

KRACAUER, S. (1989): **Teoría del cine**. Barcelona, Paidós.
RAMÍREZ, J.A. (1993): **La arquitectura en el cine. Hollywood, la edad de oro**. Madrid, Alianza Forma.

Artículos:

SYBBERG, H.J. (1979-80): "El Réquiem en tanto que sistema cinematográfico", en **Catálogo de la Filmoteca Nacional**. Madrid, p.4.

El cine como industria cultural. La visión de la Escuela de Frankfurt

CARMEN ESPEJO CALA

Casi con tanta frecuencia con la que se concede al cine el apelativo tópico de séptimo arte, se le relaciona con otro rótulo más pragmático, el de industria cultural. La historia y la teoría del cine se debaten, es cierto, entre la fábrica y los sueños que dan título a este encuentro. Hemos elegido la segunda de las definiciones como motivo para nuestra comunicación. Puede afirmarse que el cine es la industria cultural, por excelencia; ninguna otra de las nuevas expresiones artísticas surgidas al hilo del avance tecnológico en Occidente a lo largo de los dos últimos siglos, ni siquiera la televisión, la fotografía o la moderna publicidad, merece tan a menudo como el cine el apelativo.

Las dos naturalezas simultáneas que se le suponen, la de la industria y la de la cultura, suelen entenderse normalmente como contrapuestas e incluso contradictorias: la industria niega al arte, tal como la fábrica manifiesta desbarata los sueños. En esta comunicación nos parece oportuno recordar que en el origen de esta tensión o, con mayor propiedad, en el origen de la reflexión acerca de esta tensión, están los clarividentes —por certeros y tempranos— planteamientos que realizaron dos señalados miembros de la filosófica Escuela de Frankfurt.

Fueron Theodor W. Adorno y Max Horkheimer quienes por vez primera dedicaron un estudio profundo a la consideración del fenómeno de la industria cultural. En su obra conjunta *Dialéctica de la Ilustración*, cuya primera publicación, en fotocopias y con una tirada de tan sólo quinientos ejemplares, data de 1944, incluían un largo ensayo titulado "La industria cultural. Ilustración como engaño de masas". Con el tiempo, como sabemos, las sucesivas reediciones y traducciones hicieron del volumen uno de los textos fundamentales del pensamiento filosófico contemporáneo, sobre todo cuando los jóvenes radicales de los sesenta y setenta, en Francia y otros lugares, se lo apropiaron, al parecer sin especial entusiasmo por parte de los autores. Y con el volumen completo, el ensayo particular dedicado a

la industria cultural se hizo célebre hasta generar lo que hoy es ya un verdadero campo de trabajo de científicos e intelectuales. Luego hablaremos de la intención con la que Adorno y Horkheimer lanzaron a la palestra filosófica el concepto; por ahora sólo queremos insistir en la idea de que, cuando lo formularon, los dos alemanes pensaban fundamentalmente en el cine.

No puede olvidarse al respecto que el libro está firmado por ambos autores en mayo de 1944 y en Los Ángeles, California. Max Horkheimer había salido de Alemania, huyendo de la persecución nazi, en 1933, y estuvo en Nueva York hasta 1941, fecha en la que se traslada a California. Sus biógrafos están de acuerdo en afirmar que esta fecha y este traslado marcan una cesura en su pensamiento. Desde entonces vive obsesionado no sólo por el avance nazi y estalinista, sino también por la degradación cultural en el capitalismo salvaje norteamericano. La trayectoria de Adorno es muy similar: también él tuvo que marchar desde Alemania a los EEUU, perseguido por su doble condición de pensador y de judío. No es de extrañar que ambos coincidieran a pesar de sus talentos tan distintos, a la hora de redactar un volumen pesimista e hipercrítico como *Dialéctica de la Ilustración*. El cine, cuyo máximo exponente de la época estaba radicado allí mismo, en Hollywood, en el mismo Los Ángeles donde el destino había hecho coincidir a ambos, el cine —decimos— les parecía ejemplo perfecto de la infracultura de masas en los Estados Unidos capitalistas; más aún, superando los límites de lo cultural, lo describen como ariete del *modus vivendi* americano: la frase tremenda, “los automóviles, las bombas y el cine mantienen unido el todo social” se lee nada más comenzar el ensayo.

