

T. W. Adorno y el cine*

Guillermo Delahanty

El público es un examinador, pero un examinador que se dispersa.

WALTER BENJAMIN



Adorno escribió en una de sus referencias dispersas sobre el cine que: "En cada una de mis idas al cine salgo un poco más estúpido y más maligno a pesar del perfecto estado de alerta sobre mí mismo" (Adorno, 1951:23). La reflexión apunta a señalar el halo de automatismo y el estado de sopor cuando uno es jalo-

nado de la mano pese a su resistencia. El encuentro de Adorno con el cine es azaroso. está conectado con su fase americana. En concreto, durante su permanencia en Hollywood cuando cambió de residencia desde New York a Santa Mónica, California en 1941. Es la imagen de un hombre frizando los cuarenta, de estatura baja y figura redonda, vestido con un traje negro y sombrero de fieltro, un profesor europeo que atraviesa con paso corto y rápido, el camino de la playa a su casa. En su tiempo de ocio disfruta de las fiestas rodeado de hermosas actrices y modelos. Adorno cuenta la anécdota ocurrida en la mansión de Chaplin. En medio de la diversión

* Adorno a comienzos de los años cincuenta realizó una investigación sobre los medios de comunicación, en concreto, sobre el horóscopo del periódico *Los Angeles Times*. cf. G. Delahanty (1985) "Análisis epistemológico de la psicología social-crítica de Theodor W. Adorno", *Enseñanza e investigación en psicología*, Vol. XI, Nos. 1 y 2, p. 15-23. Chaplin, quien se había encerrado en un espléndido aislamiento fue acosado por la justicia norteamericana desde 1947 hasta su auto-exilio a Europa en 1952. G. Sadoul

(1952). *Vida de Chaplin*. México, Fondo de Cultura Económica.

Kluge es un director realista que ha filmado varias películas. También escribió un libro en colaboración con el sociólogo Negt, analizando desde la teoría crítica a la sociedad de la posguerra. cf. David Roberts (1983) "Alexander Kluge und die deutsche Zeitgeschichte: Der Luftangriff auf Halberstadt am 8. 4. 1945", en: Thomas Böhm Christl (Comp). *Alexander Kluge*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag.

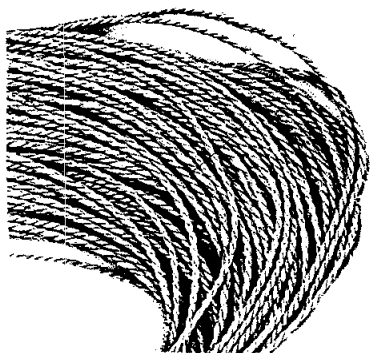
le presentan a un veterano de la guerra. Adorno con su educación culta de exquisitas maneras, extendió su mano para saludar. De repente, queda estupefacto y sumido en la vergüenza porque de inmediato comprendió que el ex-militar era manco. Inmóvil, no atinó cómo proceder. La atmósfera tensa. Entonces, el gran mimo acudió a su rescate y con un ademán de gracia transformó la patética confusión en un alivio para sus invitados.

En el momento en que Adorno se acerca a la comprensión de la música para cine, realiza simultáneamente, las siguientes tareas, a saber, 1) es un intelectual inmerso en sus reflexiones filosóficas, y redactando su libro sobre la vida estropeada, trozo a trozo, en fragmentos, de 1944 a 1947 que fue publicado posteriormente en Alemania Federal en 1951 (Adorno, 1951); 2) sumido en su gabinete elaborando una composición musical

con una hoja pautada, 3) escribiendo, a trancas y barrancas, con su amigo el filósofo Horkheimer sobre la Ilustración que después fue editado en Amsterdam (Horkheimer y Adorno, 1947); 4) colaborando con los psicólogos sociales en la investigación sobre el autoritarismo; y 5) asesorando a Thomas Mann en su novela *Doktor Faustus*.

