hay que asignarle a este pasaje de la *Teoría Estética* un valor paradigmático. Según esta perspectiva la causa de este proceso en las sociedades modernas avanzadas no radica en los medios técnicos de reproducción masiva de las obras de arte, sino en la *supresión de la dialéctica* entre lo estético y lo extra-estético que el uso de esos medios propicia. Para Adorno existe una supresión simétrica tanto en las tendencias que promueven un “arte puro”, que rechaza cualquier contacto con la técnica moderna, como en las síntesis “irreflexivas” que las nuevas tecnologías hacen posible entre el mundo estético y el extra-estético, asumido este último en su abstracción y cosificación. Este es el núcleo central de la discusión.

Ahora bien, si para Adorno el arte revela en el mundo contemporáneo que esta dialéctica está “más viva” allí donde “desintegra su concepto superior”, ¿no podría transformarse el cine, el arte bajo y desintegrador por excelencia, en un fecundo agente de este movimiento, a la vez crítico y regenerador de las condiciones de la experiencia estética? Si se admite esta posibilidad se puede transformar al cine en un caso testigo de una interpretación más compleja del pensamiento de Adorno sobre la relación de la técnica con el arte y la cultura de masas. A pesar de lo que pueden sugerir algunos pasajes aislados de sus textos, una relectura serena de sus escritos permite afirmar que Adorno no examinó nunca al cine “desde arriba”, a partir de ese tipo de juicios normativos que se creen poseedores del “concepto superior” del arte. Si se la examina en detalle, se puede ver que su crítica de las afinidades que existen entre el cine y la industria cultural no supone ni la aversión letrada del pasaje “de una cultura de la palabra a una cultura de la imagen”, ni la oposición tradicionalista a las nuevas relaciones entre lo estético y lo extra-estético que las nuevas técnicas permitían. Por el contrario, se puede encontrar en Adorno una auténtica *dialéctica del cine*, que remite a un doble significado de la técnica en la producción y reproducción de la cultura en el capitalismo tardío. Analizando el conjunto de sus escritos sobre cine voy a intentar mostrar los dos momentos de esta dialéctica, comenzando por su determinación al interior de la industria cultural (1), para luego poder explorar las potencialidades artísticas intrínsecas al medio expresivo cinematográfico que Adorno pensó como un “devenir arte del cine” (2).

### 1.- La determinación del cine al interior de la industria cultural

Para comprender las afinidades que Adorno y Horkheimer encuentran entre el cine, la industria cultural y el capitalismo tardío (o monopólico) basta con no dejar caer la complejidad de una pregunta: ¿en qué –y en cuántos– sentidos el cine es una industria? Responder esta pregunta implica comenzar subrayando su dependencia –histórica y estructural– con respecto al capital financiero y los recursos técnicos de las grandes industrias. Esta es una condición necesaria tanto para su producción, como para su circulación masiva. El argumento de Benjamin al respecto es bien conocido: como no sucede con ningún otro arte (tal vez con la única excepción de la arquitectura), el cine requiere, para la realización de cada una de sus obras, de una enorme disponibilidad de recursos financieros y de una organización del trabajo colectivo tan planificada que recuerda, en todos sus detalles, al propio proceso de producción industrial.

Históricamente la dependencia del cine de los grandes agentes económicos implicó una subsunción del “nuevo arte” a los intereses de sectores muy concentrados de la economía. Y no se trataba meramente de la *subsunción formal* del arte al modo de producción capitalista a través de la valorización de las obras en el mercado, sino de su *subsunción real* a través de conexiones sistémicas con los sectores dominantes de la economía monopólica altamente planificada. Estos poderosos intereses ya no buscaban en el cine –como pudieron hacerlo, en otras épocas, monarcas, nobles y grandes burgueses con las otras artes que adquirirían en el mercado– un bien que tuviese para ellos un valor de uso, un servicio que pudiesen exigir les fuese prestado en términos personales. En el caso del cine, la relación entre el poder, el mercado y el arte es completamente diferente. Quien

