

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
Facultad de Filosofía y Letras

Licenciatura en Filosofía



REVISIÓN CRÍTICA DE LAS TESIS SOBRE EL CINE SEGÚN WALTER
BENJAMIN DESDE LA PERSPECTIVA DE LA INDUSTRIA CULTURAL EN
ADORNO Y HORKHEIMER

Tesis presentada para obtener el grado
de Licenciado en Filosofía

Presenta

Oscar Daniel Sandoval Flores

Director de tesis

Dr. Fernando Huesca Ramón

Asesores

Mtra. Claudia Tame Domínguez

Dr. José Ramón Fabelo Corzo

Septiembre 2022

A mi hermano, mi madre y mi
padre: *yo soy por ustedes.*

Agradecimientos

Este espacio lo quiero dedicar a todos aquellos que en el transcurso de la redacción de esta tesis me acompañaron. Son muchas personas que han tocado mi vida de diversas maneras, y cada uno está incluido en estas palabras. Tal vez por extensión hable en general, pero sépase que quien me conozca sabrá que está reunido en esta tesis, ya sea porque me hizo repensar mis convicciones o ya sea porque me acompañó en una charla que me dio la oportunidad de volver a reflexionar.

En primer lugar, está mi hermano, Emiliano Sandoval Flores: gracias, hermano, por ser mi compañía y por estar ahí en las buenas y en las malas. En segundo lugar, está mi madre y mi padre: si estoy aquí es por ellos y por hacerme comprender que todo en esta vida requiere esfuerzo. En tercer lugar, están mis amigos y amigas, que tanto aprecio: soy en ellos, por tocar mi vida de muchas maneras y por hacerme comprender que se puede vivir de muchas maneras. A las y los profesores que me encaminaron en la carrera; en cada lectura, en su sabiduría, en su amistad yo he encontrado partes de mí que solo no hubiera reconocido.

Si bien el transcurso de la investigación llevó más de lo esperado, lo cierto es que me topé con muchas más experiencias que me han hecho cambiar la perspectiva de varias cosas que reflexioné en esta tesis, pero siempre se mantuvo la convicción de que este era el camino que quería seguir; por más tiempo al lado de todas las personas que admiro, aprecio y quiero, este logro es por los demás.

Índice

Introducción.....	7
1. La propuesta de Walter Benjamin en torno al cine.....	13
1.1 Sobre el concepto de <i>aura</i> en el arte según Benjamin.....	13
1.2 Sobre el concepto de <i>reproductibilidad técnica</i> manifestados en la fotografía y el cine de principios del siglo XX.....	18
1.3 Sobre el concepto de <i>técnica</i> en la literatura, la fotografía y el cine: <i>El autor como productor</i> de Benjamin.....	22
1.4 El cine y sus consecuencias en la filosofía de Benjamin.....	28
1.4.1 El cine desde la <i>estetización de la política</i>	34
1.4.2 El cine desde la <i>politización del arte</i>	37
2. El concepto de <i>industria cultural</i> en Adorno y Horkheimer.....	42
2.1 La industria cultural como sistema homogéneo y repetitivo.....	43
2.1.1 La producción en serie de la cultura.....	47
2.1.2 La producción para el consumo.....	51
2.1.3 La monopolización.....	54
2.2 La industria cultural y las masas.....	56
2.2.1 El arte en la industria cultural como falsedad o la industria cultural como engaño de masas.....	57
2.2.2 La industria cultural como industria de la diversión.....	61
2.2.3 El cine de la industria cultural como atontamiento o sometimiento del público.....	65
3. Debate Benjamin-Adorno: propuestas y ambivalencias en torno al cine...	71

3.1 Fascismo e industria cultural.....	72
3.2 Apuntes para un cine fascista-capitalista: estudio de caso <i>Der Triumph des Willens</i> de Leni Riefenstahl.....	78
Conclusiones generales.....	97
Bibliografia.....	104

Introducción

En esta investigación se evaluará la relación de las propuestas y reflexiones en torno al cine en el pensamiento de Walter Benjamin y Theodor Adorno bajo el contexto de su nacimiento y las caracterizaciones que adquirió a lo largo de aproximadamente 50 años. En ese sentido, la investigación de este proyecto se concretará en tres momentos representativos de la historia del cine, además de citar un ejemplo específico del cine soviético y el cine nazi, mientras que, en lo que respecta a la industria cultural, se tomará el desarrollo teórico de esta realizado por Adorno. En efecto, conviene subrayar que, en primer lugar, los autores hablan del cine en periodos distintos, pero guardan algunas similitudes. Benjamin por su lado partirá de cintas como *The man with the camera* de Dziga Vertov, pero también logró reflexionar bajo cierta perspectiva al cine nazi y anticipó el destino en que recaería la sociedad por la difusión de este tipo de narrativas fílmicas. Mientras que Adorno por su parte, si bien tiene en cuenta los dos tipos de cine que Benjamin analiza, sus reflexiones estarán motivadas por la industria cultural.

De modo que, el trabajo se enmarca en la disyuntiva de los dos pensadores alemanes en torno al cine, pues se ha comentado que las propuestas de ambos autores de la Escuela de Frankfurt podrían ser antagónicas, o cuando menos crítica una de la otra; y que las concordancias entre ellos no superarían sus oposiciones¹. Por un lado, Benjamin fundando su postura en la potencialidad del cine para ser parte de un cambio social y, por otro lado, Adorno mostrándose escéptico con este por considerarlo una extensión del capitalismo en la cultura; por ello, a lo largo de esta tesis se evaluará esta transposición de las reflexiones de ambos. Pero en esta investigación se propondrá, más que acrecentar las ambivalencias entre los autores, generar un diálogo entre ellos a fin de intentar proponer tipos de lecturas. Ni Benjamin fue un ingenuo, ni Adorno fue un conservador. Como se verá, uno y otro partirán de concepciones del arte, y del cine en especial, distintas, y en parte esto motivará las contradicciones entre ambos filósofos, sin embargo, lo que

¹ Véase "Arte y utopía" en Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, pp. 9-28

queremos remarcar es que los dos cuentan con posicionamientos críticos frente a formas de poder que se han apropiado del cine en el momento que lo analizan.

Así pues, este trabajo parte del análisis crítico de ambas reflexiones. Respecto a Benjamin, el cual es tratado en la primera parte, se evaluará su pensamiento en torno al cine en tres de sus obras *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, *El autor como productor* y *Sobre la fotografía*. En estos manuscritos enfatizamos los conceptos de aura, técnica, reproductibilidad técnica, politización del arte y estetización de la política, para que, a partir de ellos detallemos las tesis sobre el cine. En efecto, los conceptos que retomamos vendrían a ser constituyentes de la postura crítica de Benjamin; dicho de otra manera, con el concepto de técnica se pasa de estudiar al arte en su autonomía a remarcar su contexto político-social. Más que para reducir la actividad artística a un mero reflejo de los modos de producción, Benjamin se encargará de posicionar al arte en los modos de producción, develando que, a pesar de todo, este no puede verse como una unidad inmóvil, no dialéctica, ahistórica, sino más bien relacionado con lo social.

Dicho análisis será medular para la investigación del segundo capítulo, pues lo que hacemos en la primera parte no sólo se limita a explicar las reflexiones de Benjamin en torno a este arte, sino a destacar los puntos que de alguna manera la formulación del concepto de industria cultural en el ensayo *Dialéctica de la Ilustración* de Theodor Adorno y Max Horkheimer critica; en otras palabras, nos encargaremos de que las tesis de Benjamin sean expuestas de manera que encuentren correspondencias con lo formulado por Adorno y Horkheimer, ya sea como si buscaran fines similares, ya sea para exponer sus diferencias.

En este tenor, insistimos que la propuesta de Benjamin no es aislada, es decir, no sólo es una teoría sobre el funcionamiento del cine y el arte sin más, sino que se encuentra emparentada con la realidad política y social del momento en que se gestó, determinado primordialmente por el fascismo en Alemania de la primera mitad del siglo XX. Dicho de otra manera, las tesis sobre el cambio de dirección del cine y el arte después de la industrialización en Benjamin no sólo se limitan a explicar el funcionamiento de estos dos fenómenos, sino que constituyen una

respuesta política a su contexto histórico: las tesis sobre el cine en Benjamin intentaron forjar una reacción crítica al fascismo imperante en la sociedad alemana, con éstas el filósofo judío buscó generar posicionamientos combativos, por eso, el replanteamiento de la forma en cómo se piensa la esfera del arte remarcó la iniciativa de Benjamin para sustituir los conceptos de genio y creatividad, por ejemplo, de la teoría del arte que él propone.

