

**“ME ENCANTA IR AL CINE”:  
THEODOR W. ADORNO MÁS  
ALLÁ DE LA ICONOCLASIA\***

**“I LOVE TO GO TO THE MOVIES”:  
THEODOR W. ADORNO BEYOND  
ICONOCLASM**

*Eugenia Roldán*

<https://orcid.org/0000-0002-7226-4705>

[eugeniaroldan@hotmail.com](mailto:eugeniaroldan@hotmail.com)

*Universidad Nacional de Córdoba / CONICET Argentina*

**RESUMEN** *En sintonía con algunas reflexiones del campo de la estética que han señalado cómo, al postular un relego o incluso desprecio de Theodor W. Adorno por el cine, la mayoría de las recepciones empobrecieron el potencial crítico del pensamiento adorniano, el presente artículo avanza en algunos aspectos de la reflexión estética de Adorno sobre el cine. Por un lado, ponemos de relieve una lectura materialista y dialéctica de la afamada categoría de industria cultural. Por otro, llamamos la atención sobre el lugar central que tienen las primeras películas y reflexiones teóricas de Alexander Kluge para la postulación adorniana de una estética específica del cine. En ese marco, el artículo presenta uno de los problemas estéticos más interesantes que surgen del planteo de Adorno en diálogo con Kluge – y que, además, marca la actualidad de la empresa: pensar el cine contra la imagen. De allí se desprenden las*

\* Article submitted on 23/12/2020. Accepted on 13/06/2021.

*consideraciones sobre un tipo de cine autoconsciente de sus aspectos formales, una reflexión sobre la imagen más allá de su carácter referencial y la centralidad de la técnica del montaje. Hacia el final, exponemos cómo en Adorno el cine muestra su afinidad con la experiencia subjetiva y con la escritura.*

**Palabras clave:** *Theodor W. Adorno. Cine. Alexander Kluge. Estética. Imagen.*

**ABSTRACT** *In accordance with some contributions from the field of aesthetics that point out how, by postulating a relegation or even contempt of Theodor W. Adorno for cinema, most receptions have impoverished the critical potential of Adorno's thought, this paper moves forward on some aspects of Adorno's aesthetic consideration of cinema. On the one hand, we highlight a materialist and dialectical reading of Adorno's famous category of culture industry. On the other, we draw attention to the central place of Alexander Kluge's early films and theoretical insights for Adorno's postulation of a specific aesthetics of cinema. In this context, the paper revisits Adorno's thought on cinema, considering one of the most interesting aesthetic problems that arises from his relation to Kluge: thinking cinema against the image. In this point, we highlight the reflection on a cinema that is self-aware of its formal aspects, on the image beyond its referential character and on the montage technique. At the end, we set out how cinema, from Adorno's point of view, shows its affinity with writing and subjective experience.*

**Keywords:** *Theodor W. Adorno. Cinema. Alexander Kluge. Aesthetics. Image.*

Como es sabido, la mayoría de las recepciones delinearón una postura de Theodor W. Adorno en lo relativo al cine, la cultura de masas, los medios de comunicación y el arte tecnológicamente mediado, sesgada por las presunciones de conservadurismo, elitismo o pesimismo, partiendo de una determinada lectura del famoso capítulo sobre la industria cultural de “Dialéctica de la Ilustración”.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Por un lado, nos referimos a los *best-sellers*, muy influyentes en los estudios de comunicación, donde el concepto de industria cultural ha jugado un papel mayor que en el campo filosófico. Piénsese, por ejemplo, en

No obstante, muchas son ya las interpretaciones que se han encargado de derribar esos prejuicios. Algunas mostraron que, al contrario de lo investigado durante mucho tiempo, Adorno sí conocía de cine (Claussen, 2006; Plass, 2009). Otras desarrollaron importantes hipótesis en torno a la centralidad de la imagen y el cine para el pensamiento adorniano (Seel, 2004; Koch, 1993). De entre estas interpretaciones, nos interesa particularmente continuar y ampliar una sugerida por Miriam Hansen: el *vínculo* de Adorno con el cineasta y teórico Alexander Kluge.

Tomemos como punto de partida dos anécdotas repetidas por Kluge que, queriéndolo o no, han colaborado en abonar la imagen de una cierta iconofobia en Adorno. La primera, es una que lo involucra personalmente. Doctorado en Leyes, su actividad profesional condujo a Kluge, hacia fines de la década del cincuenta, a trabajar en el reconstruido *Instituto de Investigaciones Sociales* de Frankfurt. Sin embargo, sostiene el relato, sentía en verdad una inclinación hacia el arte y, al manifestarle a Adorno su deseo de convertirse en escritor, el filósofo, espantado, decidió en 1958 enviarlo a Berlín con su “amigo americano”, el cineasta Fritz Lang. Kluge explica las razones de esta decisión sugiriendo que Adorno especuló con que, de esa manera, se aburriría y volvería a su trabajo de abogado, donde él lo necesitaba. Cuanto menos –continúa la cavilación de Kluge –, así salvaría a la literatura de un nuevo escritor, pues nada bueno podía hacerse ya en literatura después de Proust.

La segunda incluye la frase “me encanta ir al cine; lo único que me molesta es la imagen en la pantalla”, con la que Kluge resume en reiteradas ocasiones la posición de su mentor con respecto al cine. Esa y otras sentencias como la de “Minima Moralia”, por caso – “cada vez que voy al cine salgo, a plena conciencia, peor y más estúpido” (Adorno, 2004a, p. 30) –, o la crítica implacable al cine de Hollywood contenida en el capítulo de “Dialéctica de la Ilustración” sobre la industria cultural, han sido utilizadas como indicios claros de la aversión de Adorno hacia el cine. Pero incluso en el anecdotario, aparecen los matices. Los enunciados difieren en un punto fundamental. El de “Minima

Carroll (2002) o en Eco (1968). Pero esto se verifica también en la imagen construida por Jürgen Habermas, en eso que él mismo contribuyó a nombrar como ‘primera generación’ de la Escuela de Frankfurt. Cfr. especialmente el capítulo 5 de Habermas (2012). Los supuestos se reproducen también en los estudios históricos introductorios de Martin Jay (1974) y Rolf Wiggershaus (2010). Esta línea llega incluso hasta los postulados básicos de la teoría de Axel Honneth que sirven de paraguas teórico para casi toda la producción proveniente en la actualidad del *Instituto de Investigaciones Sociales* de Frankfurt. Cfr. los capítulos 2 y 3 de Honneth (2009).

Moralia” hace referencia al espectador. La experiencia de ir al cine afecta al sujeto de manera negativa, en el sentido de una valoración condenatoria.<sup>2</sup>

En cambio, en la frase referida por Kluge, el problema es la imagen en sí misma. Esto podría indicar que lo que Kluge desea subrayar no es un carácter pesimista en Adorno sino su ataque a la reducción operada en el cine comercial, esto es, a un falso realismo que solo busca la verosimilitud y a un proporcional olvido de las potencialidades formales inscritas en la técnica cinematográfica que se encuentran más allá del contenido de las imágenes. En otras palabras, los mismísimos fundamentos de la práctica cinematográfica de Kluge. Siguiendo esta dirección y refiriéndonos a la anécdota que narrábamos más arriba, ¿Y si la ayuda de Adorno para que Kluge se dedicara al cine se debiera en realidad a su creencia de que el cine todavía no había pasado su “instante de realización”? ¿Y si efectivamente albergaba en la capacidad y el trabajo de Kluge la esperanza de un cine diferente? Bajo esta otra luz, las anécdotas pierden su carácter de curiosidad o de suceso accidental, y se convierten en el núcleo de una importante reflexión filosófica sobre el cine asociada a Adorno.