gobierna al arte en esta situación no pretende obtener inmediatamente algo para sí, el uso de la obra para la satisfacción de finalidades personales, sino que apunta exclusivamente a su potencial para la producción de valor de cambio. Cuando los jefes de los *trusts* navales o eléctricos se interesaban en el financiamiento de un *film* no lo hacían para quedar inmortalizados frente a sus congéneres o para demostrarle al mundo su omnipotencia, sino para ampliar la esfera de producción de mercancías de sus empresas. El poder se infiltra en el arte, de este modo, no a través del consumo, o sea, del uso de sus propiedades objetivas, sino a través de su *producción con miras a la valorización mercantil*. Aquí radica la especificidad que encuentra Adorno: para los intereses que dominan el nuevo sistema económico monopolista la obra ya no es un bien que adquieren en el mercado para extraer de su valor de uso un valor cultural extra-económico (prestigio, saber, poder, etc.), sino que se ha transformado en una materia cultural susceptible de ser elaborada y lanzada por ellos al mercado como un lucrativo valor de cambio. Por ello, no hay que confundir la crítica de Adorno a la industria cultural con el mero hecho de la subsunción formal de la obra de arte al mercado, situación que históricamente es muy anterior al advenimiento de dicha industria. Tampoco se trata de la generalización del carácter mercantil de las obras, de la mera ampliación cuantitativa del mercado del arte. Existe, por el contrario, una diferencia cualitativa, que el cine revela de modo ejemplar: ya no es el producto artístico el que ingresa, en mayor o menor cantidad, al mercado, sino que son los grandes agentes económicos del mercado los que ingresan a la esfera de producción del arte. Este es el primer contenido que Adorno le asigna al concepto de industria cultural y es uno de los sentidos en los cuales el cine es, paradigmáticamente, una industria (y no meramente una mercancía).

De lo anterior se deduce otra determinación relevante. Si el cine se integra en términos sistémicos a la economía, como una más entre las empresas productoras de mercancías, requerirá para su éxito de un público consumidor diferente al del tradicional mercado del arte. Puesto que no puede ofrecer esa unicidad objetiva de las otras artes, que podría atraer a un destinatario individual que pretendiese singularizarse precisamente a partir de ella, y puesto que tampoco existen los consumidores individuales que sean capaces de cubrir adecuadamente las cifras invertidas en cada film, el cine busca necesariamente un público masivo, *pos-individual*, sabiendo que la ampliación del universo de sus destinatarios no reduce en nada su valor, sino que, por el contrario, es el único medio para realizarlo plenamente. Los productos cinematográficos necesitarán, marcando así un hito en la historia del arte, un público masivo que sea capaz de adquirirlos y consumirlos con éxito.

Históricamente esta condición hizo que surgiese la necesidad de adaptar el contenido de los films a las necesidades de los consumidores, con una condición: estas necesidades sólo podían ser “interpretadas” por las empresas culturales a través de procedimientos de investigación empírica, que hacían de esas “necesidades” algo cuantificable y calculable. Se volvían así imprescindibles los estudios de las necesidades de los consumidores culturales, la investigación de las preferencias del público en cuanto al contenido y la experimentación científica de la aceptación de todos los proyectos que merecerían luego ser filmados. Esta novedosa planificación del consumo, que se obtenía en la esfera de la circulación, estaba orientada a evitar “la anarquía de la producción”. Para Adorno, ésta era la causa de la terrible estandarización de las obras cinematográficas, que aparecía como una auténtica necesidad para su existencia. Un segundo sentido, entonces, del carácter industrial del cine, estará dado por la planificación estandarizada de su producción sobre la base del conocimiento de las necesidades de múltiples consumidores y de su capacidad para inducir la creación de una demanda efectiva para sus productos.

Pero la industria cultural no toma de la gran industria sólo sus estrategias para racionalizar la producción gracias a un conocimiento positivo de su público, sino que también toma de ella la ideología con la cual se presenta a sí misma y justifica el contenido particular de cada uno de sus productos. Para Adorno ambas –la industria cultural y la gran industria- le dicen lo mismo a sus potenciales detractores: “tenía que ser así para poder existir”. La racionalidad técnica es la firme ideología que las sustenta. Si a alguien se le ocurriese criticar el contenido de un film y señalase, como causa de su falsedad, al proceso de estandarización general del que son víctimas las obras cinematográficas, rápidamente se le respondería que ese proceso responde a una necesidad técnica, anterior a cualquier decisión de orden estético o político. En el cine el proceder de una determinada manera y no de otra parece venir dado por los propios requisitos que hacen posible su existencia. Como un organismo que solamente puede reaccionar repitiendo los modos de comportamiento que resultaron eficaces en situaciones semejantes del pasado, el cine se justifica a sí mismo haciendo de la técnica una ideología que impide la reflexión sobre sus procedimientos. Para ser eficaz parece tener que renunciar a la dialéctica de las diversas legalidades formales y las potencialidades de sus materiales.