Con el cambio de dirección que Benjamin de algún modo anuncia o sintetiza se responde a la cuestión de ¿por qué el filósofo alemán criticó la teoría tradicional del arte? En respuesta a esto, fue porque se encontraba íntimamente relacionada con el fascismo alemán. Es decir, la actividad radical de Benjamin se reconoce en la sustitución de conceptos de la teoría tradicional del arte. El filósofo alemán sostiene que las políticas culturales del Reich devienen del uso de la doctrina de *l'art pour l'art*. Además, también desconfió de todos aquellos personajes que buscaron galvanizar los restos de la teoría del arte tradicional y reinsertarlos arbitrariamente en el arte posterior al impacto de la industrialización en el arte del siglo XX.

En ese sentido, recuperamos el enfoque de Benjamin en torno al arte y el cine desde el que parte para analizar y juzgar su época y así asumir que su posicionamiento más que de teórico o intelectual del arte fue de combatiente en contra del fascismo, de manera que en el capítulo dedicado a Benjamin recalcaremos que su postura más que nada es política. Aunque también insistimos en que, aunque el filósofo alemán hace mención del capitalismo como un poder alienante que ocupó el cine a su conveniencia, nos centramos en enfocar el trabajo de Benjamin como militante antifascista.

Bajo esta premisa continuamos con la segunda parte dedicada al análisis de la postura de Adorno² en *Dialéctica de la Ilustración* respecto al cine encerrado en el sistema de la industria cultural. Por un lado, exponemos, al igual que con

² Cabe subrayar que, aunque a lo largo de esta tesis se hablará de la postura de Adorno en *Dialéctica de la Ilustración*, es un ensayo hecho en colaboración con Max Horkheimer; pero aquí hablaremos únicamente del autor de *Mínima Moralía*.

Benjamin, su posicionamiento respecto al cine, remarcando las partes que encontraron correspondencia con este y que en cierto sentido sí constituyen una crítica a las reflexiones de su colega, como la de ahondar en el concepto de atrofia de la imaginación, la tendencia a homogeneizar y monopolizar los productos culturales en mercancías y la idea de producir para consumir, todos ellos contenidos en el concepto de industria cultural; pero también, por otro lugar, exponemos la propuesta de Adorno en tanto crítica de la industria cultural por ser una extensión del capitalismo en la cultura. Es decir, nos centraremos en exponer que no es que el cine se reduzca a una mercancía sin más, sino que este hecho es ya en sí mismo cuestionable. En otras palabras, Adorno no reniega necesariamente del cine como tal, sino que parte de una concepción distinta del arte y a partir de ahí juzga al cine. Además, no sólo existe una concepción de cine en Adorno³, la cual ha sido la más popular, por cierto, pero nosotros sólo nos centramos en la expuesta en *Dialéctica de la Ilustración*, no para desacreditarla, sino para consolidar la reacción crítica del filósofo judío ante una parte de la industria cultural como lo fue el cine.

Por ello comentamos que Adorno desconfió de los productos artísticos de la industria cultural que querían presentarse como revolucionarios o encaminados a políticas de emancipación social, debido a que se encontraban gestionados por la misma industria que el alemán critica. En otras palabras, el autor de *Teoría Estética* también cuenta con una postura política que se deja entrever en su ensayo; al igual que con Benjamin y su posicionamiento antifascista, Adorno lo hace con el sistema capitalista, solamente que, cabe aclarar, éste encontró una salida al sistema regresando al arte autónomo que Benjamin criticó por su estrecha relación con el fascismo, de tal manera que esto nos indicaría la posibilidad de separar ambos posicionamientos.

Finalmente, en el tercer capítulo se sintetiza lo que buscamos en la primera y segunda parte de esta investigación: condensar que ambas posturas, más que encerrarlas en una disyuntiva, pueden relacionarse para atender a una situación

³ Véase Silva, M., (2015), "Cuando Theodor Adorno fue al cine no solo estuvo en Hollywood", *Nexus*, 1(17)

más compleja, es decir, la correlación que establecemos entre industria cultural y fascismo. Para llegar a esto dimos cuenta que lo que ambos critican, tanto de la industria cultural como del cine nazi, es su imposición para dominar a las masas, esto es, ocupan mecanismos de sujeción y adoctrinamiento con y en los filmes para afianzarse en el imaginario del espectador. De manera que requerimos insertar el concepto de “ornamento de masa” de Siegfried Kracauer, además de retomar sus análisis del cine alemán nazi y en concreto la película de Leni Riefenstahl *Der Triumph des Willens* contenidos en su libro *De Hitler a Caligari. Una historia psicológica del cine alemán*. Se recurrió a este libro y a este autor puesto que logramos encontrar una afinidad entre su concepto de “ornamento de masa” y el concepto de “estetización de la política” de Benjamin. En específico, damos a entender que el síntoma que Benjamin detecta en la literatura y el arte en Alemania antes de la década de los 30’s, que estuvieron orientados a la exaltación por la guerra y su estrecha vinculación con el fascismo, en Kracauer se orienta a la cinematografía. En resumen, lo que hizo el berlinés en la literatura Kracauer lo logra enfocar en el cine.

En suma, la aplicación del pensamiento de Benjamin y Kracauer recorre el hilo conductor de la denuncia, de la manera en cómo la técnica, y el cine en ella contenida, ha devenido en un tipo de regresión; que en vez de provocar o motivar una forma de emancipación social, ha sido tomado por un poder, el fascista en este caso concreto, para redefinir su rumbo y encaminarse hacia políticas autoritarias. Pues bien, esta base es la que de cierta forma el cine en la industria cultural según Adorno se condensa. Adorno cuestiona el actuar del sistema de la industria no sólo por el capricho y conservadurismo con el que se le ha etiquetado, sino que constituye una crítica de la forma en cómo las tendencias de la vida en la sociedad del consumo son redistribuidas hacia un marco de convivencia, en un sistema capitalista, a fin de provocar en los espectadores una sumisión o una permisibilidad con el sistema.

En este tenor, en esta propuesta no nos limitamos a considerar que con el concepto de industria cultural Adorno se dirigió a cuestionar el cine-mercancía, ni

mucho menos a subsumir la propuesta del cine en Benjamin a un tipo de ingenuidad dado los cambios políticos, sociales y culturales del momento, sino a resignificar sus posturas como posicionamientos críticos frente a formas de poder, frente a doctrinas impuestas a las sociedades de su tiempo con el fin de menoscabar el papel de las masas y su inteligencia; insistimos que en sus denuncias están sus críticas. Aunque cada pensador lo hace a partir de bases teóricas distintas para denunciar diversos modos de adoctrinamiento social, sugerimos que existe una relación cuando se identifica la vinculación entre industria cultural y estética del fascismo.

1. La propuesta de Walter Benjamin en torno al cine

En este capítulo se hará un recorrido sobre los conceptos que constituyen las tesis sobre el cine que Walter Benjamin expone en sus obras de la década de 1930. Nos centraremos en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, *El autor como productor* y *Sobre la fotografía*. En estos manuscritos se encuentran los planteamientos del pensador berlinés sobre el cine, aunque también podemos citar otras obras como *Diario de Moscú* donde trata el tema, sin embargo, la mirada del autor alemán se concentrará en el cine soviético dentro del territorio de la URSS.

En este sentido, se expondrán las tesis haciendo hincapié en la remoción de los valores tradicionales del arte para insertar otros de índole *técnico*, es decir, relacionar al arte con el ámbito de lo social y lo político. En parte, este recorrido es para justificar que la propuesta de Benjamin no se limita a ser una explicación del modo de funcionamiento del arte en general, y el cine en específico, sino más bien constituye un posicionamiento combatiente ante el fascismo. En otras palabras, Benjamin no se limita a armar una teoría del arte influida por la doctrina *l'art pour l'art*, sino más bien critica esta concepción por considerarla burguesa y afín con el fascismo para posteriormente reflexionar desde otra mirada, es decir, separada de la visión tradicional del arte.

1.1 Sobre el concepto de *aura* en el arte según Walter Benjamin

En primer lugar, es preciso presentar la afiliación de Walter Benjamin respecto a las tesis principales de Karl Marx en torno a “la caracterización general que ha tenido la revolución industrial (...) sobre una parte importante del conjunto del tejido global de las modernas sociedades capitalistas” (Aguirre, 2012, p. 147). En efecto, Benjamin parte de una situación histórica particular, enraizada en el impacto que provocó la revolución industrial en las sociedades contemporáneas. El trabajo de Marx será relevante, para Benjamin, en tanto será una forma de anticipación ante lo que podrían ser determinados modos de vida con una línea consignada por la economía capitalista y además buscar sus formas de abolición⁴. Si bien Marx pudo

⁴ Véase Benjamin, 2003, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, p. 37

anticipar el alcance de sus tesis en la cultura, Benjamin redirigirá su pensamiento y lo posicionará en el ámbito del arte.