Entonces, el propósito del artículo es revisitar las reflexiones de Adorno sobre el cine considerando uno de los problemas estéticos más interesantes que surgen de su planteo en diálogo con Kluge – y que, además, marca la actualidad de la empresa: pensar el cine contra la imagen.

A continuación, comenzamos reponiendo algunas interpretaciones del concepto de industria cultural que insisten en su lado dialéctico, con las cuales damos respuesta a una serie de malentendidos frecuentes. Además, ponemos de relieve una lectura materialista de la industria cultural, esto es, una continuación y profundización de la pregunta por la división del trabajo y el tiempo libre en la primera mitad del siglo XX (I). En segundo lugar, traemos a colación aquellas recepciones que muestran cómo no es posible reducir la posición de Adorno y el cine al capítulo sobre la industria cultural. En este marco, introducimos la idea de la imagen enigmática del arte (contra la imagen como copia) a través de la referencia al trabajo de Gertrud Koch sobre la *Bilderverbot*. Asimismo, con Martin Seel aludimos a la centralidad que tiene el montaje para el pensamiento estético tardío de Adorno (II). Luego, nos referimos a la década del sesenta y a

2 Tesis que, de todos modos, no deberíamos dejar de relativizar leyendo la contradicción entre la primera persona que Adorno utiliza en la construcción de la frase y la sociología del cine a la que parecería estar emulando con la sentencia, esto es, el cuestionamiento científico del cine como hecho *social*. O bien la contradicción en el propio contenido, pues ¿cómo alguien que se ha vuelto más estúpido puede, siendo más estúpido, decir algo a plena consciencia? En cualquier caso, el contexto del párrafo donde es enunciada la frase no trata sobre una crítica directa a la industria cultural, como sí podemos encontrar en otros párrafos de “Minima Moralia” (ver más adelante).

su relación con Kluge, trabajando con un material de archivo que documenta la discusión de Adorno con el nuevo cine alemán<sup>3</sup> y que sugiere que las ideas sostenidas por el filósofo y el cineasta han surgido de su diálogo cercano (III). En un último punto mostramos cómo, en las publicaciones y conferencias en las que Adorno trata la cuestión del cine posteriores al comienzo de su trabajo con Kluge, hay una insistencia del primero por reflexionar acerca de la potencialidad del cine cifrada en el montaje, en su afinidad con las imágenes subjetivas y su disposición en constelación de escritura (IV).

### (I) Adorno y el cine: una imagen negativa

Comencemos entonces por el lugar común: la actitud elitista y conservadora de Adorno con respecto al canon artístico le impide explotar el potencial del cine, pues este último quedaría en su totalidad bajo el ámbito de lo que Adorno y Horkheimer (2009) denominaron en la década del cuarenta *Kulturindustrie*. Es cierto que esto parece ser el núcleo de la cuestión en el capítulo “La industria cultural. Ilustración como engaño de masas” y también en los aforismos de “Minima Moralia” que refieren al cine.<sup>4 5</sup> Algo que se repite a lo largo de las décadas del cincuenta y sesenta en pequeñas contribuciones como “Resumen sobre la industria cultural” [1963], “Prólogo a la televisión” [1953] y “La televisión como ideología” [1953].<sup>6</sup>

No obstante, sería importante trascender la motivación detractora del cine producido en Hollywood y emprender una lectura más materialista de la industria cultural, esto es, fundamentalmente, una continuación y profundización de la pregunta por la división del trabajo y el tiempo libre en la primera mitad del siglo XX. Lo que los autores establecen, con una descripción más pormenorizada de la que trazaron Herbert Marcuse (1970),

3 La charla ha sido publicada en una compilación sobre el Manifiesto de Oberhausen en Eve y Gass (Hg.) (2012).

4 Más allá de los ejemplos que en numerosos pasajes Adorno toma de los héroes cinematográficos, el tipo de películas que circulan y sus contenidos, o el tipo de espectador de cine, véanse especialmente los aforismos 93-96 referidos a la industria cultural, así como el aforismo 131, donde despliega su crítica a los apologetas del cine como medio de masas (Adorno, 2004a, pp. 147-154 y pp. 210-214).

5 En este artículo se referencian en su mayoría las traducciones al español disponibles de los textos de Adorno. La decisión se fundamenta en que consideramos que el trabajo con el idioma original no representaba una necesidad para el despliegue del problema que aquí se trata. Por su parte, se cita la bibliografía en alemán cuando no hay traducciones disponibles o cuando confrontar con el original sí ha sido necesario.

6 Para sumar a la idea de una continuidad en el pensamiento adorniano, deberíamos señalar también que trabajos tempranos como “Sobre el jazz” [1936], “El carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha” [1938] y “On Popular Music” [1941] proporcionaban ya el modelo para todas las críticas posteriores de Adorno a la cultura de masas. Por lo demás, el diagnóstico se repite hasta en el último gran proyecto adorniano: “Teoría Estética”. Cfr., por ejemplo, la entrada “Desartifización del arte. Crítica de la industria cultural” (2004b, pp. 29-32).

Walter Benjamin (2003) o Siegfried Kracauer (2008) antes que ellos, es que no solo el tiempo de ocio es compensatorio, sino que está, en sí mismo, organizado por los ritmos del trabajo abstracto. Lo que el capítulo de “Dialéctica de la ilustración” logra explicitar es el modo fundamental de organización capitalista de la cultura, su división en sectores especializados, organizados por la eficiencia económica. En consecuencia, con el epítome ‘industria cultural’ se ilustra de modo palmario que se trata de un sistema que no tiene hiatos. Pero esto en un sentido específico referido a la producción capitalista industrial y no a la política, en la cual se entiende totalitario como sinónimo de autoritario. Pues es un sistema que fabrica de manera planificada, cuyos productos son concebidos pensando siempre ya en su consumo y para el cual los propios consumidores determinan qué se produce en tanto que son parte del cálculo, esto es, en tanto ya fueron determinados como consumidores. Otro rasgo de la taylorización de la cultura es que, aunque el producto se presente como individual, es uno más del sistema de estandarización: todo lo que se ofrece como nuevo es en realidad revestimiento de lo que es siempre igual. Hay también un cálculo racional de la difusión, lo cual apunta a un aspecto importante para Adorno: mientras que la técnica de la obra de arte es su lógica interna, en la industria cultural la técnica es externa, es decir, la difusión y la reproducción mecánica.

Ahora bien, la recuperación de rasgos de la industria cultural no tiene un carácter exhaustivo, sino que busca mostrar las coordenadas sobre las cuales se construyó la imagen sobre la relación de Adorno con el cine. Así, la recepción que se hizo del capítulo sobre la industria cultural ha ido en direcciones contradictorias. En ocasiones mostró un marcado rechazo al tipo de crítica que opera en el texto, tildándosela de elitista y pesimista.<sup>7</sup> Desde otras perspectivas, se hizo una lectura tan ortodoxa de un texto del cual ya nos separa una distancia histórica infranqueable que dificulta la actualización de la crítica en él contenida.<sup>8</sup> De todos modos, consideramos que en la actualidad disponemos de un cúmulo de recepciones críticas que complejizan los reduccionismos anteriores, lecturas que apuntan a su carácter ambiguo, irónico, polémico y, esencialmente, a su dialéctica inherente.<sup>9</sup> Situados en esta

7 Ver nota 1.

8 Pensamos en lecturas de mucho menor circulación en habla hispana. En alemán, se puede consultar como punto de partida el libro de Niederauer; Schweppenhäuser (2018).