El análisis de la técnica cinematográfica sirve de base para la crítica estética y política que los autores hacen de la industria cultural en general; en realidad, el cine ocupa tanto su interés, que con malicia estaríamos dispuestos a ver, entre las líneas del ensayo, cierto candoroso asombro ante el esplendor de las producciones de Hollywood. Adorno y Horkheimer, si se nos permite la confianza, han visto mucho cine antes de sentarse a reflexionar acerca de sus efectos sobre la sociedad capitalista, y, probablemente, han disfrutado de algunas buenas películas. Mickey Rooney, Greer Garson, Bette Davis y Victor Mature son aludidos en la obra, pero, por encima de todos ellos, la divina Garbo merece un par de comentarios, cuya intencionalidad dejamos para más adelante. Cuando Adorno y Horkheimer lanzaron el concepto de industria cultural estaban rebautizando al cine, por tanto, y,

avanzamos ahora un poco más, estaban además cargando sobre el cine todo el peso terrible de su crítica radical a la sociedad de masas. Este ha soportado desde entonces el lastre de la evaluación negativa por parte de la mayoría de los intelectuales, especialmente el fabricado el Hollywood. Algunos de los argumentos con los que los dos alemanes lo fustigan los comparte el cine con el resto de las industrias culturales; tal como Armand Mattelart y Jean-Marie Piemme señalan, este planteamiento crítico, que inaugura la corriente apocalíptica en su denuncia de la industria cultural, obedece a móviles exógenos. El verdadero objeto de los análisis de Horkheimer y Adorno no es la industria cultural, dicen, sino su producto, la cultura de masas. Por eso su análisis puede resultar hoy excesivamente visceral, sobre todo en tanto que demasiado globalizador. Los mismos autores antes citados llaman la atención acerca de que, para los dos filósofos alemanes, se trataba de la industria cultural, en singular, mientras que a partir de ellos se suele hablar de industrias culturales en plural; también indican cómo la presencia de un modo industrial de producción les incita a amalgamar el jazz las historietas ilustradas, la radio y el cine [...] Hoy, sabemos perfectamente que no se puede confundir el jazz con las series de televisión, y que el peso económico de Hollywood no hipoteca la legitimidad el cine propiamente dicha (Anverre 1982: 64).

Pero decíamos que no nos interesa ahora profundizar en el debate general en torno a las bondades o maldades de la industria cultural. Mucho más interesante resulta releer con atención los comentarios acerca de la técnica cinematográfica: en ellos queda patente que para Adorno y Horkheimer la perversión de esta industria cultural por excelencia no obedece solamente a razones de mala utilización por parte de los poderes públicos y privados, sino fundamentalmente a motivos “ontológicos”. Es la técnica en sí lo que corrompe políticamente el mensaje, sin necesidad de que se dé intención de manipulación por parte de sus productores. Lo que repugna a ambos de la técnica cinematográfica es su capacidad para la reproducción verista de la realidad:

“La industria cultural tiende a presentarse como un conjunto de proposiciones protocolarias y así justamente como profeta irrefutable de lo existente. Ella se mueve con extraordinaria habilidad entre los escollos de la falsa noticia identificable y de la verdad manifiesta, repitiendo fielmente el fenómeno con cuyo espesor se impide el conocimiento y erigiendo como ideal el fenómeno en su continuidad omnipresente. La ideología se escinde en la fotografía terca de la realidad y en la pura mentira de su sig-

nificado, que no es formulada explícitamente, sino sólo sugerida e inculcada. Para demostrar la divinidad de lo real no se hace más que repetirlo cínicamente hasta el infinito. Esta prueba fotológica no es, ciertamente, concluyente, sino avasalladora. Quien ante la potencia de la monotonía aún duda, es un loco" (Horkheimer 1994:192).