El arte es sólo una de las esferas que se modificaron debido al incesante impacto de la revolución industrial⁵. Lo que sucede es que a ojos de Benjamin aún no se ha captado el carácter “histórico o, si se quiere, filosófico” (Benjamin, 2005, p. 21) que ha dejado el arribo de la industrialización en la esfera del arte. Esto podría ilustrarse bien con las controversias suscitadas por el daguerrotipo que Benjamin incluye en su “Pequeña historia de la fotografía,” del libro *Sobre la fotografía* (1931), y por la ola de actitudes negativas que resultaron del auge de esta; a la vez, el filósofo alemán remarcará el pensamiento que ella ocasionó entre los grupos de especialistas de la época que estaban acostumbrados a una consideración del arte más conservadora y tradicional, pues

los teóricos del arte procuraron a lo largo de casi un siglo confrontarse, sin llegar al más mínimo resultado, con este concepto fetichista del arte, que era radicalmente antitécnico ya que lo único que intentaban era legitimar al fotógrafo ante el mismo tribunal que este derrocaba (Benjamin, 2005, p. 23).

Si entendemos que el cambio social producido por la revolución industrial analizado por Marx “explica que el surgimiento de la máquina-herramienta y el desarrollo de la gran industria implica la ruptura de los límites antropocéntricos dentro del proceso del trabajo” (Aguirre, 2012, p. 147), entonces podríamos deducir que el trabajo manual de los artistas sucumbirá por el auge de las máquinas en su medio. Esto implica a su vez que la creación tradicional del arte y sus valores se resquebrajarán de algún modo, porque lo que auspicia Benjamin es que este acontecimiento “[excluye] cualquier consideración retrospectiva” (Benjamin, 2005, p. 21).

⁵ Nótese el uso de la fotografía en el surrealismo o la realización de la técnica artística del *collage* de los dadaístas como Hannah Höch y Raoul Hausmann de naturaleza técnica.

A pesar de ello, el grupo de críticos ante estas máquinas, en especial con el daguerrotipo, mostraron su desprecio y renegaron su uso. Benjamin ilustrará estas actitudes con el siguiente fragmento del periódico *Der Leipziger Anzeiger*

Querer fijar fugaces reflejos no es sólo una cosa imposible, tal como ha quedado probado después de una concienzuda investigación alemana, sino que el mero hecho de desearlo es ya de por sí una blasfemia. El hombre ha sido creado a imagen y semejanza de Dios, y ninguna máquina humana puede fijar la imagen divina. A lo sumo podrá el divino artista, entusiasmado por una inspiración celestial atreverse a reproducir, en un instante de consagración suprema, obedeciendo al alto mando de su genio, sin ayuda de maquinaria alguna, los rasgos en los que el hombre se asemeja a Dios (citado en Benjamin, 2005, p. 23).

Este pequeño extracto revela dos sentidos que Benjamin abordará con mejor detalle en sus dos próximas obras en torno al arte: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1935-6) y *El autor como productor* (1931): 1) el tema del *aura* en el arte y 2) el uso de la *técnica* como modo de análisis de las obras artísticas valoradas sin lo que denominará *aura*. Tanto uno como otro tema son relevantes para la investigación del alemán en la medida en que son preparatorios de un terreno donde la teoría del arte tradicional será cuestionada, donde los valores que antes se ocupaban pasarán a segundo plano al momento de realizar y analizar una obra artística. Por lo cual, tales temas serán de suma importancia cuando pasemos más adelante a hablar del cine en Benjamin, el modelo que mejor ilustra la época donde los aparatos técnicos y la maquinaria aparecen y se usan en las sociedades industriales.

El *aura* del arte se verá amenazado, de acuerdo con filósofo alemán, por lo significativo respecto a la técnica que empieza a surgir poco a poco de la revolución que se está gestando ocasionada por la industrialización. El advenimiento de la fotografía será un telúrico acontecimiento que se abrirá paso en el territorio del arte. Esta decadencia, por decirlo de algún modo, del *aura*, para Benjamin, tendrá que ver, de igual manera que con la situación que se está gestando debido a la

industrialización, con el surgimiento de las masas y su demanda de “acercarse a las cosas”, “porque no sólo las nuevas técnicas son responsables de destruir el aura, las masas mismas lo son, con su exigencia cada vez mayor de que todo se haga accesible, aceleran y promueven irremediabilmente este proceso” (Di pego, 2008, p. 3). En la medida en que se busque acercar a las masas al arte, inevitablemente se hará por medio de una copia reproducida, esto es, sin ninguna diferencia entre los objetos reproducidos, en tanto auténticos. Bajo este contexto, Benjamin definió al aura como “apareamiento único de una lejanía por más cercana que esta pueda estar” (Benjamin, 2003, p. 47). En ese sentido, la reproductibilidad técnica de la obra de arte, para Benjamin, tendría una doble lectura. Es decir, a partir de la demanda de difusión que exigen las masas, sólo se podrá lograr dicho propósito con la intervención de una máquina productora de copias, es decir, sin el valor auténtico que abrigaba a las obras artísticas con valor ritual, lo que desembocará en la pérdida del aura. Se gana en difusión lo que se pierde en autenticidad.

En relación con esto, lo que hacía que una obra artística fuera tal era resultado de su autenticidad, esto es, su existencia única, su aquí y ahora. Para ello la legitimación del valor auténtico de la obra de arte, para Benjamin, tendría que fundarse necesariamente en el culto. En efecto, en la trayectoria histórica que él sigue aprecia que las obras de arte de antiguos tiempos estuvieron vinculadas “al servicio del ritual que primero fue mágico y después religioso” (Benjamin, 2003, p. 49). De manera tal que su lugar cúltilo estaba al servicio de un limitado número de personas, dirigidas únicamente a una esfera individual.

La aparición de la reproducción técnica, para Benjamin, en este sentido, auspiciará un alejamiento del valor de culto en el arte. De manera paralela al surgimiento de la reproductibilidad técnica, Benjamin atisba un nuevo valor, el de exhibición, como contraparte, por decirlo así, del carácter mágico y antiguo de las obras artísticas. Lo que ocurre es que al sustraerse el aura de la obra de arte no vale preguntarse ya por el modelo auténtico de ésta, pues debido a su reproductibilidad funciona bajo un esquema masivo de exhibición. En suma, “con la emancipación que saca a los diferentes procedimientos del arte fuera del seno del

ritual, aumentan sus productos para ser exhibidos” (Benjamin, 2003, p. 53). En consecuencia, será la fotografía, al igual que más adelante lo será el cine, quienes se encargarán de vincularse a un valor de exhibición por encima de un valor ritual.

A pesar de ello, la reacción conservadora⁶ de sumergir a la fotografía en su aura, para Benjamin, ha sido ilustrada con las fotografías de retrato. Este es el último subterfugio que anida la esperanza de no perder el culto de lo artístico en la fotografía. Este valor es propiamente hablando el que surge de la conservación del rostro humano de un ser querido. El aura se diluye en éste ser por medio de esa fotografía. Sin embargo, para Benjamin esta situación sólo aplaza el inevitable camino que está por venir. Precisamente este acontecimiento es el que convierte al filósofo judío en un aficionado del trabajo fotográfico del francés Eugene Atget (1857-1927), el cual cita constantemente en su “Pequeña historia de la fotografía”.

Él, [Atget], fue el primero en desinfectar la sofocante atmósfera extendida por el convencionalismo de los retratos fotográficos en su época de decadencia. Purificó esa atmósfera, la asentó, incluso muy tempranamente emancipó al objeto del aura, lo que constituye el mérito más indiscutible de la reciente escuela fotográfica (Benjamin, 2005, p. 40).

Pero ¿cuál es la característica del trabajo de Atget que hace que Benjamin lo conmemore como un miembro de una escuela encargada de hacer trizas al aura? En primer lugar, que realiza lo irrealizable: fotografiar el vacío de los lugares donde usualmente conviven personas. Es decir, si recordamos que el último suspiro del aura en la fotografía se realizó por medio del retrato y lo que hace Atget es precisamente fotografiar la ausencia de gente, entonces podremos indicar que la decadencia del aura nos posibilita a hablar de una *percepción* especial gestada precisamente por esta ausencia de gente. “Quitar la envoltura de los objetos, hacer

⁶ Sobre las ‘reacciones conservadoras’ del aura véase Staroselsky (2019) Su propuesta será de mayor relevancia en el apartado 4 “El cine y sus consecuencias en la filosofía de Benjamin”, puesto que la estetización de la política, sostiene la filósofa argentina, sería una forma de reacción conservadora.

trizas su aura, es el rasgo característico de una percepción cuya sensibilidad para todo lo igual del mundo ha crecido tanto que incluso se le arranca a lo singular mediante la reproducción” (Benjamin, 2005, p. 42). Más tarde, serán los experimentos de los surrealistas en la fotografía y los trabajos del movimiento Dadá⁷, los que prepararán un extrañamiento del entorno para el hombre. Del lado del cine, el otro arte reproducido técnicamente, estarán los directores de cine rusos⁸, quienes para Benjamin “han enseñado que el medio ambiente y el paisaje sólo se abren a los fotógrafos que son capaces de captarlos en la apariencia inexpresable que cobran en un rostro” (Benjamin, 2005, p. 44).