Todas estas determinaciones, que hacen a la subsunción real del arte al modo de producción capitalista, encuentran en el carácter “industrial” del cine a un representante ideal. Podríamos resumir su estructura del siguiente modo:

- a. La producción de la obra de arte pierde su diferencia en relación con el proceso global de producción de bienes (diferencia que poseía tanto cuando desempeñaba una función al interior del culto religioso, como durante el proceso de su autonomización).
- b. La obra pasa a depender internamente de una demanda estandarizada, estadísticamente determinada, que regula el

horizonte de los proyectos realizables.

- c. La recepción, en tanto experiencia estética, se ve obstaculizada por la racionalidad técnica que envuelve a las obras, que sólo admite juicios referidos a la eficacia de los procedimientos y el desempeño de los participantes.

Esta subsunción es la contra-cara, evidentemente, del proceso de autonomización del arte. Es ella la que hace imposible la *autonomía* (relativa) del artista, de sus medios y técnicas productivas; es ella la que destruye el carácter *singular* de la experiencia estética; y es ella la que disuelve la *diferencia* del juicio estético en relación con los otros juicios socialmente válidos. Y es esta triple neutralización la que explica, al menos en términos de una sociología del arte de tenor crítico, por qué la crítica del *fait social* "cine" vale como momento central del concepto de *industria cultural*. En este caso, la crítica de la *técnica en el arte* está puesta exclusivamente al servicio de la crítica de la ideología del *arte como técnica*. Cuando la particularidad de la técnica del cine queda reducida al conjunto de procedimientos que hacen posible la reproducción y exhibición mecánica de imágenes en movimiento, asistimos a una simplificación interesada que reduce la difícil cuestión de la técnica en el *cine* a la ideología del cine como pura *técnica*. Bajo esta ideología queda sellada la identidad entre los nuevos medios de reproducción de bienes culturales en los que el cine se transforma hacia afuera y las técnicas de producción en serie de la gran industria que el cine incorpora internamente. Es esta ideología, que pretende desplegarse desde el cine hacia el conjunto del arte para señalar el comienzo de una nueva era en la cual la tecnología y la cultura se habrían fundido en una unidad perfecta, la que criticaron Adorno y Horkheimer en su momento. Como se puede ver, esta crítica no depende de ningún prejuicio contra el cine, ni del uso de un concepto "superior" de lo que debería ser el arte.

Al repasar el sentido profundo de sus tesis hay que reconocer la denuncia de un doble carácter ideológico en el *fait social* cinematográfico. Por un lado, la propia idea de reproducción resulta engañosa. Situar al cine como un aparato que sólo reproduce a través de procedimientos técnicos imágenes y bienes culturales independientes del mecanismo implica resaltar unilateralmente su capacidad de *copiar* fielmente la realidad, de *duplicarse* sin la dependencia de un original ("aurático") y de *exhibirse* sin límites espacio-temporales, desplazando la mirada de sus enormes operaciones productivas. La neutralidad que hacen aparecer estas funciones en la imagen del aparato cinematográfico se transforma en una poderosa ideología precisamente porque esconde el modo cómo las determinaciones socio-económicas se inscribieron en la producción y condicionaron la recepción de esas obras. De este modo, se hacen pasar como puramente técnicas las determinaciones económicas y socio-psicológicas que produjeron objetivamente el contenido de lo que va a ser exhibido. Esta *producción* de los bienes culturales desaparece cuando el artefacto logra aparecer como un mero mecanismo de *reproducción* de algo que lo precede y sobre lo cual no tendría ninguna intervención. Tampoco la recepción aparece pre-condicionada por el aparato, ya que éste se presenta a sí mismo como un medio transparente de duplicación y exhibición. Esta doble renegación, que logra ser efectiva en el plano de lo que aparece, de la producción objetiva de las obras y del condicionamiento de las formas en las que pueden ser comprendidas en la experiencia de la recepción configura el primer sentido por el cual la técnica deviene ideología en el cine en particular y en la industria cultural en general. Pero Adorno y Horkheimer también examinaron el carácter ideológico de la relación que se da en el cine entre técnica, arte y cultura de masas en otro sentido. En este caso se trata esencialmente de aquello que la transformación del cine en mero aparato de reproducción técnico-cultural inhibe y reprime de su propia constitución objetiva. En este sentido, la racionalidad técnica en el cine deviene ideología porque impide el desarrollo de las técnicas de producción artística específicamente cinematográficas (Metz, 1971). De lo que se trata ahora no es de la falsa apariencia de neutralidad y transparencia que proyecta, sino de las fuerzas técnicas de producción que inhibe, al interior de esa falsa apariencia. Aquí comienza lo que –siguiendo estrictamente a Adorno y Horkheimer– habría que llamar la *dialéctica del cine*.