Es evidente que aunque en el extenso párrafo citado se refieren a la industria cultural en general, sus autores están hablando de la fotografía, y con mayor razón de la fotografía en movimiento, el cine:

"La vieja experiencia del espectador de cine, que percibe el exterior, la calle, como continuación del espectáculo que acaba de dejar, porque este último quiere precisamente reproducir fielmente el mundo perceptivo de la vida cotidiana, se ha convertido en el hilo conductor de la producción. Cuanto más completa e integralmente las técnicas cinematográficas dupliquen los objetos empíricos, tanto más fácil se logra hoy la ilusión de creer que el mundo exterior es la simple prolongación del que se conoce en el cine. Desde la repentina introducción del cine sonoro [Horkheimer y Adorno, recordemos, escriben al inicio de los cuarenta, y El cantor de jazz es de 1927], el proceso de reproducción mecánica ha pasado enteramente al servicio de este propósito. La tendencia apunta a que la vida no pueda distinguirse más del cine sonoro (Horkheimer 1994: 171)."

En este contexto se comprende la extravagante afirmación de ambos en otro ensayo de los contenidos en *Dialéctica de la Ilustración*, el titulado "Juliette, o ilustración y moral", dedicado a la obra del Marqués de Sade. En él, decíamos, se lee con asombro lo siguiente: "Kant ha anticipado intuitivamente lo que sólo Hollywood ha llevado a cabo conscientemente: las imágenes son censuradas previamente, ya en su misma producción, según los modelos de entendimiento conforme al cual han de ser contempladas después" (Horkheimer 1994: 132). De Kant a Hollywood en cuestión de unas líneas. La gravedad de esta virtualidad fotológica, recogemos el neologismo de los filósofos, se verifica en un doble plano. Políticamente, este afán de reproducción hiperrealista conviene a los poderosos, en cuanto genera en el espectador medio la necesaria conformidad con su vida alienada:

"Los personajes descubiertos por los pescadores de talento y lanzados luego a lo grande por el estudio cinematográfico son los 'tipos ideales' de la nueva clase media dependiente. La pequeña estrella debe simbolizar a la empleada, pero de tal forma que

para ella, a diferencia de la verdadera empleada, el abrigo de noche parezca hecho a medida. De ese modo, la estrellana sólo encarna para la espectadora la posibilidad de que también ella pudiera aparecer un día en la pantalla, sino también, y, con mayor nitidez, la distancia que las separa" (Horkheimer 1994: 189-190).

Pero también, y esto debía preocupar incluso más a Adorno, la reproducción exacta anula la potencia artística de la obra: "Bello es todo lo que la cámara reproduce" (Horkheimer 1994: 175), dicen, pero el Arte con mayúsculas no debe agotarse en la copia de la realidad, ni radica en la armonía realizada, sino por el contrario en la discrepancia, la problemática unidad de la forma y el contenido. Mattelart y Piemme vuelven a denunciar aquí la existencia de un prejuicio por parte de los filósofos, y se preguntan en qué medida no están condenando la cultura de masas porque su proceso de fabricación va en detrimento de cierta concepción del arte como algo sagrado (Anverre 1982: 65). Sea como fuere, lo evidente es que el cine, como manifestación cultural, nace en origen viviado por su propia naturaleza técnica¹ y su aplicación comercial.

Este desprecio manifiesto se ve sin duda favorecido por el contexto en el que escriben los autores. Al fin y al cabo el Hollywood de los cuarenta es el que explotó las máximas posibilidades del negocio cinematográfico, el las costosas producciones de Cecil B. de Mille, el que movilizó todas sus fuerzas para ayudar al triunfo americano en la Segunda Guerra Mundial, el que le dio a las masas una ocasión para soñarse mejores a través del star-system, y también el que las protegió de sí mismas con el terrible Código Hays. Todos ellos son elementos de la fabulosa industria del espectáculo fílmico de los cuarenta perfectamente detectados por los dos alemanes recién llegados. Para el star-system y sus mecanismos de producción y propaganda de mitos no escatiman críticas:

"En los rostros de los héroes del cine y de los particulares, confeccionados según los modelos de las cubiertas de los semanarios, se desvanece una apariencia en la cual ya de por sí nadie cree, y la pasión por tales modelos ideales vive de la secreta satisfacción de hallarse finalmente dispensados del esfuerzo de la individuación mediante el esfuerzo —más fatigoso aún— de la imitación.

...La apoteosis del tipo medio corresponde al culto de lo barato. Las estrellas mejor pagadas parecen imágenes publicitarias de desconocidos artículos de marca" (Horkheimer 1994: 200-201).