En resumen, la decadencia del aura va de la mano con: 1) una época caracterizada por el enraizamiento del aparato técnico en la vida cotidiana; 2) el surgimiento de las masas como ‘sujeto de recepción’ del arte en su época técnica; y 3) la valoración de una percepción o sensibilidad especial como receptiva de la fugacidad de la imagen/copia de la obra de arte.

1.2 Sobre el concepto de *reproductibilidad técnica* manifestados en la fotografía y el cine de principios de S. XX.

Propiamente hablando, la reproductibilidad técnica, más que nada, denuncia una época con una característica específica: la fugacidad de la imagen/copia de la obra de arte recibida por una gran cantidad de gente; pero también Benjamin aprecia un procedimiento *más* para realizar una obra artística al nivel de la realización manual de una pintura por ejemplo, puesto que considera que

con esta, la mano fue descargada de las principales obligaciones artísticas dentro del proceso de producción de imágenes, obligaciones que recayeron entonces exclusivamente en el ojo. Puesto que el ojo capta más rápido de lo que la mano dibuja, el proceso de

⁷De los cuales Benjamin está muy bien documentado. Sobre el dadaísmo véase *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, pp. 89-91. Véase también el impacto del surrealismo en Benjamin *El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea* y Löwy, M. (2007), “Walter Benjamin y el surrealismo: historia de un encantamiento revolucionario”

⁸ Véase *Diario de Moscú* para la percepción de Benjamin sobre el cine de Yakov Protazanov, Vsévolod Pudovkin, Serguei Eisenstein y Lev Kuleshov. De los dos primeros véase el diario del 24 de enero de 1927, pp. 129-130; de los segundos el diario del 16 de diciembre de 1926, pp. 35-38.

reproducción de imágenes se aceleró tanto, que fue capaz de mantener el paso con el habla (Benjamin, 2003, p. 40).

Dos sentidos son rescatables de este párrafo: 1) cierto distanciamiento de la 'mano' del artista en su obra y 2) la fugacidad de la imagen/obra, esto es, así como el artista puede realizar con mayor rapidez su obra, haciendo uso de los medios técnicos de los que la industrialización de la sociedad le ha provisto, así su obra cobra una fugacidad debido al carácter masivo a la que se somete su producto, perdiendo así su unicidad. En otras palabras, habría cierto lazo de implicación entre una tesis y la otra: se gana rapidez en la producción de la obra, pero se hace trizas su aura al ser un producto masivo, propiciado precisamente por esa rapidez. Con esto queremos decir que Benjamin piensa a la máquina-herramienta del artista como una masificadora de imágenes uniformes, que son rápidas en su producción, pero que no dejan de ser uniformes, sin claras diferencias una de la otra, indistintas. En definitiva, el sujeto productor de arte se ve amenazado por la máquina-herramienta, lo que podría considerarse como un distanciamiento de su tradicional procedimiento artístico, en tanto trabajo manual, sin embargo, "un retrato que a un pintor podía tomar un periodo considerablemente largo de tiempo realizar podía ser ahora obtenido en un periodo relativamente corto" (Huesca, 2013, p. 93) por medio de las herramientas técnicas que la sociedad industrializada ha adoptado, como pasa con las imágenes fotográficas.

Al contrario de lo que se podría creer, Benjamin ve que la reproducción técnica ha sido posible en pocos periodos de la historia, pero con significación profunda. La imitación, por ejemplo, fue posible en los talleres de arte del Renacimiento, donde practicaban los futuros pintores y escultores, o de la mano de los maestros que tutelaban a sus alumnos en la enseñanza y la práctica del arte o bien simplemente para ganarse la vida. No obstante, por reproducción técnica se entiende el carácter masivo en la producción de una obra artística, como ya mencionamos antes. "Comparada con la imitación, la reproducción técnica de la obra de arte es algo nuevo que se ha impuesto intermitentemente a lo largo de la

historia” (Benjamin, 2003, p. 39). De ahí que sea con el grabado en madera y la litografía en las artes plásticas o visuales, y la imprenta en la literatura, donde la reproducción técnica alcanzó nuevos niveles. Por ejemplo, la significación de la litografía para Benjamin no sólo fue relevante en tanto acompañamiento de la vida cotidiana por ilustraciones de ella misma, sino que en ella “se encontraba ya virtualmente la revista ilustrada, así, en la fotografía, el cine sonoro” (Benjamin, 2003, p. 40). En otras palabras, que la reproducción masiva fungió como una anticipación de una nueva forma artística.

Hacia 1900, como menciona Benjamin, se había enraizado tanto el estándar de la reproducción técnica en la vida cotidiana que hizo suya a la totalidad de las obras artísticas, permitiéndose un lugar *entre* los procedimientos artísticos. La fotografía y más tarde el cine, al ser manifestaciones de este procedimiento, serán analizados con mayor detenimiento para Benjamin. En específico, la fotografía cobrará relevancia por ser más rápida en su producción, comparada con una pintura, y el alcance masivo que logra *per se*, pero distanciada de la unicidad que caracterizaría a una obra con aura, así como separada de su valor eterno. En este sentido, la polarización de los valores que evidencia Benjamin en esta época se percibirán como antagonistas, según él, a los de los artistas de la Antigua Grecia.

Bronces, terracotas y monedas eran las únicas obras de arte que ellos podían producir en masa. Todas las demás eran únicas e imposibles de reproducir técnicamente. Por esta razón debían ser hechas para la eternidad. Fue el estado de su técnica lo que llevó a los griegos a producir valores eternos en el arte (Benjamin, 2003. p. 60).

Por tal motivo, el arte de la época de la reproductibilidad técnica, de acuerdo con el análisis de Benjamin, se consolidará como uno distinto y antagónico hasta cierto punto con el arte con valor eterno de las obras de arte griegas. Dicho de otra manera, los valores propiciados por el advenimiento de la reproducción técnica en el arte se decantan por el lado contrario de lo eterno, es decir, la fugacidad. Si en el primero la autenticidad distinguía a una obra, así como su carácter fundamentado

en el ritual, en el segundo, la fugacidad de la obra, que es más rápida en su producción, alcanzará un público más amplio y dotará de copias a sus espectadores. “Nunca antes las obras de arte pudieron ser reproducidas técnicamente en una medida tan grande y con un alcance tan amplio como pueden serlo hoy” (Benjamin, 2003, p.61). Por lo tanto, “con el cine tenemos una forma cuyo carácter artístico se encuentra determinado completamente por su reproductibilidad” (Benjamin, 2003, p. 61). En suma, en la fotografía y el cine el procedimiento artístico está dado por la reproductibilidad técnica de la que participan.

En resumen, el trabajo del artista bajo el medio de la máquina-herramienta ha provocado que aumente su producción artística alcanzando esferas masivas, lo cual hace que su trabajo repercuta en lugares remotos a los que probablemente no podría acceder si continuara con un trabajo manual y tradicional, pero pierde la autenticidad de su obra realizada precisamente de manera manual, es decir, se olvida de su aura. A su vez, se rige bajo el valor de la fugacidad. Por lo tanto, la decadencia del aura va de la mano con la época de la reproductibilidad técnica donde las masas, al ser ‘sujeto de recepción’ de las obras de arte, exigen tener una copia, asimilando que lo que les llega viene dado por una máquina-herramienta trabajada por un artista que ya no trabaja manualmente. Ahora bien, si ya hemos hablado del carácter masivo de las obras de arte devenido de un uso de la máquina-herramienta propio de una época industrializada, entonces lo que hará Benjamin, como ya hemos mencionado, será basarse o, mejor dicho, introducir otros conceptos a la teoría tradicional del arte; por ejemplo, los términos creatividad y genialidad⁹ serán removidos como protagonistas para la práctica de la actividad y creación artística. Como resultado tendremos obras de arte insertadas en sus relaciones de producción, o lo que es lo mismo, analizadas por el concepto benjaminiano de *técnica*, por ello, se hace plausible definir dicha expresión, aseverando, de entrada, que no tendrá nada que ver con la destreza o habilidad con

⁹ Cf. Benjamin, (2003), *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, p. 38

que un artista ejecuta su obra, o con un tipo de procedimiento con que se hace una obra, sino con un aspecto entrelazado entre arte y sociedad.