## 2.- El devenir arte del cine

¿Podría el cine desencadenar un proceso diferente al de su completa determinación por la industria cultural? ¿Sería el cine capaz de realizar una mediación entre lo estético y lo extra-estético que no tendiese automáticamente hacia la "síntesis irreflexiva" de sus momentos? ¿Podría el cine devenir arte? Esta pregunta se la hace explícitamente Adorno hacia fines del año 1966 cuando publica un curioso artículo titulado: "*Filmtransparente*" (Adorno, 1997c: 353-361). El problema central que le interesa indagar ahora es el del *lenguaje cinematográfico* y los medios técnicos que harían posible su singularidad (3).

El texto es breve, pero está lleno de indicaciones, de indicios que permiten esbozar una estética del cine que toma muy en serio los fenómenos ideológicos que lo atraviesan como artefacto cultural, pero que considera también otras posibilidades. La pregunta de Adorno es por la capacidad que pudieran tener las obras cinematográficas para revertir los efectos de la empresa técnico-cultural que las constituye, contrarrestando así internamente la consumación fetichista de su significado. Se trataría de algo así como del despertar del cine como medio expresivo artístico al interior de un mecanismo inhóspito. Esta posibilidad de *devenir arte* del cine no implica, no obstante, ningún procedimiento de abstracción de las determinaciones fundamentales de ese medio, sino,

por el contrario, la posibilidad de subvertirlas internamente, rechazando sus efectos niveladores y falsificadores en el contenido objetivo de las obras. En este caso, la cuestión de la técnica descubre un nuevo sentido y se transforma en un aliado indispensable.

En las sucesivas referencias en las que Adorno se pronuncia a favor de un lenguaje artístico específicamente cinematográfico, lo hace a través de una serie de comparaciones enigmáticas de éste con la escritura y de ambos con: el universo del sueño y el ensueño, la linterna mágica de los juegos infantiles y la experiencia de la belleza natural. Repasemos la primera referencia de Adorno *in extenso*:

A quien, luego de un año en la ciudad, se retira a pasar largas semanas en la montaña y se ejercita en el ascetismo en relación con cualquier trabajo, le puede acontecer inesperadamente que, en el sueño o el ensueño, se le aparezcan múltiples imágenes del paisaje viniendo hacia él o a través de él. Estas imágenes, sin embargo, no se identifican entre sí en un continuo pasaje de las unas a las otras (*gehen aber nicht kontinuierlich ineinander über*), sino que son montadas en su propio flujo las unas contra las otras (*in ihrem Verlauf gegeneinander abgesetzt*), como sucede en la linterna mágica de la infancia. Esta suspensión del movimiento convergente de las imágenes del monólogo interior es la causa de su semejanza con la escritura: no es otra cosa el auto-movimiento que fija, ante nuestros ojos, el trazo individual de sus signos. Tal movimiento de imágenes puede representar para el cine lo que el mundo visible es para la pintura o el mundo acústico para la música. El cine podría devenir arte en tanto restitución objetivadora (*objektivierende Wiederherstellung*) de este modo de la experiencia. El medio técnico por excelencia, ligado íntimamente a la experiencia de la belleza natural (Adorno, 1997c: 355).

Adorno consigue ahora asociar la técnica con la experiencia estética y el cine aparece como el realizador central de esta asociación. Es importante detenerse en el contenido de la descripción implícita que propone Adorno de la experiencia de lo bello. El universo de metáforas y comparaciones que pone en juego este pasaje sugiere una orientación bastante clara. Lo bello se vuelve posible allí donde se produce una “discontinuidad” y una “oposición” en la imagen, que ponen en “suspense” la *identificación* de los objetos y la *interpretación* de los signos del “mundo de la vida”. Cuando un dispositivo técnico como el montaje logra producir el choque y la oposición recíproca entre imágenes que se dan en un mismo flujo sin poder nunca llegar a sintetizarse, lo que se obtiene como efecto de esta operación es la manifestación de una discontinuidad entre lo que acontece materialmente en la representación y lo esperado por los códigos hermenéuticos del sujeto, que tiene un profundo efecto liberador. Los objetos de la percepción y los significantes del lenguaje que aparecen proyectados ya no encajan en el trazo mental, idéntico a sí mismo, con el cual el sujeto en su experiencia ordinaria busca conocer e interpretar los sucesos del mundo que lo rodea. Sin poder reconocer los elementos que registra como parte de un proceso continuo y automático de conocimiento o significación, la experiencia de estas representaciones discontinuas abren un proceso de múltiples esfuerzos perceptivos y hermenéuticos que, al haberse liberado de la “compulsión identificadora” del espectador, producen una sensación de placer análoga a la experiencia de la belleza natural. Así le sucede a quien se deja llevar por las imágenes de la linterna mágica –como el pequeño protagonista de *La recherche du temps perdu*- y a quien, “luego de alejarse del mundo del trabajo”, se entrega a la libre contemplación de un paisaje a través de una serie de imágenes que “vienen hacia él” sin identificarse en un “continuo pasaje de las unas a las otras”. El juego de las imágenes no-convergentes, esas imágenes que el mundo arroja sobre un sujeto distendido y contemplativo, sirve para describir el contenido de la experiencia estética auténtica y su afinidad con el mecanismo técnico cinematográfico.