Más duras, por la alusión personal, son las frases que siguen: “En las actuales fisionomías sintéticamente preparadas se ha olvidado ya que un día existiera el concepto de vida humana. Durante siglos la sociedad se ha preparado con vistas a Victor Mature y Mickey Rooney” (Horkheimer 1994: 201). El código de censura de la Oficina Hays, que vivió sus momentos de apogeo represor en los años cuarenta, les parece una nueva expresión de la virtualidad alienadora de la industria cinematográfica: dictando lo que se puede ver, reprime y elimina paar siempre aquello que no debe ser visto. El cine...al exponer siempre de nuevo el objeto de deseo, el seno en el jersey y el torso desnudo del héroe deportivo, no hace más que excitar el placer preliminar no sublimado que, por el hábito de la privación, ha quedado desde hace tiempo deformado y reducido a placer masoquista. No hay ninguna situación erótica en la que no vaya unida, a la alusión y la excitación, la advertencia precisa de que no se debe jamás y en ningún caso llegar a ese punto. El Hays Office no hace más que confirmar el ritual que la industria cultural ha instituido ya por su cuenta: el de Tántalo (Horkheimer 1994: 184).

Es por tanto el cine descaradamente comercial de las productoras de Hollywood el fustigado en primera instancia por los pensadores. Ahora bien, si recordamos que la crítica de Adorno y Horkheimer alcanzaba a la técnica cinematográfica misma, por encima de sus productos concretos, se esperará que tampoco otro tipo de producciones, pretendidamente ajenas a este sistema industrial, se libren del varapalo. Por el contrario, con especial dureza se atacan las pretensiones de autores que quisieron subvertir el mensaje empleando, absurdamente, idéntica técnica. Quizás es este el punto más radical, más chocante, del ejercicio de Horkheimer y Adorno. No se le concede la menor capacidad de autocritica a la industria cultural, y no se prevé tampoco la posible superación de sus limitaciones por parte de individuos más conscientes o más honrados. Así, por ejemplo: “Todas las violaciones de los hábitos del oficio cometidas por Orson Welles le son perdonadas, porque ellas —como incorrecciones calculadas— no hacen sino reforzar y confirmar tanto más celosamente la validez del sistema” (Horkheimer 1994: 173). Más explícitos aún, desmontan la aparente rebeldía de Chaplin en una película que, por su crítica al totalitarismo, los dos filósofos huidos de Alemania habrían visto con especial interés, *El gran dictador* de 1940:

“Los campos en que ondean espigas de trigo en la parte final de *El gran dictador* de Chaplin desmienten el discurso antifascista en favor de la libertad. Esos campos se

asemejan a la rubia cabellera de la muchacha alemana cuya vida en el campo bajo el viento de verano es fotografiada por la UFA” (Horkheimer 1994: 193).

Puesto que, piensan, la totalitaria imposición de la realidad fotográfica es inherente a la técnica cinematográfica y es ya de por sí afín al discurso del poder. Parece una afirmación extrema deducir de esto que el cine es por naturaleza fascista; pero estaríamos autorizados al leer una frase del ensayo como la siguiente: “En Alemania, sobre las películas más alegres y ligeras de la democracia se cernía ya la paz sepulcral de la dictadura”². No hay, en fin, simpatía alguna hay el espectáculo rey. Con una sola y curiosa excepción, con una sola salvedad que en el contexto ácido del ensayo supone una insospechada pincelada de humanidad, o bien Adorno o bien Horkheimer —o tal vez ambos— se descubren como admiradores de la rara belleza, que se atreven a llamar repugnante, de Greta Garbo:

“Al imponer la ideología la esencial igualdad de sus caracteres —con la excepción del infame— hasta llegar a la exclusión de las fisionomías repugnantes (aquellas, por ejemplo, como la de la Garbo, a la que parece que se pueda saludar con un simple “hello sister”), hace de momento la vida más fácil para los espectadores” (Horkheimer 1994: 171).