1.3 Sobre el concepto de *técnica* en la literatura, la fotografía y el cine: *El autor como productor de Walter Benjamin.*

El 27 de abril de 1934 Walter Benjamin dio una conferencia en el Instituto parisino sobre el Estudio del Fascismo, en el cual desarrolló y presentó el concepto de “técnica”. Contrariamente a lo que se creería, él entiende de un modo particular esta noción, ya que,

ésta no es definida aquí como un conjunto de procedimientos para realizar una tarea, (...) ni siquiera un tipo de racionalidad instrumental que cosifica la relación con el mundo. La técnica es, por sobre todo, una óptica de análisis material de un fenómeno, en tanto dicho fenómeno se determina por estar (y ser) en ciertas y determinadas relaciones de producción o ser un tipo específico de relación de producción (Barria, 2011, p. 193).

A lo que apunta la investigación de Benjamin con el párrafo anterior es que la obra de arte no se sustrae del todo de las relaciones de producción de su contexto, o cuando menos, este enfoque no debería permitir dicha distancia. Lo que sucede, como hemos visto con la aparición de la fotografía y el cine en la esfera del arte, es que dichos cambios son provocados por su época, la de la reproductibilidad técnica, o, mejor dicho, no se separan del contexto en que se dan. Por lo tanto, asumir que el arte está desvinculado de su realidad social podría ser erróneo para Benjamin, o para quien use la técnica como análisis de la obra de arte. Asimismo, aquellas dos manifestaciones, que están dadas por su reproducción técnica, desvinculadas de su esfera ritual y de su aura, no podrían ser tratadas como un arte desvinculado de su contexto social, por eso pierde sentido hablar de los valores tradicionales de la teoría del arte como genialidad y creatividad, pues bajo estos conceptos podríamos asumir una forma de producción de un *arte autónomo*, propio de la doctrina de *l'art pour l'art*, es decir, un arte sin vínculo social o moral, como lo plantearon las teorías

del arte del s. XVIII¹⁰. “La época de la reproductibilidad técnica del arte separó a éste de su fundamento ritual; al hacerlo, la apariencia de su autonomía se apagó para siempre” (Benjamin, 2003, p. 63) En suma, Benjamin suscribe a la forma de analizar una la obra de arte un enfoque dialéctico, esto significa que

[él] nada puede ante una obra, novela o libro si los aborda como cosas rígidas y aisladas. Debe situarlos en el contexto real de las relaciones sociales. (...) Como sabemos las relaciones sociales están condicionadas por las relaciones de producción, de ahí que la crítica materialista, al analizar una obra, tienda a preguntarse por la posición que dicha obra mantiene con respecto a las relaciones sociales de producción de su época (...) [esto es] ¿cuál es su posición *dentro* de ellas? (Benjamin, 2015, pp. 10-11).

Si bien es cierto que Benjamin ocupa el concepto de técnica para el ámbito de la literatura, por ejemplo, en la obra del escritor letón Serguei Tretiakov (1892-1937), nos parece que, tanto para el cine como para la fotografía, dicho enfoque es adecuado a los ojos del filósofo alemán. No sólo se trata de considerar la génesis de dichas manifestaciones, sino de incluirlas en el proceso del cambio social, es decir, que no se desvinculen de su contexto. Por lo cual, cuando los críticos de la cámara fotográfica, como ya vimos, ilustrados en la queja incluida en la revista *Die Leipziger Anzeiger*, hablaban de la irrupción de ésta en el arte como un evento catastrófico y soberbio, vanagloriaban la imagen de un arte que Benjamin define como *antitécnico*, esto es, desconectado de su situación social. No es extraño que aquellos críticos hayan ocupado conceptos como ‘genio’ y ‘divinidad’ cuando hablaron del artista que reproduce las imágenes como si estuviese endiosado y al cual únicamente se le puede considerar artista.

Como hemos visto, la obra arte reproducida técnicamente poco a poco silencia el aura que la rodeaba, su valor eterno y autenticidad desaparecen por la

¹⁰ Véase el trabajo de Larry Shiner, (2004) *La invención del arte. Una historia cultural*. En específico los capítulos “Arte dividido” pp. 119-213, “La apoteosis del arte” pp. 257-305; también el libro de Wladislaw Tatarkiewicz, (2001) *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*.

fugacidad y la rapidez de la producción en la época técnica. Por lo tanto, “en lugar de su fundamentación en el ritual, debe aparecer su fundamentación en otra praxis, a saber: su fundamentación en la política” (Benjamin, 2003, p. 51). Luego, si la función del arte es desplazada, el artista por implicación también lo será. Fotografía y cine, alejados de visiones auráticas en el arte, aparecen como las manifestaciones de un *arte técnico*, esto es, insertados en los modos de producción de una sociedad, al igual que los artistas. A pesar de esto, debemos aclararlo, Benjamin es consciente de que el arte no se puede reducir a un mero *reflejo* de los modos de producción¹¹, como las teorías del reflejo propias de un marxismo ortodoxo.

Con la obra literaria de Tretiakov en la URSS Benjamin se da cuenta que las convenciones tradicionales entre autor y público se desdibujan. “Tretiakov establece una distinción entre el escritor que opera y el que informa. Aquél no tiene por misión informar, sino luchar; no se erige en espectador sino en actor comprometido” (Benjamin, 2015, p. 12). Pero la cuestión con resaltar el ejemplo de este escritor va en el entendido de que el proceso incesante del tiempo que se vive hace posible que se mezclen géneros literarios que hasta ese momento se veían como contrarios, pues podría considerarse que lo que hace aquel ‘autor operante’ no es más que propaganda o periodismo, pero no literatura. Por lo tanto,

en la medida en que la literatura gana en amplitud lo que pierde en profundidad la distinción entre autor y público, que la prensa burguesa mantiene de manera convencional, empieza a desaparecer en la prensa soviética. El lector está dispuesto en todo momento a convertirse en escritor- en alguien que no sólo escribe, sino que prescribe (citado en Benjamin, 2015, p. 15).

Entonces, para Benjamin, Tretiakov fue un escritor que buscó vincularse con las masas, generar un tipo de pedagogía más que hacer que el público idealizara su trabajo, como un artista en promedio. La dirección a la que apuntó el literato letonés fue intervenir en un público potencialmente comprometido, intentando propiciar que

¹¹ Véase, Aguirre, C., (2012) “Walter Benjamin, el cine y el futuro del arte”, nota 4, p. 147

el espectador fuese alguien capaz de ser *autor*, capaz también de producir en términos artísticos; globalmente, lograr que se disipen las diferencias entre el especialista y el amateur o espectador fue una realidad que anheló la escritura de Tretiakov, pero que, por otro lado, también debemos entender que, aun cuando sus materiales hayan devenido de la lucha política y se dirijan hacia ella, no pueden buscar alimentar al aparato de producción sino, cuando menos, debilitarlo. Ejemplo de lo contrario, según Benjamin, fueron los escritores de la “Nueva Objetividad”¹² o los miembros del “Aktivismus”¹³, donde distinguió que sus propuestas pudieron haber caído en una contrarrevolución o ser reaccionarias¹⁴. En otras palabras,

sólo la superación de las competencias especializadas propias del proceso de producción intelectual (...) hará políticamente útil dicha producción; y esos límites que habrán de ser superados conjuntamente por las fuerzas que la especialización vino a dividir. Al experimentar su solidaridad con el proletariado, el autor como productor experimentará también y de manera inmediata su solidaridad con otros productores que hasta entonces poco tenían que ver con él (Benjamin, 2015, p. 24).

Para subrayarlo, la lucha comprometida por parte de los intelectuales junto al proletariado, para legitimarse como aliada, buscará disipar las dicotomías entre el sujeto productor y el sujeto contemplador. Para sustentar la tesis de que los resultados contraproducentes a la revolución del proletario pueden venir de los mismos materiales revolucionarios cuando éstos se dirigen a alimentar el aparato de dominación, más que para debilitarlo, Benjamin analizó el trabajo del fotógrafo alemán Albert Renger-Patzsch (1897-1966), *El mundo es bello*, un volumen donde se incluye el trabajo del artista.

¹² Movimiento artístico nacido en la República de Weimar a comienzos de 1910 y que rechazaba el expresionismo. Sus obras abarcaron artes como la literatura, pasando por la fotografía, el cine, la pintura y la arquitectura.