9 A nuestro criterio, estas claves de lectura realizan una torsión diferente a la supuesta por los epítomes ‘curioso’ o ‘exagerado’ utilizados por Habermas (2012) y Honneth (2009), respectivamente. Simpáticos, pero, en definitiva, condenatorios del tipo de crítica, y de expresión de la crítica, hecha por Adorno y Horkheimer. Para el tipo de perspectiva que intentamos subrayar, y dentro del trabajo del propio Instituto en Frankfurt, podría nombrarse el trabajo emprendido por Olivier Voirol quien, dentro del marco teórico honnethiano propone un tipo de actualización productiva del pensamiento adorniano. Cfr., entre otros, Voirol (2011/2). También en el ámbito alemán, podrían señalarse los trabajos de Detlev Claussen (2006), Gertrud Koch (1993) y

última perspectiva, nos damos en este punto la pequeña tarea de refutar algunos de los malentendidos de mayor circulación.

Hay una concepción subyacente a la idea de industria cultural que presupone una división tajante entre aquello que se llama arte y los productos culturales masivos. Una formulación famosa de esa concepción la ha dado Andreas Huyssen. El autor afirma que el gran problema del siglo XX es que la circulación de imágenes, exponencialmente aumentada con el correr del siglo, contribuyó a instaurar una ‘gran división’ entre las imágenes producidas artísticamente y las imágenes producidas de modo industrial como mercancías para ser rápidamente consumidas en el circuito cultural (Huyssen, 2002, pp. 5-15).

Sin embargo, no se comprende el diagnóstico de la industria cultural de Adorno y Horkheimer si se sostiene un enfrentamiento entre la industria cultural y el arte autónomo. La industria cultural no es más que el estadio del proceso histórico propio de la historia de los medios artísticos y del capitalismo. El diagnóstico implica que aquello que prometió la burguesía con la cultura, esto es, la promesa de felicidad, no se realizó. Así, habría una dialéctica entre la industria cultural y los presupuestos fundamentales de la *promesse de bonheur* en el arte autónomo:

Por más que parezca que ambas esferas excluyan a su opuesto, la mediación dialéctica implica que a estos conceptos particulares de arte radical y de industria cultural le son inherentes momentos del otro y que, solo como momentos inherentes de uno, se ponen contra lo otro de sí mismos (Juárez, 2016, pp. 68-9).

Lo cual implicaría que en ambas esferas están presentes las condiciones ideológicas y, al mismo tiempo, de algún modo, las fuerzas emancipadoras. Entonces, para Adorno, las relaciones entre las esferas son dialécticas, estableciéndose desde las contradicciones inmanentes de cada una de ellas. No obstante, hay una asimetría entre las fuerzas de ambas esferas: Adorno deja

Martin Seel (2004) que aparecerán más adelante en este escrito. En habla inglesa, deberíamos mencionar el trabajo de Miriam Hansen (1975) al que también nos referimos en este artículo. Consideramos que dos ámbitos de trabajo en habla hispana y portuguesa, respectivamente, que podrían situarse en esta perspectiva los constituyen el trabajo alrededor de la Sociedad de Estudios de Teoría Crítica de Madrid y el trabajo de Rodrigo Duarte en Brasil. Cfr. Maiso (2011) y Duarte (2003). Un trabajo que aborda el tema de Adorno y el cine, al que lamentablemente solo tuvimos acceso al final de la investigación es el del argentino Ezequiel Ipar (2008). Ipar también señala a los trabajos de Koch, Hansen y Seel como paradigmáticos en el tema, aunque su estudio se refiere a una dialéctica en el cine desde la consideración de un doble significado de la técnica. El autor incluso hace alusión hacia el final de su escrito a Kluge y su idea de ‘imágenes invisibles’. De las mismas coordenadas geográficas, el trabajo que más ha influenciado la lectura que aquí proponemos de la industria cultural es el de Juárez (2016).

para la industria cultural como únicas tareas subversivas posibles o bien la de exponer lo que la cultura burguesa niega o bien dejarla a ella misma en ridículo.

En cualquier caso, no estaríamos en presencia de una ‘gran división’ o de un ‘abismo infranqueable’ entre dos modos de producción de imágenes, porque el cine surge de suyo como un medio industrial. Por lo tanto, antes que frente a un abismo estaríamos frente a una aporía constitutiva del cine que se basa en su modo de producción, y esencialmente, en su masividad. Aunque nos dejáramos llevar por otra diferenciación cara a los análisis de la industria cultural en este marco, a saber, la diferencia entre arte de élite y arte popular, en ningún caso el cine podría abjurar de su naturaleza de visionado colectivo.

De allí se deriva una consecuencia importante para nuestro argumento: el modernismo cinematográfico con el que Adorno entrará en contacto al final de su vida es dialécticamente provocado por la expansión de la industria cultural y no se trata de dos entes autónomos. A partir de la proliferación de la imagen, en el cine comienza la autoconciencia de su propia tradición, esto implica trabajar con la circularidad, los retornos, redescubrimientos y relecturas. La visión histórica indica que uno no habría nacido sin el otro: modernismo cinematográfico y cultura de masas son dialéctica e históricamente interdependientes.

Si decíamos que con el epítome ‘industria cultural’ no se critica a los productos culturales industrializados, sino a la configuración histórica de la cultura misma (baja, alta, culta, ligera, popular, burguesa, todas por igual) que ha permitido esas divisiones, el diagnóstico es aún más radical de lo que los detractores de Adorno llegan a ver. Pero, justamente por eso, tampoco habría un ‘afuera’ de la industria cultural. Para Adorno la industria cultural es una forma – ideológica – de organización de la experiencia que no se puede franquear.

En segundo lugar, que Adorno condene los productos de la industria cultural por su rasgo de mercancía no equivale a un juicio de valor condenatorio contra esos productos, sino parte del desarrollo de una explicación que muestra la dialéctica en juego entre las obras de arte autónomas y su valor de mercancía. Esto se desprende de los trabajos previos de Marcuse, Benjamin y Kracauer a los que nos referimos más arriba. Puesto en su contexto, es fácil advertir que, para la tradición crítica, todo arte lleva, desde su origen y en cuanto esfera autónoma, la marca de la mercancía.

Otro malentendido común es interpretar un rasgo elitista en el planteo de Adorno en términos de un ataque al arte popular. El propio Adorno aclara que desde el capítulo “Industria cultural” no hablan de ‘cultura de masas’ para evitar la asociación inmediata con los productos provenientes de la cultura popular. Porque, en realidad, la mediación de la industria cultural vuelve imposible

pensar en la cultura popular como fuente genuina de creación, como fuente de expresión de un nosotros compartido. Es importante notar que en la distinción entre arte alto y arte bajo ambos pierden; el primero, seriedad, el segundo, su carácter contestatario (Adorno, 2008, p. 295).

Igual de frecuente es el ataque *ad hominem* hacia Adorno, que censura su posición por establecerse desde una torre de marfil, en el sentido de que no conoce en realidad la industria cultural, un argumento al que nos gustaría también contestar. Ya son muchas las investigaciones que se enfocan en la relación de Adorno con la industria cultural en su estancia en Los Ángeles (Cfr. por ejemplo, Claussen, 2006 y Plass, 2009).<sup>10</sup> Su mejor informante en Hollywood era Fritz Lang, con quien Adorno desarrolló una amistad mucho más íntima de la que se suele indicar. El tiempo en Los Ángeles fue el momento de compartir experiencias con la industria a través de Lang, pero también con personajes tales como Bertolt Brecht, Hanns Eisler, Arnold Schönberg o el propio Thomas Mann. Por su parte, Kluge (2009) esgrime a este respecto un argumento que en apariencia es similar al de la torre de marfil, pero cuyas consecuencias son completamente diferentes. Él afirma que Adorno no conocía de cine. Según entendemos, esto apunta en dirección a que no pudo – por estas mismas razones biográficas – interiorizarse tempranamente con la producción de la vanguardia cinematográfica, mientras que sí estuvo mucho más en contacto con la producción comercial de Hollywood.