Pero es, en fin, una excepción. Lo que predomina en el ensayo es la más pesimista de las valoraciones acerca de la técnica y sus posibilidades culturales, con el cine la cabeza de las pseudo-artes de la modernidad. Se juzgará que Max Horkheimer y Theodor Adorno se equivocaron rotundamente. Con instrumentos presuntamente anti-artísticos como la cámara y el sonido, grandes hombres fueron capaces de hacer grandes películas que cuestionaban la misma sociedad industrial de la que, a no dudarlo, procedían. De lo que no cabe duda es de que tuvieron, ambos, la clarividencia de saber, en la temprana fecha de 1944, que los hombres y mujeres de todo el mundo terminaríamos por percibir el mundo a través de las películas, hasta el punto que, tal vez, alguno de ustedes, al atender a las palabras de esta comunicación, haya estado imaginando a los dos filósofos alemanes con la simpática fisionomía de los viejos profesores dirigidos por Gary Cooper en *Bola de fuego*, de 1941, y se haya quedado esperando la fulgurante aparición de una jovencísima Barbara Stanwyck capaz de hacerles cambiar esa negra visión del mundo, del mundo inventado por el cine.

NOTAS:

1. Denuncian también aquí Mattelart y Piemme que "es difícil no oír en el texto de Adorno y Horkheimer el eco de una vigorosa protesta letrada contra la intrusión de la técnica en el mundo de la cultura" (Anverre 1982: 65).
2. Horkheimer y Adorno, p. 171.

BIBLIOGRAFÍA:

- ADORNO, THEODOR W. (1991): **The culture industry: selected essays on mass culture**. Londres, Routledge.
- ANVERRE, ARI ET ALII (1982): **Industrias culturales: el futuro de la cultura en juego**. México/París, Fondo de Cultura Económica/Unesco.
- ECHEVERRÍA ET ALII (1974): **Ideología y medios de comunicación**. Buenos Aires, Amorrortu Editores.
- ECO, UMBERTO (1968): **Apocalípticos e integrados**. Barcelona, Lumen.
- HORKHEIMER, M. Y ADORNO T. W. (1994): **Dialéctica de la Ilustración**. Madrid, Trotta.
- MORIN, EDGAR (1967): **L'industria culturale: saggio sulla cultura di masa**. Bologna, Il Mulino.

Las nuevas tecnologías del cine en relieve

MANUEL CARLOS FERNÁNDEZ SÁNCHEZ

La humanidad, desde su propio nacimiento, ha pretendido representar las imágenes de su alrededor en forma tridimensional. Ya lo intentaron los hombres primitivos. Según estudios realizados por Pfeiffer, muchas pinturas rupestres están realizadas de una forma definitivamente distorsionada, sobre protuberancias y depresiones naturales en la piedra caliza, a fin de que las representaciones tengan apariencia tridimensional al ser vistas bajo una luz y un ángulo adecuados.

Ya en el siglo II de nuestra era, el médico griego Galeno describiría lo que supuso la primera teoría razonada de la visión de la perspectiva a través de los dos ojos. Durante miles de años después los conocimientos se estancan y sólo unos pocos especialistas, de forma aislada y sin continuidad ni acumulación de conocimientos nuevos, investigaron superficialmente los aspectos binoculares de la percepción en profundidad. La eclosión y el avance se producirá durante el Renacimiento; pero el gran salto en el conocimiento científico de la percepción se llevaría a cabo durante el siglo XIX cuando la psicología queda establecida como ciencia definida.

Hoy día sabemos que el sentido de la vista en el ser humano permite apreciar la distancia de los objetos que se contemplan, dando una visión tridimensional de los mismos. Cuando la vista se fija en un objeto los ojos pivotan, se mueven rápida e imperceptiblemente, de forma que las dos imágenes son recogidas por las dos fóveas. A este pivotar de los ojos se le llama convergencia.

La demostración más impresionante para nuestro estudio del papel que juega la visión binocular en la percepción de la profundidad y la tridimensionalidad se consigue con el estereoscopio, instrumento que alcanzó gran popularidad como juego de salón en la época victoriana. Los procedimientos utilizados por el cine "en relieve" o "3D", de "tres dimensiones", van encaminados a crear la impresión de una imagen tridimensional, no confinada al plano de la pantalla, es decir, cuyos elementos puedan ser "percibidos" como si estuvieran situados delante o detrás de ella.