¹³ Movimiento de escritores alemanes reunidos en torno a la revista *Die Ziel* editada por Kurt Hiller. Defendían un pacifismo socialista y con influencia nietzscheana donde los intelectuales dirigieran, a modo de dominio político, esto es, promover una *logocracia*.

¹⁴ Cf. Benjamin, (2015), *El autor como productor*, pp. 16-21.

El libro de Renger-Patzsch contiene una secuencia de fotografías donde se revela la miseria humana, pero convertida en objeto de placer y goce. El problema con la fotografía de la Nueva Objetividad expresada en el trabajo de Renger-Patzsch, tanto de la empresa en sí del movimiento, “fue convertir la lucha política en objeto de disfrute contemplativo, es decir, en objeto de consumo” (Benjamin, 2015, p. 26). En consecuencia, “lo que debemos exigir al fotógrafo es capacidad de dar a sus imágenes un contenido literario, que le sustraiga del consumo de moda y les confiera valor de uso revolucionario” (Benjamin, 2015, pp. 22-23). O, en otras palabras, lo que sucedió con este tipo de creaciones artísticas fue que se volvieron contraproducentes, debido a que se volvieron objetos contemplativos; en vez de abonar a la emancipación, sólo lograron capturar el goce del espectador sin ninguna intención liberadora.

Pero Benjamin no sólo se limitó a hablar del papel de la literatura ‘activa’ de Serguei Tretiakov, sino que cita, a su vez y para un punto similar, al compositor alemán Hanns Eisler (1898- 1962). El músico alemán logrará percibir los cambios que se empiezan a tomar forma en la producción y reproducción de la música; por ejemplo, el disco, el cine sonoro y la caja de música constituyeron, para Eisler una forma de distribución por mercancía, donde las realizaciones musicales se reservaron a reducidos grupos de especialistas¹⁵, con esto resulta que volvemos a caer en la amplia distinción entre especialista y espectador musical. “La tarea consistiría, por tanto, en *transformar la función* del concierto con objeto de realizar dos condiciones: suprimir la oposición entre intérprete y oyente y suprimir la oposición entre técnica y contenido” (Benjamin, 2015, p. 25).

En suma, un proyecto encaminado a disipar las diferencias entre el que produce y el que contempla: el autor y el espectador, y que no busca gozar contemplativamente en la miseria humana, podría incluirse en la agenda política del artista comprometido, pues como vimos con el ejemplo de la Nueva Objetividad analizado por Benjamin, se ensalzan estos dos postulados sin buscar superarlos. De igual manera, como vimos con el ejemplo de la literatura, el arte soviético es

¹⁵ Cf. Benjamin, (2015), *El autor como productor*, pp. 24-25

paradigmático para Benjamin. Cuando empieza la conferencia de *El autor como productor* el filósofo judío habla de la situación de los poetas en la república platónica, como referencia antitética de la imagen del poeta en el estado soviético

[Este estado] no expulsará al poeta, (...) pero sí les asignará tareas que no le permitan exhibir en nuevas obras maestras esa riqueza desde hace ya mucho tiempo falseada por la personalidad creativa. Es privilegio del fascismo anhelar una renovación basada en las personalidades y las grandes obras. (...) Este aparato siempre será mejor cuanto más incite a los consumidores a convertirse en productores, cuanto más propicie que lectores y espectadores se conviertan en colaboradores (Benjamin, 2015, pp. 27-29).

Por lo tanto, y bajo la demanda que hizo el estado soviético encabezado por Vladimir Lenin de hacer uso del cine para acercar el arte a las masas cuando proclamó que éste, de todas las artes, era la más importante¹⁶ hacía su apareamiento el trabajo de Denis Abrámovich Káufman (1896-1854), mejor conocido como Dziga Vertov, pues este director de cine “[dio] forma al proyecto benjaminiano de hacer del cine un aparato emancipador” (Villegas, 2015, p. 180); pero este asunto se tratará con mayor detenimiento en el siguiente apartado. Baste decir aquí que el cine de Vertov ocupa un lugar entre las artes que propugnan la idea de un ‘autor operante’ y comprometido con la lucha política, como notamos en el caso de la música en Hanns Eisler y la literatura de Tretiakov.

Si hemos concluido que tanto la preservación de la oposición entre autor y espectador, como la producción de un arte que busque el mero consumo del espectador, ocupando elementos de la miseria humana para su goce contemplativo, son parte de la empresa contrarrevolucionaria de la Nueva Objetividad, entonces podemos esperar que el cine del director soviético critique estos postulados para no caer en ellos, esto es, hacer un cine comprometido con la lucha, que, desvinculado de su aura y legitimado en la esfera política, se inserte bajo determinadas acciones

¹⁶ Recuérdese la inscripción en oro de esta frase de Lenin en la VGIK, la Universidad Panrusa Guerásimov de Cinematografía, una de las escuelas de cine más importante en la actual Rusia.

sociales. En suma, el carácter global de la cinta de Vertov *The man with the camera* (1929) desafió y buscó a su manera superar la dicotomía autor/espectador, además de pretender vindicar el papel del artista como incluido en su sociedad, sin tener que recurrir a la personalidad del artista desde la tradicional visión del arte, esto es, como un genio. Así pues, pasaremos a la sección donde le daremos el peso al cine, en el cual, bajo la doble lectura que le da Benjamin, puede o bien ser parte de una emancipación social o bien puede formar parte de un aparato totalitario.

1.4 El cine y sus consecuencias en la filosofía de Walter Benjamin

Al igual que con la fotografía, el cine, el otro arte técnico, ha sido mirado erróneamente, según el filósofo judío. Se han disputado superfluas discusiones por insertar a estos dos en la esfera tradicional del arte sin antes pensar en la revolución provocada por la reproductibilidad técnica precisamente signada en estos dos fenómenos¹⁷. Como en la fotografía, el cine se separa del valor eterno

con [este] se ha vuelto decisiva una cualidad de la obra de arte que para los griegos hubiera sido la última o la menos esencial en ella: su capacidad de ser mejorada. Una película terminada es todo menos una creación lograda de *un* solo golpe; está montada a partir de muchas imágenes y secuencias de imágenes, entre las cuales el editor tiene la posibilidad de elegir (Benjamin, 2003, p. 61).

A pesar de que estas dos prácticas mantienen complicidad por su génesis, por su exhibición y por su fundamentación en la política, Benjamin analizará de manera más detallada al cine, reflexionando, por ejemplo, sobre el intérprete cinematográfico, el papel de las masas en tanto jueces de aquel intérprete, pero, a la vez, doblegadas por el aparato técnico en manos del capital, así como por la capacidad cognoscitiva que pueden brindar las imágenes cinematográficas realizando un papel central en el modo en que apreciamos nuestro 'mundo

¹⁷ Cf. Benjamin, (2003), *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, pp. 63-64

circundante' sin reservarse nada y acercando a las masas hacia una nueva percepción de la vida cotidiana.

En términos generales disponer, apreciar, criticar y 'defender' al cine dándole la posibilidad de dialogar con las personas, de permitirse contar las novedades que trae a las masas es una forma en que este arte se convirtió en un instrumento útil para la lucha política por la emancipación social. Pero la situación aguda que distingue Benjamin del cine es su carácter ambivalente, pues tanto puede propiciar una consciencia para las masas y brindar la posibilidad de una emancipación social o bien puede erosionar dicho propósito doblegando su condición y su espíritu ante un régimen de dominación y sometimiento.

Para empezar, el intérprete cinematográfico se olvida de presentarse ante el público para presentarse ante el 'sistema de aparatos'. Este hecho, a pesar de arraigar en sí mismo la humanidad del intérprete, muy al contrario de lo que le sucede al actor de teatro cuando personifica su papel ante un público, puede serle de mucha ayuda. Las oportunidades del montaje le brindan la capacidad de pulir su trabajo, o cuando menos hacer que el editor involucre las piezas mejor logradas para hacer la actuación más asequible al público, aun cuando esas escenas no sean realmente sinceras¹⁸. Asimismo "el intérprete cinematográfico se coloca delante de la cámara, el micrófono, los reflectores y, desde ese lugar particular, ante esa atmósfera mecánica, *afirma su humanidad*" (Redetich, 2012, p. 20). Esto es, no se deja suprimir por la tecnificación de la vida cotidiana. Este es un ejemplo que para Benjamin fue prometedor y esclareció sus investigaciones en dirección a un uso distinto de la técnica, porque "nos muestra a los hombres cómo liberarnos de la servidumbre a ese *sistema de aparatos* que en el modo de producción capitalista está a la orden del día y que ha cobrado en la vida cotidiana una fuerza inusitada" (Redetich, 2012, p. 20). Pero si el intérprete cinematográfico logra esbozar una

¹⁸ Véase el ejemplo de la actriz danesa Asta Nielsen (1881-1972) con que Benjamin ilustra su punto cuando en la grabación de la adaptación cinematográfica de *El idiota* de Dostoyevski lloró sin la torcedura que pide un rostro sufriente. Ese ejemplo es utilizado por el filósofo para evidenciar que la interprete realizó su actuación sin la necesidad de la conexión vivencial que pide el desarrollo de su personaje, esto es, desplegar sus sentimientos cuando lo pide la toma y no cuando su sentimentalidad lo ordene.

dirección alterna al uso de la técnica haciendo que ésta no lo invisibilice, el cine, aquel sistema de aparatos ante el que actúa, buscará otras opciones de realizarse en el marco de una técnica liberada de la 'dominación la naturaleza'¹⁹.