## (II) Más allá de *Dialéctica de la Ilustración*

Esto último nos conduce al segundo punto que prometíamos al comienzo: hay otros textos importantes que sería necesario abordar para tener una imagen más acabada de la relación de Adorno con el cine. En primer lugar, el más cercano al capítulo de 1944, texto que, como es propio de todo pensamiento dialéctico, afirmaba con la expresión ‘Continuar’ que no pretendía ser la última palabra. Nos referimos al anexo del capítulo publicado en español en la obra completa de Adorno como “El esquema de la cultura de masas. La industria cultural (continuación)”. Algunos intérpretes han encontrado en ‘el esquema’ señales más propositivas que en el capítulo publicado. Irónicamente – quizás –, por ser el borrador escrito por Adorno, es mucho más clara la relación con sus planteos estéticos generales. Se tratan en profundidad los tópicos de la

10 En particular, Claussen maneja dos tesis: una es que la imagen de un Adorno que teme el contacto con la industria cultural es una proyección retrospectiva de finales del siglo XX. La segunda es que el tono predominantemente irónico del texto solo se explica por la gran familiaridad con lo criticado (p. 186).

apariencia estética y el despliegue histórico dialéctico de la afirmación de la cultura de masas y la sociedad burguesa. Prueba del pensamiento dialéctico que allí se despliega es la siguiente cita: “No es la contradicción lo que hay que echar en cara a la cultura de masas – su objetividad y su carencia de objetividad, sino la reconciliación que impide desplegar la contradicción en toda su verdad” (2007, p. 300). La falsa reconciliación deberíamos recalcar. Ahora bien, la insistencia incesante en suturar esa reconciliación mediante “el esfuerzo desesperado de [la] repetición” sería una prueba fehaciente “de que nada podrá nunca apoderarse de los hombres” (p. 312) y, en todo caso, la misma repetición permitiría movilizar algo de lo no idéntico, de lo diferente, y su posible articulación podría alcanzar la fuerza de la negación.

Otro texto a considerar es el escrito con Hanns Eisler “Composición para el cine”, sobre el cual ha rondado cierta controversia en cuanto a su autoría. Publicado inicialmente en 1947 solo bajo el nombre de Eisler, Adorno había autorizado, antes de su muerte en 1969, la reedición también con su nombre, e incluso escribió un nuevo prefacio en el que expresa la intención de retomar su interés en la música de cine pensando en un nuevo escrito en colaboración con Kluge.<sup>11</sup> El texto, como puede presuponerse por su título, aborda cuestiones más prácticas de composición musical para el cine, a partir incluso del análisis de películas, según el cual se establece que el problema del que se parte en este punto es que la música en una película está al servicio de otra cosa, por lo tanto, no está hecha realmente para oírse (Adorno; Eisler, 1981, p. 23). “La producción masiva de films ha conducido a la creación de situaciones típicas, momentos emocionales repetidos, a la estandarización de los recursos para estimular la tensión. A esto corresponde la creación de lugares comunes musicales” (p. 31). En este marco, los autores afirman la necesidad de jerarquizar la música dentro de una película. Con un argumento discutible, sostienen que la percepción acústica – y la música como arte inmaterial por excelencia – ha conservado más elementos del colectivismo preindividual (y en último término de la relación con objetos previa a su forma mercancía) que la percepción visual (1981, pp. 37-39). Ahora bien, la autoría de Adorno es innegable en la introducción, en la que se repiten los principios de su teoría de la industria cultural. El cine no puede entenderse sino como el medio característico de la cultura de masas, que no es arte popular, sino la capacidad de la cultura de servirse de las técnicas de reproducción mecánica que hacen de ella una industria del

11 Los detalles de este plan se encuentran en la carta que Adorno le escribió a Kluge con la propuesta, fechada el 1 de abril de 1969, y que Kluge ha hecho pública en una de las ediciones del *“Alexander Kluge-Jahrbuch”* (Langston, 2015, p. 18).

entretenimiento puesta a funcionar para regenerar las energías que se agotan en el proceso productivo alienante de la era industrial avanzada. Lo que distingue a la cultura del siglo XX de la anterior no es su carácter de mercancía, sino su inevitabilidad. El problema del sistema hollywoodense no es que, mediante la fusión de cultura y diversión, la cultura se convierta en algo trivial, lo peor es que se espiritualiza la diversión.

Hasta aquí hemos desarrollado una cara del planteo adorniano con respecto al cine, la que ilustrábamos al comienzo del escrito con la frase de “Minima Moralia” y que constituye el motor materialista crítico basado en la relación dialéctica arte-sociedad. Sin embargo, la relación de Adorno con el problema estético de la imagen no se reduce al planteo de la industria cultural. Dos interesantes lecturas que traemos a colación aquí son las de Gertrud Koch y Martin Seel.

Gertrud Koch postula una tesis mucho más general y sitúa el pensamiento de Adorno con respecto a la imagen entre los polos de la mimesis y la *Bilderverbot*.<sup>12</sup> Por una parte – y más allá de la ambivalencia propia del concepto de mimesis al que Koch recurre y que, de algún modo, presenta simplificado en exceso –, es interesante resaltar uno de los argumentos que postula la relación de la mimesis en Adorno con las películas del cine mudo. Afirma la autora: “se podría considerar, en general, si el cine no es un medio que ofrece la oportunidad estética de objetivar modos de experiencia pertenecientes al tiempo anterior a la formación definitiva del ego” (p. 214). Algo a lo que el propio Adorno parece apuntar en ese pequeño escrito que contradice de modo más flagrante la supuesta antipatía de Adorno hacia el cine, “Chaplin, dos veces” (2008).<sup>13</sup> En el otro polo sitúa Koch la *Bilderverbot*, en apariencia antagónica a cualquier idea positiva que pudiera rastrearse en relación con la imagen. Incluso directamente en contra de una de las acepciones de mimesis, la prohibición se dirige de modo explícito contra la posibilidad de producir semejanza, de imitar, o de re-producir en nuestros términos. A pesar de ello, uno podría decir que mimesis, *Bilderverbot* y tabús tienen un origen histórico cultural común. De este modo, resulta entendible que en realidad la *Bilderverbot* tenga un lugar en la constitución del arte autónomo, pues solo aquellas imágenes que

12 Literalmente, prohibición de las imágenes, término relacionado aquí a la tradición judía, pero, tal como señala Koch, existente en diversas tradiciones religiosas (1993). Por su parte, la raíz del sustantivo es *Bild*, que traducimos mayoritariamente como “imagen” pero que tiene muchas connotaciones e innumerables usos y composiciones en el idioma alemán.

13 Pocos personajes parecen haber causado tanta impresión en Adorno como este. “Es como si Chaplin anulara la vida adulta, llena de metas, e incluso el principio de racionalidad, y estableciera unos comportamientos miméticos, reconciliándola” (p. 319).

no conduzcan por el parecido a la idolatría podrían ser creadas, dando de ese modo un espacio a la transformación mediante la forma que, haciendo un salto temporal, lo une al modernismo. La lógica del fragmento reúne al mismo tiempo algo de la mimesis, pero algo de la prohibición de la imagen como un todo pasible de adoración. Por otra parte, agregamos a la tesis de Koch, que resulta interesante notar el lugar que tiene la *Bild* en los pasajes relacionados a la utopía. Aquí traemos a colación las “Lecciones de Estética”, en las que, por ejemplo, Adorno se refiere a la “*bilderlose Bild der Utopie*” (2013, p. 114).<sup>14</sup> Esto es importante, ya que hay un uso de la imagen que no tiene que ver con la copia: la imagen enigmática – la del arte, la del cine – contraviene la prohibición de la imagen en tanto repetición de su referente, en la tradición cristiana, o en tanto imágenes de lo infinito, siguiendo la tradición judía.