Cuando la Fundación Ford encargó a la New School for Social Research una investigación sobre las composiciones para las películas en 1941. Hanns Eisler fue designado como director del proyecto. Fue discípulo de Schönberg, y había escrito canciones para Brecht. Eisler convida a su viejo amigo Adorno para cooperar juntos y terminan su reporte en 1944. El libro se difundirá en tres dimensiones diferentes. La primera edición es publicada en inglés solamente por Eisler como autor en 1947. La segunda es una reedición en Alemania Democrática en 1949. Y la tercera publicación en Alemania Federal en 1969, es editada por Adorno, presentando una nota explicativa e incluyendo a Eisler como co-autor (Adorno y Eisler, 1969). La justificación de Adorno para imprimirlo siete años después de la muerte de Eisler, la narración de la historia oculta detrás de la cámara, es que: primero, cuando se iba a publicar la primera edición, Adorno mismo solicitó a Eisler que lo suprimiera como co-autor, porque de esta forma evitaría verse involucrado políticamente con el hermano de Eisler, Gerhard,





que recibía presiones del comité de actividades anti-americanas. Segundo, en la publicación en el idioma alemán de Eisler en Berlín, Adorno registró las modificaciones de algunos fragmentos críticos que cuestionaban las ideas estéticas oficiales del bloque socialista, además le espantó el vocabulario vulgar arrebatando al texto original el rigor de la forma y el estilo conciso. En consecuencia, entonces, Adorno creyó pertinente publicar la versión inicial. Cuando Kracauer (1960) escribió que la unidad estructural del film es mantenida por la música utilizada como contraste, citó la versión inglesa de Eisler de 1947.

El escenario político que tiende su manto sobre la investigación, está enmarcado por los acontecimientos que generó la cámara de representantes cuando instituyó la Comisión Dies en 1938 erigiéndose como vigilantes contra las tendencias na-

zis, pero desembocaron interpelando a los comunistas y condenando a los escritores, directores y actores marxistas de radio, cine y televisión. No obstante a que los mismos empresarios que produjeron las películas de contenido social en los años treinta, desataron la cruzada en defensa del americanismo, una ideología conservadora nutrida por el agrarismo patriarcal y la Biblia (Gubern, 1987). En realidad la oligarquía suprimió la idea de democracia y libertad de un Lincon o un Jefferson (Erikson, 1974).

Esta sombra de ignominia surgió en la fase de transición del capitalismo del monopolio a la sociedad de consumo. En esta fase la producción de cine, literatura y pintura, "se sitúa a nuestro entender —escribe Goldmann— en el interior de un proceso de radicalización que empezó con la novela de héroe problemático, continuó con la filosofía existencialista y la novela de disolución del personaje y de un mundo descompuesto y agonizante, para culminar con la reaparición de un universo estable y equilibrado, pero rigurosamente ahumano" (Goldmann, 1970: 107).

Hanns Eisler fue amenazado de expulsión de Los Estados Unidos en 1947 y Chaplin para apoyarlo, promovió una carta pública firmada por los intelectuales europeos. Cuando la prensa entrevistó a Chaplin con motivo del día del estreno de su película *Monsieur Verdoux* en New York en abril de 1947, le preguntaron entre otras cuestiones:

"— *¿Conoce usted a Hanns Eisler?*
—dijo otro reportero.

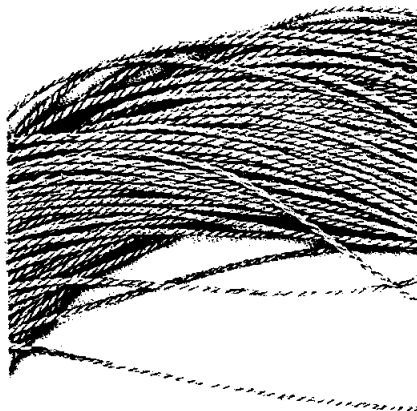
—Si, es un buen amigo mío; un gran músico.

—¿Sabe usted que es comunista?

—no me importa lo que sea; mi amistad no se basa en la política" (Chaplin, 1964:330).

Es posible deslindar la teoría estética sobre el cine de Adorno y Eisler, en función de la filosofía estética del primero (Adorno, 1969). Eisler consideró que el arte es para las masas. En cambio, Adorno construyó la noción de contenido de verdad de la obra como un asunto interno. El cine de autor, con su contenido de verdad, penetra y desvela las estructuras de la realidad social. Con esta advertencia, el análisis del cine de Adorno, se complementa con las aportaciones de Eisler.

En la industria cultural, el cine es una mercancía. La función de producción, reproducción, distribución y consumo es sancionada por las leyes del mercado. La maquinaria de la industria filmica está organizada desde la alienación. La recepción del cine está fijada en los telones de la industria cultural, es decir, lo falso, no-espontáneo, el predominio de la reificación. El cine de masas tiende a la cosificación, sin diferenciar lo humano de la cosa; el hombre y la mujer convertidos en objeto. El cine proyecta la enajenación de las relaciones sociales. El vínculo-fetiche.