Por el lado de la imagen cinematográfica Benjamin tiene mucho qué decir al respecto; más en el sentido de ver a qué responde dicha imagen y su paralelo con las demás artes como la pintura y la arquitectura, por ejemplo. “La toma cinematográfica (...) ofrece una visión que antes hubiera resultado absolutamente inimaginable en todas partes” (Benjamin, 2003, p. 79). Para el filósofo judío el plan de la toma cinematográfica es revelador. Esto significa que, a diferencia de la pintura, esta práctica pretende brindar al espectador una percepción visual distinta. En ese sentido, dicha función o plan esgrimido de aquella toma se hace más evidente con la dicotomía mago/cirujano con que Benjamin ilustra su posición. Sin embargo, cabe aclarar que, en el fondo, esta distinción responde a la polarización entre el pintor y el operador de la cámara, ya que

el pintor observa en su trabajo una distancia natural frente a lo dado; el operador de la cámara, en cambio, penetra profundamente en el tejido mismo del hecho de estar dado. Las imágenes que ambos extraen son enormemente distintas. La del pintor es una imagen total; la del operador de la cámara es una imagen desplazada muchas veces, cuyas partes se han juntado de acuerdo con una nueva legalidad (Benjamin, 2003, pp. 80-81).

En primer lugar, el mago se encuentra en el lado del pintor. Por ejemplo, cuando Benjamin habla del primero se refiere a la distancia de éste cuando cura a un enfermo. Pone sus manos delante de aquel cuerpo, tan cerca de éste para lograr por medio de sus poderes un efecto sanador, pero recordemos, siempre bajo una distancia, sin ninguna *intervención*. En ese sentido cobra relevancia que Benjamin otorgue al pintor, el otro agente de la unidad conformada con el mago, una distancia

¹⁹ Cf. Benjamin, (2003), *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, pp. 52-57

natural frente a lo dado. “El cirujano representa uno de los polos de un orden cuyo otro polo lo ocupa el mago” (Benjamin, 2003, p. 80) Esto es,

a diferencia del mago (...) el cirujano renuncia en el instante decisivo a ponerse de hombre a hombre frente a su enfermo; en lugar de ello se introduce operativamente en él. El mago y el cirujano se comportan, respectivamente, como el pintor y el operador de la cámara (Benjamin, 2003, p. 80).

El cirujano no se queda en una actitud pasiva como el mago a la hora de revisar al enfermo. Podría interpretarse que busca solucionar el problema por medio de la *intervención*, por medio de una actitud *activa* frente a la situación. En ese sentido, el operador de la cámara busca en todo momento ‘movilizarse’, no recogerse en una actitud inactiva. Tal vez no sea tan azaroso que Benjamin haya ocupado la analogía del mago para hablar del pintor. Podríamos considerar que en las distinciones que el filósofo alemán ocupa se expresa este paso del valor de culto al valor de exhibición en la obra de arte técnica. El mago se encuentra en el personaje del pintor porque la acción de éste se limita a la contemplación, al recogimiento; el operador de la cámara y el cirujano, en cambio, se encuentran del lado de la participación, de la activación, del movimiento. Pasar de una actitud contemplativa a una actitud activa, nos parece, es decisivo para poner de relieve el papel del operador cinematográfico cuando realiza su cinta. En ese sentido, con ella pretende intervenir en la realidad juntando partes porque “la obra de arte surge aquí sólo a partir del montaje” (Benjamin, 2003, p. 66).

Pero luego bajo esta actitud activa del operador cinematográfico se nos revela la función *social* del cine para la masa pues, con “la reproductibilidad técnica de la obra de arte [se] transforma el comportamiento de las masas con el arte” (Benjamin, 2003, p. 82). Para Benjamin, las masas no son las mismas después la irrupción del cine en la vida cotidiana. Su comportamiento debería suponer algo distinto a la actitud receptiva de, por ejemplo, las pinturas en las iglesias y monasterios del s. XVIII. Porque en esos momentos “el cuadro tuvo (...) una

señalada preferencia a ser contemplado por uno o por pocos” (Benjamin, 2003, p. 82). Los movimientos de masas han ocasionado que ese valor en solitario de la pintura se desborde. La contemplación individualizada de la pintura en aquel momento histórico no ha sido extrapolable a la época de las masas del s. XX, porque “la pintura no está en condición de ofrecerse como objeto de una recepción colectiva simultánea” (Benjamin, 2003, p. 83). Es por ello por lo que el síntoma de la crisis en la pintura no sólo ha sido revelado con la aparición de la fotografía, sino con los mismos movimientos de masas.

No obstante, en la relación de las masas con el cine para Benjamin existe una coincidencia entre la actitud crítica y la actitud de disfrute. “El comportamiento adelantado se caracteriza aquí por el hecho de que en él el placer en la mirada y la vivencia entra en una combinación inmediata y de interioridad con la actitud del dictaminador especializado” (Benjamin, 2003, p. 82). La función social del cine para con la masa es indicar este acercamiento especializado con la cinta sin tener que perderse de disfrutar la película. Debido a ello el cine, para Benjamin, es un lugar donde se podría perder esta distinción entre espectador y especialista propia de la estética fascista de la Nueva Objetividad²⁰. Pensar lo contrario a esto sería que “mientras más disminuye la importancia social de un arte, más se separan en el público la actitud de disfrute y la actitud crítica” (Benjamin, 2003, p. 82).

Pero la función social más importante del cine para Benjamin radicó en “establecer un equilibrio entre el hombre y el sistema de aparatos” (Benjamin, 2003, p. 84). Esto es, acercarse al mundo circundante de las personas a partir de los aparatos técnicos, apelando a un tipo de reconciliación y no como una forma de dominación. En otras palabras, en gran medida la función del cine Benjamin, entre otras cosas, se encuentra en *detallar* la vida cotidiana en fotogramas que al espectador le pasan inadvertidos o le son indiferentes para abrir un *campo de acción*; recordar la vida de nuestro entorno por medio de la lente del operador cinematográfico es relevante para el filósofo berlinés.

²⁰ La ilustración de este hecho con la cinta de Dziga Vertov, *The man with the camera* se verá más adelante.

Al hacer ampliaciones del inventario [del mundo], al subrayar detalles escondidos de utensilios que nos son familiares, al investigar ambientes banales bajo la conducción genial del lente, el cine incrementa, por un lado, el reconocimiento de las inevitabilidades que rigen nuestra existencia, pero llega, por otro, a asegurarnos un campo de acción inmenso e insospechado. Parecía que nuestras tabernas y avenidas, nuestras oficinas y cuartos amueblados, nuestras estaciones y fábricas nos encerraban sin esperanza; pero llegó el cine con su dinamita de las décimas de segundo e hizo saltar por los aires este mundo carcelario, de tal manera que ahora podemos emprender sin trabas viajes de aventura en el amplio espacio de las ruinas (Benjamin, 2003, pp. 85-86).

Esto significa que el cine ha tenido una significación profunda en el acercamiento a la realidad desde la percepción visual. Pareciera pues que, frente a la pintura o el teatro, los ensayos cinematográficos han aparecido como formas de análisis más exactas y detalladas²¹ que involucrarían, para Benjamin, una conexión entre arte y ciencia. Y enseguida el alemán trató de recuperar la interpenetración que hubo entre esas dos prácticas durante el Renacimiento, momento histórico donde para adquirir la perfección artística aquellos pintores y escultores tuvieron que basarse en los estudios anatómicos de un cuerpo humano para realizar su obra. O, por otro lado, la relación entre la composición de la pintura y las matemáticas, es decir, la geometría y su importancia cognoscitiva para la creación de las pinturas en el Renacimiento.

También allí [en el Renacimiento] nos encontramos con un arte cuyo impulso incomparable y cuya significación no se basan en poca medida en el hecho de que es capaz de integrar una serie de nuevas ciencias o (...) datos de la ciencia (Benjamin, 2003, p. 85).