Por su parte, también Martin Seel (2004) amplía las reflexiones de Adorno sobre el cine, en clara contraposición a las lecturas que ven en el frankfurtiano una desconfianza hacia el medio y la concomitante conclusión de que el cine no ha jugado un rol dominante en su filosofía. Seel, a contramano de las tendencias dominantes, lee en Adorno una especie de apología del cine, llamando incluso de ese modo insinuante a un pequeño capítulo sobre Adorno y el cine incluido en su libro “*Adornos Philosophie der Kontemplation*”. Además de un repaso rápido por el capítulo “*Industria cultural*” y la parte dedicada a los medios de “*Problemas de filosofía moral*”, Seel trae a colación algunos textos menores donde el supuesto vituperio de Adorno al cine y la televisión es matizado. Es el caso de una charla radial que Adorno mantuvo con Helmut Becker en la que abordaron los posibles lineamientos para una pedagogía de los medios. Además, de modo detallado, Seel rescata el espíritu y objetivo de “*Composición para el cine*”: reflexionar sobre la musicalidad específica del cine es algo que ha quedado descuidado para las teorías del cine, incluso hasta hoy. Ahora bien, la tesis principal de Seel afirma que el interés de Adorno hacia el final de su vida por las formas estéticas específicas del cine es algo que va a tener repercusiones para todas las artes, como se desprende claramente de otro escrito de intervención “*El arte y las artes*”, hasta llegar a ocupar un lugar importante en la póstuma “*Teoría Estética*”. El argumento de Seel que nos interesa reponer aquí gira en torno a la centralidad del cine como forma artística que, mediante la mediación de elementos intencionales y no intencionales, contiene en sí un principio fundamental para el arte contemporáneo, el montaje y, aún más, lo lleva a su máxima expresión.

14 Schwarzböck lo traduce como representación sin representación de la utopía. Aunque correcta, por supuesto, la elección no deja ver el punto que queremos destacar aquí.

### (III) La década del sesenta y la relación con Alexander Kluge

Ahora bien, decíamos que el momento más sugerente para analizar es la década del sesenta y su relación con Kluge. Para abordarlo, proponemos considerar el registro que documenta la charla-debate que tuvo lugar en 1962 en Mannheim con el grupo de los jóvenes cineastas nucleados en Oberhausen.<sup>15</sup> En él es posible advertir la centralidad de la relación con Kluge que trascendía con seguridad el trabajo académico y debe haber sido mucho *más rica en su registro oral*. De hecho, el documento comienza con la aclaración del propio Adorno indicando que su relación con el cine tiene solo dos aristas: su vínculo personal con Kluge y la experiencia fortuita de haber pasado diez años de la emigración viviendo en la meca de la industria cultural.

El debate de Mannheim giraba en torno a las exigencias [*Forderungen*] de un nuevo cine en Alemania. Tanto Kluge como Adorno afirman durante la charla que no se trataría de cómo hacer nuevas y mejores películas, esto es, de replantear la calidad de algunas películas que se volvieran de ese modo "artísticas", sino de las posibilidades del cine como medio. Para ambos intelectuales esa potencialidad está dada en la medida en que el cine se distinga del resto de las artes (Adorno; Kluge, 2012, p. 39).

El documento se vuelve interesante porque en ese momento ambos están obligados a defender una postura frente a un crítico de cine radicado en Francia que reflexiona bajo presupuestos diferentes. Joseph Rován entiende que discutir sobre las exigencias del cine en esos términos supone reducir las reflexiones al antojo de los productores, mostrando cierta ceguera con respecto a los espectadores. Se debería de modo insoslayable tener en cuenta, para Rován, las encuestas que registran los gustos e inclinaciones de los espectadores, es decir, la información que refleja verdaderamente para qué y en busca de qué se acerca la mayoría del público a la sala de cine. A esta altura ya se adivinará la respuesta de Adorno: es imposible tomar a los espectadores como una confirmación voluntarista de un deseo y desestimar el mecanismo de la industria cultural mediante el cual ese gusto está ya preformado. No solamente eso, sino que Adorno aprovecha su intervención para reafirmar una posición filosófica bien fundamental, que asocia a Hegel, y que consiste en confiar en la fuerza de la

15 Nos referimos a los cineastas nucleados a partir de lo que se considera el acontecimiento fundacional del 'Nuevo cine alemán', el 'Manifiesto de Oberhausen' de 1962. El Manifiesto fue un documento firmado por 26 directores de cine y publicado el 28 de febrero de 1962 en el marco del festival de cortometrajes celebrado en Oberhausen. Desde ese momento, se comenzó a renovar la forma de comprender la producción y circulación del cine en Alemania. Kluge se convirtió en su portavoz y el tejedor del entramado que permitió que el Manifiesto tuviera consecuencias institucionales claras: subsidios y formación para el cine (como es el caso del Instituto de Ulm que surgió a partir de ese momento).

negación determinada, lo cual implica, en términos de lo que se está discutiendo en el debate, la capacidad que tiene el cine de pensar sobre sí mismo, como medio, y no a partir de las determinaciones que podría aportar el punto de vista de factores externos (p. 33).

Más adelante, confrontado nuevamente por Rován, insistiendo este último en situar la pregunta en cómo vehiculizar el cambio social y hacer frente a la manipulación a través del cine, Adorno retoma tesis claras acerca de la relación entre el arte y la sociedad, que va tejiendo en la discusión con el aporte de Kluge. Adorno parte del punto de que las imágenes del cine son siempre ‘imágenes de lo colectivo’ y, por lo tanto, sería una abstracción considerar que el cine y su público son dos entes separados. La cuestión, para el alemán, sería concebir el cine “de tal modo que, en efecto, tenga enteramente en cuenta estas formas de reacción colectivas, pero dándoles un giro mediante el cual sean conducidas más allá de la ideología”. De ese modo, contribuiría a conducir a las personas más allá de las representaciones que, en su formulación, llama una “publicidad del mundo” (p. 37). En segundo lugar, Adorno y Kluge establecen que solo cuando el cine no se plantee como un reclamo social, mediante la elaboración de contenidos, en apariencia, políticamente urgentes y contestatarios, encontrará su lugar correcto. Además, de modo programático, Adorno establece que la función del cine es aspirar a una transformación de la conciencia. Esto no implica postular una relación directa entre determinada película y un sujeto espectador, sino un vector de transformación social solo pensable en tanto se dé un cambio radical en el cine como institución en cada una de sus dimensiones.

Gran parte de las reflexiones surgidas en el debate no publicado aparecieron en forma de artículo cuatro años más tarde, el 18 de noviembre de 1966, bajo el nombre “*Filmtransparente*” [Carteles de cine], en el periódico *Die Zeit*.<sup>16</sup> Lo que quedaba insinuado sin abordar en la charla de Mannheim era cuál era esa especificidad formal del cine que le permitiría pensarlo como un medio que, como cualquier otro arte para Adorno, mediante el trabajo formal es capaz de expresar la utopía. Esto sí se aborda de modo claro y profundo en el *Filmtransparente*. Para quienes han encontrado en Adorno una aversión hacia el cine, ha resultado sorprendente leer allí:

16 Es interesante notar que tanto este texto como otros aparecidos en los sesenta, tal como el “*Résumé über Kulturindustrie*” [Resumen sobre la industria cultural] – conferencias pronunciadas en 1963 en la llamada *Internationalen Rundfunkuniversität* de la radio del estado de Hesse – constituyen intervenciones pensadas para ser difundidas en la prensa y radio, una suerte de crítica inmanente. Los dos artículos están reunidos en versión en español (Adorno, 2008).