Según Adorno existen tres “aparatos” que son capaces de producir este tipo de imágenes: el aparato psíquico (en el sueño y el ensueño), el aparato lingüístico (en su objetivación a través de la escritura) y el aparato cinematográfico (que comienza ya con la linterna mágica). En todos los casos –y por eso Adorno resalta su afinidad- se trata de una producción no-intencional, que no depende ni está organizada por el sujeto, sino que sucede “a través de él” a partir de la potencia del propio aparato. De este modo, lo que estos tres aparatos producen son distintos *flujos de imágenes contradictorias*, montadas unas contra otras de tal forma que la continuidad entre ellas se vuelve materialmente imposible. Tanto el aparato psíquico, como el lingüístico y el cinematográfico son capaces de reunir este tipo de flujos de elementos incompatibles, que no pueden ser unificados ni por su origen, ni por su forma, ni por su sentido. Adorno muestra como estos hiatos en el flujo de las representaciones del “monólogo interior”, esto es, las interrupciones en el *continuum* del pensamiento discursivo, tienen una expresión psíquica, lingüística e imagética que es capaz de desencadenar una experiencia estética.

Pero Adorno también sugiere que es tas fracturas que se producen en la continuidad psíquica, lingüística e imagética tendrían que transformarse en la auténtica “materia prima” del devenir *arte* del cine. El mecanismo que les daría una expresión efectiva en su interior sería, claro, la técnica del montaje, cuando transgrede la transparencia de la imagen fotográfica y suspende las estrategias de apropiación de lo percibido que pretenden resolverlo haciendo uso de recursos ordinarios de identificación y comprensión:

Todo sentido que la cámara-ojo le confiere al film, incluido el sentido crítico, infringe la ley de la cámara y con esto

transgrede el tabú de Benjamin [que establecía que el cine sólo adquiriría sentido al momento de la recepción, a partir de su “valor de exhibición”]. El cine está enfrentado al dilema de encontrar un procedimiento que no caiga ni en el arte industrial, ni en lo puramente documental. La primer respuesta que se puede dar es, al igual que hace cuarenta años, el montaje, el cual no interviene (*eingreifen*) en las cosas sino que las presenta en una constelación parecida a la de la escritura. (Adorno, 1997c: 357-358)

Cuando el cine busca su procedimiento artístico particular (su escritura) se vuelve imperioso confrontar los dos sentidos que la técnica tiene en el medio cinematográfico (distinción que Adorno le reclamó a Benjamin en varias ocasiones en el marco de su discusión sobre la nueva era del arte de masas, ver Adorno y Benjamin, 1995: 161-175, 180). Por un lado, la técnica como el procedimiento inmanente que produce la estructura objetiva del film. Del otro lado, la técnica como aquello que permite reproducir o ejecutar todo el mecanismo del *fait social* cinematográfico. En algunas ocasiones Adorno le dio a esta diferencia el rango de una distinción de concepto; reservó el término “técnica” (*Technik*) exclusivamente para el primer sentido y designó a las técnicas de reproducción como “tecnologías” (*Technologie*) culturales. Lo que hay que resaltar es que esta diferencia en los usos de la técnica transforma radicalmente la cuestión del sentido. A partir de esta diferencia Adorno deslinda y opone la significación inmanente de la obra de arte, que el propio Benjamin había defendido enfáticamente en su trabajo sobre el *Trauerspiel*, de la significación completamente extrínseca que proponen las obras de arte reproducidas “tecnológicamente”.