En el arte de las masas, el cine es ideología. El cine es mediatizado por el principio homogéneo de popularidad, no es un instrumento de análisis, sesga. La intención del cine escapista es manipular para distraerse del aburrimiento. La gente compra su boleto para fugarse de la zozobra de la vida cotidiana.

El cine es un producto para el consumo masivo, para entretener. Las películas entregadas en episodios, los capítulos recortados y adaptados al gusto homogéneo del público. La uniformidad se establece con el propósito de reprimir las imágenes sensuales del interior que no son sublimadas. El espectador ya está preparado para anticipar la secuencia y el fin. La decadencia a la barbarie nos preparó para la recepción de las estrellas. El drama vacío en la pantalla, una sonrisa de la actriz hermosa y el *Happy End* nos quita el temblor.

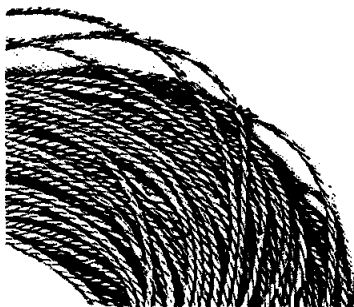
En el registro de un *close-up* es transformada la fantasía a un modelo mítico, a la utopía de la ilusión cuando el lente desvirtúa la clave de lo profundo. Cerrar el *switch* del pensamiento y asimilar a las imágenes sucesivas para acomodarlas en los embobinados del olvido. "Haciendo primeros planos de nuestro inventario, subrayando detalles escondidos de nuestros enseres más corrientes, explorando entornos triviales bajo la guía genial del objetivo, el cine aumenta por un lado los atisbos en el curso irresistible por el que se rige nuestra existencia, pero por otro lado nos asegura un ámbito de acción insospechado, enorme" (Benjamin, 1936: 47). De cualquier modo, la oscuridad de la sala cinematográfica genera paz interior.

La reproductividad registra el sufrimiento. Disolver el aura del drama enfocado desde la crítica inmanente. Un ejemplo es suficiente para ilustrar cómo la frase adorniana salta del texto: "La música del cine es similar al gesto de un niño que canta en la oscuridad". Lo evidente es su permanente referencia a lo infantil (Delahanty, 1987).

La técnica de composición musical que exige el cine es de variación, escribir con soltura, crear relaciones formales, "pensar en calderones". "Ningún periodo de ocho compases es realmente sincrónico con el beso fotografiado". La composición de la música se encuentra al servicio funcional del film. Cuando el cambio de la secuencia es brusco, la música

atonal es la apropiada. Uno de los proyectos fílmicos de Adorno —me parece que el único— fue componer, experimentando sus ideas musicales, para una película de Kluge.

La música es la Cenicienta de la película. es una compañera indispensable en la acción, una especie de bastón. Es un sostén. El soporte de la música en la película es para evitar el tedio del público. Desalentar sus preocupaciones. La música brillante es un camuflaje que oculta la monotonía de la producción en serie. El público no tolera el silencio. "El silencio no se experimenta necesariamente como la eliminación del mundo del sonido, sino más bien como un contraste neutro, vacío pero 'positivo'" (Arnheim, 1957). La intención de la música en el cine es aplacar los fantasmas subterráneos que moran en lo inconsciente. ♦



Bibliografía

- Adorno, Th. W. 1951. *Mínima Moralia*. Caracas, Monte vila.
1969. *Teoría estética*. Madrid, Taurus.
- Adorno Th. W. y Eisler, H. 1969. (1944). *El cine y la música*. Barcelona, Fundamentos.
- Arnheim, R. 1932. *El cine como arte*. Buenos Aires, Paidós.
- Benjamin, W. 1936. "La obra de arte en la época de su reproductividad técnica, en: *Discursos interrumpidos I*. Madrid. Taurus.
- Chaplin, Ch. 1964. *Historia de mi vida*. La Habana, Editorial Arte y literatura.
- Delahanty, G. 1987. *Nostalgia y pesimismo: teoría crítica-musical de Theodor W. Adorno*. México, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa.
- Erikson, E. H. 1974. *Dimensions of a New Identity*. Jefferson Lectures 1973. New York, Norton.
- Goldmann, L. 1970. *La creación cultural en la sociedad moderna*. Barcelona, Fontamara.
- Gubern, R. 1987. *La caza de brujas en Hollywood*. Barcelona, Anagrama.
- Horkheimer, M. y Adorno, Th. W. 1947. *La dialéctica del Iluminismo*. Buenos Aires, Editorial Sur.
- Kracauer, S. (1960). *Theory of Film*. London, Oxford University Press.

Teseña