Mientras que en el arte autónomo no sirve de nada lo que va a la zaga del estándar técnico ya alcanzando, frente a la industria cultural (cuyo estándar excluye lo que no está ya masticado, atrapado, igual que la cosmética elimina las arrugas de los rostros) resultan liberadoras las obras que no dominan por completo su técnica, por lo que tienen algo indómito, contingente. (Adorno, 2008, p. 309)

Esto debe entenderse en su diálogo con los cineastas de Oberhausen (algo que se hace explícito al comienzo del artículo) y en particular con Kluge, tal como afirmaba el propio Adorno al empezar el debate de Mannheim.<sup>17</sup>

Sin pretender agotar aquí todas las aristas presentes en el texto, nos referiremos de modo breve a los dos puntos de mayor condensación teórica que se formulan en el artículo como programa para una estética del cine. A partir de una crítica a la búsqueda de verosimilitud del cine comercial, Adorno realiza una defensa del montaje como técnica propia del cine y lo relaciona con el monólogo interior y con la escritura.

En primer lugar, sostenemos que la estética específica que Adorno piensa para el cine se sostiene sobre un principio: la imagen es más que mera copia. Esto es indispensable toda vez que se entiende que la característica de mera copia atenta contra toda la posibilidad del arte y, en especial del arte modernista, tan importante para la reflexión estética y política del alemán. La técnica que copia le proporciona al objeto copiado más valor que a los procedimientos estéticos que vuelven un material artístico (2008, p. 312). Sin intervención en el material, no hay dialéctica posible en el arte.

En este marco, Adorno se pregunta entonces qué es propio de la técnica cinematográfica, si no es su capacidad de copia, es decir, más allá de su surgimiento tecnológico. En otras palabras, más allá de la dependencia necesaria del cine, a diferencia de las otras artes, del mecanismo técnico de la reproducción. Para el filósofo resulta claro que la técnica cinematográfica no se deduce de normas. Y para mostrar esa falta de normatividad técnica, recurre a dos ejemplos. Por un lado, señala que concedores de cine sostienen que en Chaplin no hay una apuesta cinematográfica en el sentido de que se trata simplemente de *sketchs* fotografiados. En contraposición, Adorno afirma que lo que hace Chaplin en las películas no podría ser llevado adelante más que en el cine. El otro ejemplo que toma es del film de Antonioni *La Noche*. Para Adorno allí el director viola provocativamente la presumida 'ley' por antonomasia

17 Recordamos que Kluge había estrenado su primer largometraje "*Abschied von Gestern*" [literalmente "Despedida del ayer" pero conocida en español como "Una muchacha sin historia"] (film que se convertiría en uno de los más representativos del nuevo cine alemán), tan sólo unos meses antes de la publicación del artículo de Adorno, el 5 de septiembre de 1966.

del cine, esto es, el cine como imágenes en movimiento, volviéndose esa provocación un verdadero aprovechamiento de la técnica cinematográfica (pp. 310-311). Tampoco Adorno encuentra en algunos medios típicos de las películas como el enfoque borroso, el *cross-fade* o el *flashback* los elementos estéticos propios del cine. Desde su perspectiva, estos elementos son pensados contra el realismo pero no se toman en verdad de las necesidades de cada producción individual, sino que se han transformado en una convención que le indica al espectador cómo completar aquello que se sustrae a 'lo real'.

Entonces, la respuesta estética de Adorno ante el peligro que supone caer en el falso realismo se cifra en el montaje. Sin embargo, aclara que con montaje no está alegando a favor de otorgar sinsentido a un material que, como copia del mundo, estaría demasiado atado a su objeto. Es imposible que el montaje sea inintencional ya que está organizado también, de modo necesario, de manera subjetiva. En sus palabras, "el sujeto que se calla habla mediante el silencio no menos, sino más, que cuando habla" (p. 313). Con el montaje, estamos en presencia de la posibilidad de manipulación de los materiales y disposición de los elementos unos contra los otros. El montaje posibilita romper la tríada indexical de palabra, imagen y sonido para hacerlo parecer más a las imágenes internas.

#### **(IV) Montaje, experiencia subjetiva y analogía con la escritura**

El montaje sobre el que se erige una estética del cine se relaciona con una forma subjetiva de la experiencia: Adorno lo llama lo verdaderamente artístico en el cine (2008, p. 311). Esto se constituye en la respuesta al problema de la referencialidad de la imagen, es decir, al problema estético que advierte Adorno en el cine a través de los análisis previos de la industria cultural.

Esa experiencia subjetiva o monólogo interior comprende a las imágenes más allá de su contenido, subraya su naturaleza plástica, su asociación con la memoria y la infancia.<sup>18</sup> Esto se relaciona con una idea de ralentización de la experiencia, un cambio de ritmo, de tiempo, quizás con el detenerse y con el comportamiento silencioso.<sup>19</sup> Entonces, la diferencia que parece

18 Es claro que con estas alusiones no pretendemos zanjar el problema de la experiencia en Adorno. Tan o más importante que este polo subjetivo de la experiencia que presentamos aquí en relación al cine, es para Adorno el 'polo objetivo' o la 'prioridad del objeto' en el arte. Sin embargo, lo que aquí enfatizamos siguiendo las sugerencias de Koch, Hansen y Seel, es que algo de la especificidad e importancia que tiene el cine en la estética de Adorno hacia el final de su vida, tiene que ver con esa preponderancia de la experiencia subjetiva con la que vincula al cine.

19 Es curioso notar que la ilustración del tipo de asociaciones a la que se refiere Adorno, relacionadas a la salida del trabajo y a lo bello natural, no aparece en el original publicado en el diario *Die Zeit* y tiene que haber sido

introducirse aquí con respecto a la conciencia manipulada presentada en el capítulo de la industria cultural se fundaría en una apelación a lo inconsciente. La inmaterialidad de estas imágenes internas, contraria a la concreción de una fotografía, permite pensar en la posibilidad de lograr la inestabilidad necesaria para rebatir el realismo de la imagen en el cine. De hecho, a eso se refiere Adorno en su “Resumen sobre la industria cultural”: “Solo la desconfianza profundamente inconsciente de las masas, el último residuo de la diferencia entre el arte y la realidad empírica en su espíritu, explica que todos no vean y acepten el mundo tal como la industria cultural se lo presenta” (2008, pp. 301-2). No obstante, es importante diferenciar esta posición del recurso al inconsciente del surrealismo porque estas imágenes para Adorno no son la antítesis del mundo de la vigilia, sino su contraparte dialéctica, y están atadas a él porque en definitiva deben hacerle frente a su opresión cotidiana.

Por otra parte, entre aquellas cuestiones de peso que distinguen al cine de otros medios artísticos, la relación con el lenguaje, la literatura y la escritura resulta la más importante. Desde la perspectiva de Adorno, el montaje no es simplemente el recurso técnico de la edición, sino que se eleva a principio constructivo. El montaje no interviene en las cosas, pero las conduce a una constelación de escritura, sostenía Adorno en *Filmtransparente*. En otras palabras, en la búsqueda de una estética para el cine, tanto Adorno como Kluge establecen que las imágenes no se refieren sin más al mundo, y que es propio del cine buscar un lenguaje que se asemeje a la constelación que es capaz de plantear la escritura literaria (Adorno, 2008, p. 311).