Para Adorno, situar al aparato cinematográfico unilateralmente al servicio de la ampliación del circuito de exhibición de bienes culturales implica inhibir completamente la posibilidad de una producción de *sentido cinematográfica*, transformando así al cine en un mero instrumento para la *reproducción del sentido* disponible (la industria cultural y el documental). Por fuera del “dilema” estético, lo que este uso de la técnica hace compulsivamente es *alinearse*,  *sintetizar* y *re-codificar* los materiales heterogéneos que el aparato tecnológico es capaz de reproducir para construir la fantasía de un lenguaje universal transparente y un “medio” de comunicación purificado por la técnica. El cine como tecnología de comunicación se transforma en un gigantesco mecanismo de unificación de imágenes, sonidos y signos (unificación que puede ir desde la sincronización realista al *pastiche* publicitario), que tiende a adaptar al objeto-film a los requisitos de percepción y comprensión del consumidor cultural. La imagen del consumidor promueve infinitamente y exclusivamente el consumo de las imágenes.

En el otro extremo de esta dialéctica, la primacía de las técnicas inmanentes del cine “infringe la ley” del sentido (la transparencia de la cámara y las pretensiones de la comprensión ordinaria), porque despliega sin restricciones la tensión, intrínseca al medio expresivo cinematográfico, entre el principio constructivo del dispositivo fotográfico y el principio deconstructivo del montaje. Lo propio del lenguaje cinematográfico consistiría –para Adorno– en ser capaz de *situar el conflicto* entre sus distintos registros (visual, musical, sonoro, lingüístico), de modo tal que pueda aparecer en el juego contradictorio de las imágenes una dimensión del objeto resistente a la presión identificadora del espectador. El cine-arte tendría que cuidar el lugar de esas imágenes no convergentes, que la reproducción de las distintas esferas de la vida social suprime constantemente al reinscribirlas en el movimiento continuo de la circulación transparente y automática del sentido.

La crítica de Adorno a la teoría del arte de masas de Benjamin, como se puede ver, es bastante más precisa de lo que se suele pensar y se basa, en buena parte, en elementos esenciales de la propia teoría del arte benjaminiana. Cuando Benjamin resaltaba en *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* el carácter negativo que la técnica cinematográfica tenía al interior de la historia del arte occidental, confundía –según la interpretación de Adorno– la negatividad de su técnica inmanente, el montaje, con la negatividad de su tecnología de reproducción de imágenes, que disuelve la distinción tradicional entre copia y original. Por eso su tesis descansa unilateralmente en la revalorización de la potencialidad del “valor de exhibición” (*Ausstellungswert*) para negar y superar al “valor cultural” (*Kultwert*) del arte clásico, al contrario de lo que sostenían sus tesis en el *Trauerspiel*, que le asignaban a la producción de una proliferación inmanente del sentido en la obra de arte esa capacidad de romper con la concepción clasicista. Este último sentido es el que quiere recuperar Adorno para el cine cuando lo compara, enigmáticamente, con la escritura.

La escritura aparece en el contexto del pasaje de Adorno que citamos más arriba puesta en relación de equivalencia con aquello que Benjamin había denominado en su trabajo sobre el *Trauerspiel* “constelación”. Poner en constelación el sentido significaba, tal como lo señala en la “Introducción crítica a la teoría del conocimiento” del *Trauerspiel*, producir una síntesis *sui generis* en la cual lo que se refuerzan no son los trazos comunes entre las representaciones sino, por el contrario, las tendencias hacia los extremos, hacia el máximo de diferencias que pueden hallarse en lo que ha sido reunido de esta manera (Benjamin, 1978: 9-39). La constelación benjaminiana es una *extraña totalidad* –en el doble sentido de que es una totalidad anómala y una totalidad que produce extrañamiento, sorpresa, des-identificación– que pretende poner de manifiesto sólo lo singular de aquello que reúne. Por oposición al concepto, que reduce los valores diferenciales de las cosas en la imagen de un término medio susceptible de comprenderlas a todas, la constelación como procedimiento implica la síntesis de cosas irreductiblemente diferentes y, a la vez, la

producción de las relaciones de oposición que ponen en evidencia esas diferencias. Para Benjamin la escritura –y es este el sentido que recupera aquí Adorno– no es una mera reproducción objetiva del significante mental, sino una totalidad autónoma que tiende a producir una constelación infinita de significados singulares. Lo que Adorno propone con la comparación entre el montaje y la escritura es que la técnica cinematográfica sea puesta al servicio de la producción de una *constelación* de imágenes que, al interferir e interrumpir la trama de nuestros actos de comprensión ordinarios, sea capaz de registrar la multiplicidad de singularidades que permanecen invisibles en esos actos de comprensión. A través de esa técnica-de-extrañamiento que puede ser el montaje, el cine no sólo devendría arte plenamente, sino que lo haría también de modo específico y original.

Alexander Kluge ha comentado en un reportaje relativamente reciente qué es lo que Adorno esperaba de esta operación (Kluge, 2003). En una de sus tantas discusiones sobre cine, Adorno le había manifestado que era totalmente infundada la idea de que a él no le gustaba el cine. El único problema, lo único que le producía un cierto rechazo eran “las torpes imágenes que se interponen en el medio y que no dejan ver lo importante”. Kluge propone una interpretación reveladora de esto que de otro modo podría parecer un sarcasmo, que confirmaría todas las sentencias que se construyen sobre los prejuicios de Adorno:

Él se interesaba por la diferencia que observaba entre el montaje de Eisenstein, que para Adorno tenía una naturaleza retórica y el de Godard, en el cual el montaje provenía de la cosa, de la incompatibilidad entre dos planos. Esta “tercer imagen”, montada entre otras dos imágenes, frecuentemente se vuelve invisible, mientras el propio movimiento del film intenta sostenerla. Esto es algo típicamente adorniano, la idea de que en realidad no hay ninguna imagen que exista como algo dado y de que sólo las imágenes invisibles cuentan (Kluge, 2003: 25).

Para Adorno, lo propiamente cinematográfico comienza cuando un film consigue sostener esas imágenes invisibles, cuando el director busca “filmar la opacidad” (Kluge, 2003: 25), registrando sin intención las situaciones de modo tal que aparezcan, a modo de “hallazgos”, imágenes inesperadas por el propio relato del guión. La cuestión de la técnica en el cine debería concentrarse en esta pregunta: ¿cómo hacer para darle un relieve singular a cada imagen? Este tendría que ser el centro de la discusión sobre el montaje en el cine. No ya cómo se produce el milagro que hace que dos imágenes diferentes puedan producir una significación orgánica, tal como lo hacen las unidades de la lengua, sino cómo hace el montaje para redimir de esa estructuración a la “tercer imagen”, esa que se vuelve invisible en los esfuerzos narrativos del *continuum* cinematográfico. Esta imagen proviene de la puesta en evidencia de la incompatibilidad que existe entre las otras dos que pretenden fusionarse “sintagmáticamente”. En este sentido, la imagen invisible es también una imagen *extranjera* en relación al *continuum* sintagmático de cualquier film. Es una imagen que no participa de su temporalidad ni de la estructura donde las otras dos imágenes se reconocen recíprocamente. Ella *difiere por el modo de diferir*. Su discontinuidad es la de una presencia sin identidad en la estructura de la representación, ya que no participa de las oposiciones con las que se organizan las conexiones sintagmáticas. Digámoslo así, difiere de las otras imágenes de tal modo que queda fuera del famoso “efecto Kuleshov”. Es precisamente un tercero en relación con ese modo de la oposición que tiene como efecto el encadenamiento del sentido en un film.

Ahora bien, hacer posible que se inscriban en el film “imágenes invisibles” implica también generar las condiciones para que el registro sea efectivo, evitando que desaparezcan en lo indiferente. Las imágenes que Adorno buscaba en el cine a través del montaje son imágenes que no aparecen ni como un signo reconocible de algo, ni como una materia insignificante; están puestas ahí “frente a los ojos del hombre”, *como una cosa que disfraza la identidad del signo y como un signo que disfraza la identidad de la cosa*. Por eso, las imágenes que ocupan esa instancia en los procedimientos estéticos del montaje resultan completamente insoportables para la determinación que pretende hacer del cine un gigantesco medio de comunicación. Escribir el cine implicaba para Adorno precisamente esta actividad negativa, reponer la presencia de las imágenes invisibles sin subordinar su condición de extranjería en relación con la lógica del discurso del propio film que se está construyendo. En su teoría del cine existe algo así como una dimensión ética del montaje, en la cual éste es capaz de poner en escena la compleja relación que toda cultura sostiene en sus objetos y sus símbolos con aquello que ha sido desplazado necesariamente para que ellos sean posibles, con aquello que es siempre del orden del *tercero excluido*. Lo otro de esos objetos y esos símbolos es lo que el montaje debería buscar producir. Si la realización fuese afortunada, si se lograra un montaje artístico que pudiese atravesar el contenido del film, lo que se restituiría sería del orden del “ensueño y la experiencia de la belleza natural”. Su forma tendría un antecedente técnico en la linterna mágica de los niños y en el pensamiento a través de constelaciones benjaminiano.