¿Qué significa esto? Por un lado, las imágenes del cine se parecerían más bien a las del monólogo interior, en el sentido de aquello que se mueve bajo los ojos, pero al mismo tiempo permanece fijo como signos, al igual que la escritura. Esta analogía tiene el sentido de refutar la idea de que una película se construye con recortes de realidad que se editan para dar la sensación de movimiento. A través del paralelismo con la escritura, Adorno procura impugnar un cine entendido como “*mésalliance* de novela y fotografía” (2007, p. 283) esto es, aquellas películas que, mediante la concordancia de imágenes, personajes verosímiles y diálogos, pretenden sumergir al espectador en el flujo de una narración, explotando una inmediatez falsa. Hansen ha llamado la atención sobre la centralidad del argumento que compara al cine con la escritura. En este punto, afirma que la comparación es válida toda vez que, para Adorno, esto permitiría romper la autoidentidad ilusoria de la imagen en movimiento,

haciendo de la imagen un objeto de construcción, figuración y desciframiento inmanente (1992, p. 45). Hansen define la escritura en Adorno más allá de la idea de un sistema de notación para un lenguaje fonético. Se trata de una forma de inscripción que se basa en signos discretos, fijos y particulares, pero que, al mismo tiempo, requieren desciframiento.

Esto último nos lleva a un segundo punto. Buscar la diferenciación de la palabra en la imagen será necesario mientras el objetivo sea hacer imprescindible la mediación del espectador, igual que en la literatura es forzosa la *intervención del lector*. La actividad de 'lectura' en el cine es una forma de recepción que puede contradecir el consumo automático al que se ve sometido el espectador mediante la tríada imagen, música y palabra. Otro argumento lo encontramos en "El esquema de la cultura de masas": "Ópticamente incluso, las imágenes pasajeras, escurridizas del cine se aproximan a la escritura. Ellas son interpretadas, no contempladas. Los ojos leen la cinta como leen la línea escrita, y el cambio de escena, tranquilamente operado, equivale al acto de pasar de página" (2017, p. 313).

En tercer lugar, el cine debería aprender de la literatura el gesto de narrar. Eso implica que, en la literatura, aun cuando se introduce la palabra de los personajes en la forma del diálogo, hay una distancia, la palabra siempre está mediada por la acción de narrar. Pero también Adorno se refiere en *Filmtransparente* a la distancia que introduce la misma tipografía.

Como último punto, entonces, notemos que la comparación entre la indexicalidad de la imagen y la diferencia que introduce la palabra como signo se refiere también a la distancia que se encuentra en la propia tipografía. Koch sostiene: "la analogía entre el cine y la escritura es concebida en términos fenomenológicos, la comparación se refiere a los grafemas de la escritura en términos de su reproducción mimética y no a su estatus como lenguaje" (1993, p. 213). Hay aquí una alusión a la grafía, que podríamos considerar materialista, y que refiere a una mediación del material que no puede lograr por sí sola la imagen. Koch centra su argumento en un aspecto fenomenológico relacionado con la experiencia, noción a la que deja anclada la cuestión de la mimesis en Adorno. Si bien también aludimos a la centralidad de la noción de experiencia, entendemos que el argumento puede desplegarse, antes que en términos fenomenológicos, en términos dialécticos. Más específicamente, como una dialéctica de la imagen y el concepto. El carácter icónico de la imagen, que desde la semiótica se entiende basado en la semejanza perceptual entre signo y referente, no sería contrarrestado desde este punto de vista a partir de la valencia simbólica de la imagen, sino de una apelación a un tipo de materialidad distinta basada en esa dialéctica.

## **(V) Reflexiones finales**

Ante la constatación de una imagen extendida en el campo de la estética del cine y la filosofía de los medios que plantea a Adorno como uno de los grandes detractores del cine, en este artículo ponemos en movimiento aquellas lecturas que cuestionan ese perfil más usual. En esa dirección, el argumento que vertebra este escrito sostiene que Adorno ha presentado a lo largo de su reflexión estética sobre el cine la misma postura crítica que ha puesto a jugar para todo el resto de las artes. Sin embargo, la fuerza del análisis de lo que nombró como ‘industria cultural’, como un aspecto determinante para comprender la cultura y el tipo de capitalismo del siglo XX, ha cruzado a los planteos del cine en Adorno hasta llegar a confundirse por completo con ellos.

Por esta razón, en la primera parte del escrito nos abocamos a subrayar una lectura dialéctica de Adorno que permita hacer más claro qué está en juego cuando hablamos de industria cultural. En un primer momento resaltamos una de las características que nos parecían más importantes del argumento de la industria cultural de Adorno y que lo conecta con todo un recorrido teórico de reflexiones que muestran, no solo continuidad y profundidad en una preocupación sobre la cultura del siglo XX, sino también persistencia. Nos referimos a la relación de las transformaciones culturales y artísticas con la alienación del trabajo producto del capitalismo. Por su parte, también señalamos la necesidad de desacoplar esos caminos cruzados que insinúan que todo lo que dijo Adorno sobre el cine se reduce al planteo de la industria cultural. Así, aludimos a otros textos de Adorno y a otras interpretaciones de su reflexión estética que no equiparan el pensamiento de Adorno sobre la imagen a las diatribas esgrimidas contra el cine comercial.

Ahora bien, la hipótesis presentada plantea centralmente que, más allá de que la reflexión sobre el cine estuvo presente desde los años cuarenta, hay un acercamiento mayor al medio en la década del sesenta. No insinuamos con ello, como lo hace Hansen (1975), por ejemplo, que haya un punto de inflexión en Adorno, pero sí sostenemos, avalados por la publicación reciente del protocolo de la charla que constata la cercanía de Adorno con el grupo del nuevo cine alemán, que hay un interés renovado por el cine posibilitado por su conocimiento del planteo teórico y cinematográfico de Kluge. Coincidentes en varios puntos, Kluge desafía a Adorno a pensar mediante su propia praxis cinematográfica, la imposibilidad que vio en principio de alcanzar algún contenido de verdad mediante la imagen estética.<sup>20</sup>

20 Algo que Adorno sostenía, por ejemplo, en “Minima Moralia”: “Porque es precisamente el esencial carácter abstracto de lo que realmente acontece lo que verdaderamente se resiste a la imagen estética” (p. 150).

Entonces, ¿se trataría aquí de un intento por actualizar el diagnóstico adorniano de la industria cultural? Hullo-Kentor (2011) explica que en la década del cuarenta ‘industria cultural’ remitía a una descripción del estatus de los bienes culturales en el capitalismo monopolístico y, en este sentido, se subrayaba su aspecto económico-sociológico. Posteriormente se produce un desplazamiento hacia la comprensión en su rasgo metafórico-cultural, tal como se la entiende hoy. Pero ateniéndonos a su sentido original, las transformaciones formales son tan significativas que la actualización resulta casi imposible. Arte autónomo e industria cultural son dos conceptos que, entretanto, se han transformado radicalmente. De hecho, podríamos decir que el principio de producción y la individualidad de la recepción del arte autónomo pasaron a la industria cultural.<sup>21</sup> Tampoco sería posible marcar una diferencia con respecto a los materiales que se utilizan para la producción en diferentes áreas artísticas y producciones culturales.

¿Qué implicaría desprender una estética del cine del planteo de Adorno? El propósito no es rehabilitar el diagnóstico de la industria cultural sino concentrarse en la pregunta que posó Adorno sobre qué es propiamente cinematográfico. La respuesta del alemán se dirige de modo directo contra la definición del cine a partir de su capacidad técnica de copiar la realidad. Antes bien, la potencia del cine, vía el montaje, radica de manera dialéctica tanto en una reposición de la inmediatez de la experiencia de las imágenes subjetivas, como en la mediación – obligatoria para todo arte – de la que es capaz la escritura.

La búsqueda de Adorno y de Kluge no es por películas más ‘artísticas’, ni en el sentido de más progresistas en términos formales ni contestatarias en términos de sus contenidos. Preguntarse por el cine como medio es una propuesta dialéctica entre el principio destructivo para el arte del carácter de copia de la imagen y el principio constructivo del montaje. Esto permitiría sostener la contradicción inherente al proceso del arte y la cultura de masas del siglo XX, poniendo en el centro la fuerza de la negación. Pensamos aquí en los rasgos ‘iconoclastas’ del cine klugeliano: la imagen contra la imagen, las ausencias, los vacíos, la negación de una imagen por la otra a través del montaje.

Por último, podríamos leer una confianza en Adorno en la masividad del cine, “el potencial por medio del cual el cine se apodera de sus masas, su carácter masivo, le permitiría también configurarse de tal manera que allí aparezcan las cosas que realmente conciernen a las masas” (Adorno; Kluge,

21 Adorno ya era consciente de ello: “Ya no hay kitsch, ni tampoco modernidad intransigente, el surrealismo cede sus obras a la publicidad como oposición radical a la cultura” (Adorno, 2007, p. 288).

2012, p. 37) mientras que hasta ahora solo ha funcionado como un medio de disuasión de lo que realmente les concierne. Si la gran aporía del cine como arte es que surge y es siempre un medio masivo, la pregunta sería entonces, reflejando aquella sobre la revolución que preocupó a la Teoría Crítica desde sus orígenes, por qué fracasó, por qué se volvió masivo un tipo de cine de características específicas que, en principio, contradicen la posibilidad de tener una experiencia estética.

## Bibliografía

- ADORNO, Th. W. “Minima Moralia. Reflexiones desde la vida dañada. Obra completa 4”. Trad. J. Chamorro Mielke. Madrid: Akal, 2004a.
- \_\_\_\_\_. “Teoría estética. Obra completa 7”. Trad. J. Navarro Pérez. Madrid: Akal, 2004b.
- \_\_\_\_\_. “El esquema de la cultura de masas. La industria cultural (*continuación*)”. En: Adorno, 2007, pp. 281-316.
- \_\_\_\_\_. “Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos Filosóficos. Obra completa 3”. Trad. J. Chamorro Mielke. Madrid: Akal, 2007.
- \_\_\_\_\_. “Resumen sobre la industria cultural”. En: Adorno, 2008, pp. 295-302.
- \_\_\_\_\_. “Chaplin, dos veces”. En: Adorno, 2008, pp. 317-320.
- \_\_\_\_\_. “Carteles de cine”. En: Adorno, 2008, pp. 309-316.
- \_\_\_\_\_. “Crítica de la cultura y sociedad I, Obra completa, 10/1”. Trad. J. Navarro Pérez. Madrid: Akal: 2008.
- \_\_\_\_\_. “Estética (1958/59)”. Trad. S. Schwarzböck. Buenos Aires: Las cuarenta, 2013.
- ADORNO, Th. W., KLUGE, A. (*et al.*) “Podiumsgespräch mit der ‘Gruppe junger deutscher Film’ zum Thema ‘Forderungen an den Film’ während der *Internationalen Filmwoche Mannheim 1962*”. En: R. Eve; L.H. Gass (Hg.) 2012, pp. 27-47.
- ADORNO, Th. y EISLER, H. “El cine y la música”. Trad. F. Montes. Madrid: Fundamentos, 1981.
- ADORNO, Th. W., HORKHEIMER, M. “Dialéctica de la Ilustración”. Trad. J.J. Sánchez. Madrid: Trotta, 2009.
- BENJAMIN, W. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. Trad. A. Weickert. México: Itaca, 2003.
- CARROLL, N. “Una filosofía del arte de masas”. Trad. J. Alcoriza Vento. Visor: Madrid: Visor, 2002.
- CLAUSSEN, D. “Theodor W. Adorno. Uno de los últimos genios”. Trad. V. Gómez Ibáñez. Valencia: Publicacions Universitat de Valencia, 2006.
- DUARTE, R. “Teoría Crítica da indústria cultural”. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- ECO, U. “Apocalípticos e integrados”. Trad. A. Boglar. Barcelona: Lumen, 1968.
- EVE, R., GASS, L.H. (Hg.) “Provokation der Wirklichkeit. Das Oberhausener Manifest und die Folgen”. München: Text+Kritik, 2012.

- HABERMAS, J. “El discurso filosófico de la modernidad”. Trad. M. Jiménez Redondo. Buenos Aires: Katz, 2012.
- HANSEN, M. “Mass Culture as Hieroglyphic Writing: Adorno, Derrida, Kracauer”. *New German Critique* 56, 1992, pp. 43-73.
- \_\_\_\_\_. “Introduction to Adorno [Culture Industry Reconsidered]”. *New German Critique* 6, 1975, pp. 3-11.
- HONNETH, A. “Crítica del poder. Fases en la reflexión de una Teoría Crítica de la sociedad”. Trad. G. Cano. Madrid: Machado, 2009.
- HULLOT-KENTOR, R., “El sentido exacto en el que ya no existe la industria cultural”. Trad. S. Arribas. *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica* 3, 2011, pp. 3-23.
- HUYSEN, A. “Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo”. Trad. P. Gianera. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2002.
- IPAR, E. “El doble sentido de la técnica en la cultura de masas, adorno y la dialéctica del cine”. *Question/Cuestión* 1, n.º 20, 2008. Disponible en: <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/691> (acceso el 16 de marzo de 2021)
- JAY, M. “La imaginación dialéctica. Una historia de la Escuela de Frankfurt”. Trad. J.C. Curutchet. Madrid: Taurus, 1974.
- JUÁREZ, E., “Entre promesas. Resonancias del concepto de industria cultural”. *Revista Observatório* 2, 2016, pp. 61-84.
- KOCH, G. “Mimesis and *Bilderverbot*”. *Screen* 34, 1993, pp. 211-222.
- KLUGE, A. “Die Aktualität Adornos. Dankesrede zur Verleihung des Adorno Preises”, discurso pronunciado el 11 de septiembre 2009. Disponible en: [kluge-alexander.de/zur-person/reden/2009-adorno-preis.html](http://kluge-alexander.de/zur-person/reden/2009-adorno-preis.html) (acceso el 4 de mayo de 2021)
- KRACAUER, S. “El ornamento de la masa”. En: Kracauer, 2008, pp. 51-65.
- \_\_\_\_\_. “La fotografía y otros ensayos. El ornamento de la masa I”. Trad.: L. Carugati. Barcelona: Gedisa, 2008.
- LANGSTON, R. *et al.* “Glass Shards. Echoes of a Message in a Bottle. Alexander Kluge-Jahrbuch” Band 2, Göttingen: V&R Unipress, 2015.
- MAISO, J. (coord.) “Constelaciones. Revista de Teoría Crítica. Teoría Crítica de la industria cultural. Continuar...” Vol. 3, 2011.
- MARCUSE, H. “Acerca del carácter afirmativo de la cultura”. Trad. E. Bulygin y E. Garzón Valdés. En: Marcuse, 1970, pp. 45-78.
- \_\_\_\_\_. “Cultura y Sociedad”. Buenos Aires: Sur, 1970.
- NIEDERAUER, M., SCHWEPPEHÄUSER, G. (Hrsg.), ‘Kulturindustrie’: Theoretische und empirische Annäherungen an einen populären Begriff“, Wiesbaden: Springer: 2018.
- PLASS, U. “Dialectic of Regression: Theodor W. Adorno and Fritz Lang”. *Telos* 149, 2009, pp. 127-150.
- ROLDAN, E. “Alexander Kluge y Theodor W. Adorno: industria cultural, cine y contraesferas públicas”. *Transformação Revista de Filosofia*, Vol. 39, Nr. 4, Brasil: UNESP, 2016, pp.197-218.
- SEEL, M. “Adornos Apologie des Kinos”. En: Seel, 2004, pp. 77-94.
- \_\_\_\_\_. “Adornos Philosophie der Kontemplation”. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004.

VOIROL, O. "Présentation". *Réseaux* 166, 2011/2, pp. 9-28.

WIGGERSHAUS, R. "La Escuela de Fráncfort". Trad. M. Romano Hassán. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010.