## Notas

(1) En un serie de investigaciones relativamente recientes, que van en el sentido opuesto al de esta interpretación del pensamiento de Adorno y Horkheimer sobre el cine, se han realizado importantes contribuciones teóricas y metodológicas que han permitido abrir una discusión que parecía clausurada bajo la fórmula del “mandarínismo cultural de Adorno”. Para profundizar en tres perspectivas interesantes que se mueven en esta dirección ver Koch, (1989); Hansen, (1992); Seel, (2007).

(2) Para una visión detallada de las controversias que se dieron en Alemania a comienzos del siglo pasado a partir del surgimiento de una extendida e intensa cultura urbana que se diferenciaba progresivamente, gracias a los nuevos medios técnicos de reproducción, de la anterior cultura rural, letrada y elitista ver Kaes, A. y Levin, D. (1987).

(3) Uno de los textos más originales que se publicaron sobre esta otra dirección de los estudios sobre cine de Adorno es el de Gertrud Koch (1989). Su análisis se centra en la afinidad que encuentra Adorno entre el lenguaje cinematográfico y la escritura. Para un análisis que se detiene en la confrontación entre los procedimientos de la industria cultural y el arte autónomo en el cine se puede consultar el trabajo de Miriam Hansen (1992).

## Bibliografía

- ADORNO, Th. y HORKHEIMER, M. 1997 (ed. orig.: 1947). *Dialektik der Aufklärung (Gesammelte Schriften III)*. Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- ADORNO, Th. y BENJAMIN, W. 1995. *Brief-Wechsel (1928-1940)*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- ADORNO, Th. 1997a (ed. orig.: 1969). *Ästhetische Theorie (Gesammelte Schriften VII)*. Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- ADORNO, Th. 1997b (ed. orig.: 1965). *Soziologische Schriften I (Gesammelte Schriften VIII)*. Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- ADORNO, Th. 1997c (ed. orig.: 1967). *Kulturkritik und Gesellschaft. Prismen (Gesammelte Schriften X.I)*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- BENJAMIN, W. 1978. *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- BENJAMIN, W. 2003. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- HANSEN, M. 1992. Mass culture as Hieroglyphic Writing: Adorno, Derrida, Kracauer. *New German Critique* (N° 56): pp. 43-73.
- JAMESON, F. 2007. *Late Marxism: Adorno: or, The persistence of the dialectic*. Londres, Verso.
- KAES, A y LEVIN, D. 1987. The Debate about Cinema: Charting a Controversy (1909-1929). *New German Critique* (No. 40, Special Issue on Weimar Film Theory): pp. 7-33.
- KLUGE, A. 2003. Nur das unsichtbare Bild zählt. *Berliner Tagesspiegel*, 11 sept., pp. 24-25.
- KOCH, G. 1989. Mimesis und Bilderverbot in Adornos Ästhetik. Ästhetische Dauer als Revolte gegen den Tod. *Babylon* (N° 6): pp. 36-45.
- KRACAUER, S. 1989. *Teoría del cine, la redención de la realidad física*. Barcelona, Paidós.
- LASH, S. 1998. Wir leben im Zeitalter der globalen Kulturindustrie. *Die Zeit/10*, Feuilleton, Berlin, 26 feb.
- LUKÁCS, G. 1969. *Historia y conciencia de clase*. Barcelona, Grijalbo.
- METZ, Ch. 1971. *Langage et cinéma*. París, Larousse.
- SEEL, M. 2004. *Adornos Apologie des Kinos*, in Adornos Philosophie der Kontemplation. Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- SPENGLER, O. 1923. *Der Untergang des Abendlandes: Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*, Munich, Beck, 2 v.

## EZEQUIEL IPAR

Sociólogo. Doctor en Ciencias Sociales (UBA). Docente de la Facultad de Ciencias Sociales (UBA) y becario (post-doctoral)-investigador del Instituto Gino Germani (UBA). Ha publicado en coautoría con Gisela Catanzaro "Las aventuras del marxismo. Dialéctica e inmanencia en la crítica de la modernidad", así como numerosos artículos en revistas especializadas en Filosofía, Teoría Social y Crítica Cultural. Colabora como investigador del proyecto Ubacyt "El lado oscuro de la modernidad", dirigido por el Prof. Eduardo Grüner.