En suma, el cine en Benjamin es un mecanismo artístico para explorar la realidad interviniéndola, por ello ve que éste puede mantener un diálogo con la sociedad, le

²¹ Véase las notas de la cuarta edición del ensayo sobre la obra de arte que en la traducción de Andrés E. Wikert abarcan las páginas 84, 85 y 86, en la tesis XVI “El ratón Mickey”

da la posibilidad de hablar a este arte, es decir, que lo que propicia el cine no puede encasillarse en una visión unívoca, sino que pueden fomentar un tipo de activismo; en otras palabras, que los filmes puedan propiciar un nuevo tipo de acercamiento del arte con las masas. La naturaleza del operador cinematográfico está en el dinamismo, en la actividad. En ese sentido, los espectadores logran apreciar aquel activismo, puesto que, de acuerdo con la función social del cine que le otorga Benjamin, su carácter tanto de especialistas como de disfrute hace que tengan un papel principal o protagónico en las cintas. Y es aquí precisamente donde nos adentramos en el papel de las masas en la cinematografía. Porque Benjamin, a pesar de haber mantenido un grado de “optimismo” influido por las vanguardias soviéticas, que vamos a pasar a hablarlo con más detalle, también logró percibir de cerca la apropiación fascista del cine. Es en este sentido que la distinción politización del arte y estetización de la política podemos encontrar el carácter ambivalente que Benjamin logró adjudicar al cine.

1.4.1 El cine desde la estetización de la política²²

El proceso de la reproductibilidad técnica, como hemos visto hasta ahora, ha sido catastrófico para la esfera tradicional del arte, ha trastocado valores que hasta ese momento se veían inalterables en su estructura. El principal concepto de aura ha perdido su vitalidad con la reproducción de la obra de arte. Sin embargo, Benjamin nota que en su época se está gestando un espíritu reaccionario ante dicho suceso. En primer lugar, “ante el proceso de desvanecimiento histórico del aura, surge una reacción nostálgica de restauración” (Staroselsky, 2019, p. 63). Esto se ilustra con la insistencia de “incorporar el medio en el sistema de las bellas artes” (Puyal-Sanz, 2019, p. 758). Ahí es cuando Benjamin cita al director francés Abel Gance (1889-1981) para ejemplificar cómo a las imágenes cinematográficas se les ha intentado retrotraer hacia un lugar para el culto²³, pero también cita a los directores Séverin-

²² Véase en Benjamin, W. (2003), La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, “Estética de la guerra” pp. 96-99; Habermas, (1975), “Walter Benjamin” en Perfiles filosóficos, pp.297-332; Buck-Morss, (2015) “Estética y anestésica: una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte” pp. 149-204; Staroselsky, (2019) “El problema de la estetización en la filosofía de Walter Benjamin”.

²³ La cita dice “Así pues, hemos venido a dar nuevamente, como resultado de un retorno sumamente extraño a la que ya fue una vez, en el plano de expresión de los egipcios (...) El lenguaje en imágenes

Mars y a Werfel para dar cuenta de lo mismo: todos ellos buscan reubicar al cine hacia su fundamento en el ritual, esto es, encerrarlo en el sitio de donde Benjamin intentó separarlo. “Es muy ilustrativo observar la manera en que el intento de catalogar al cine como “arte” obliga a estos teóricos a introducir en él elementos rituales” (Benjamin, 2003, p. 64). Pero estos intentos, denominados por Benjamin como galvanizaciones (Galvanisierung) del aura, son sólo promesas vacías ante la imparable fuerza de la técnica y la renovación que provoca. Todos estos tipos de manifestaciones son medidas conservadoras que dan a entender el enojo y la molestia de diversos sectores por una nostalgia del pasado, porque

auratizar o desauratizar la obra de arte no son opciones o caminos que se puedan elegir, sino que, tras los cambios en la experiencia y en los modos de vida, las opciones se limitan a aceptar la ruptura con la tradición y con la experiencia aurática de la obra de arte o, de una manera conservadora, aferrarse a ella a costa de su falsificación (Staroselsky, 2019, p. 64).

Así que para ofrecer un acercamiento al concepto de estetización de la política podríamos comenzar con mencionar que en este concepto se encierra un tipo de huida desesperada del momento histórico dominado por la técnica donde el arte se ve amenazado, intentando revitalizar su aura y sus caracterizaciones tradicionales que lo acompañaron desde el siglo XVIII, a pesar de que esta decisión desemboque en un tipo de falsificación del aura. Pero este resurgir del culto no sólo se revela en las teorías del cine tradicionales, o en la reaparición de las personalidades más sobresalientes de la historia en el cine como la cinta de Abel Gance *Napoleon* (1927), sino también en el culto al *star* de la industria cinematográfica. Esto es, “el culto a las estrellas promovido por el capital invertido en el cine conserva aquella magia de la personalidad” (Benjamin, 2003, p. 74).

no ha madurado todavía a plenitud porque nuestros ojos no se encuentran todavía a su nivel. Todavía no existe el suficiente respeto, no se rinde el suficiente culto a lo que se expresa en él”. Citado en Benjamin (2003), *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, p. 64

Hay dos posturas que pueden enmarcarse en la actitud de la masa frente a la cinta. Una puede ser que la masa ejerza su capacidad crítica o se le relegue al asiento de mero contemplador. Según Benjamin, las masas en su conjunto y no en la individualidad de cada miembro serán quienes juzguen el desempeño del intérprete cinematográfico o, en general, la capacidad misma del cine. En pocas palabras, las masas son el sujeto de recepción de este arte²⁴. Pero si pueden ser agentes de crítica, en la estetización de la política este postulado desaparece. Lo que ocurre es que el público bajo este tenor apenas alcanza el estatuto de espectador, de mero contemplador. En un uso del cine dado por la explotación capitalista no hay capacidad del sujeto de activarse y aprender. Con la estetización de la política en el cine se hace evidente la dicotomía autor/espectador que ya habíamos analizado en la Nueva Objetividad. Lo que confirma la capacidad pasiva del sujeto es meramente contemplar la vida de las estrellas esperando lograr algún día ese estatus; es un anhelo por la fama de aquellos. A lo mucho, al cine sólo le será lícito hacer una crítica revolucionaria a la esfera del arte mientras el capital dé la pauta²⁵. Por éste, “las oportunidades revolucionarias de esta supervisión se encuentran convertidas en contrarrevolucionarias” (Benjamin, 2003, p. 74).

Ahora bien, no sólo Benjamin advierte que la restauración del aura es una forma en que la estetización de la política en el cine se ilustra, sino que también señala que el otro postulado ensalzado por la Nueva Objetividad aparece en este arte: convertir en objeto de contemplación y goce la miseria humana como consecuencia de la guerra, o en una palabra, la estetización de la guerra. A partir de este postulado es que podríamos acercarnos a la cinta de Leni Riefenstahl *El triunfo de la voluntad* (1935), la cual más adelante se hablará en detalle.

La estetización de la política también puede entenderse como “la transformación de la política en objeto de goce y culto” (Staroselsky, 2019, p.65), así como lo había planteado Benjamin cuando habla de la exaltación de la guerra por parte del artista futurista Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944). En este

²⁴ Cf. Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, p. 73

²⁵ Cf. Benjamin, (2003), *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, p. 74

sentido, *El triunfo de la voluntad* de Riefenstahl ilustra esa exaltación por la guerra marinettiana que denuncia Benjamin como estetización de la política.

El filme de la directora alemana logró hacer lo imposible según Walter Ruttmann, el otro director a quien se ofreció el proyecto, “realizar una película medianamente interesante con discursos y desfiles” (Da Costa, 2013, p. 22). La ciudad de Nuremberg fue el recinto del congreso de la NSDAP (siglas en alemán del Partido Nacional Socialista Alemán de los Trabajadores) en 1934. El desfile memorable de las fuerzas nazis, la exaltación divina de Adolf Hitler, el ritual de banderas del partido incrustadas en todos lados; en suma, la belleza del nacionalsocialismo representada por el lente cinematográfico de Riefenstahl. Esa es precisamente la situación crítica que se dibuja en el cine a partir de la intervención del fascismo en él. Enajenante, dominante y sublime, la estetización de la política abraza el medio técnico y, con la promesa de belleza, divulga y propaga en la masa un tipo de contrarrevolución. No obstante

si el documental es todavía un hito en la historia del cine se debe precisamente a la novedad técnica y a la innovación del lenguaje cinematográfico que años después Leni perfeccionaría en su película sobre los Juegos Olímpicos en Berlín (Da Costa, 2013, p. 26).

1.4.2 El cine desde la *politización del arte*

“De esto se trata en la estetización de la política puesta en práctica por el fascismo. El comunismo le responde con la politización del arte” (Benjamin, 2003, p. 99). Si hemos decidido empezar con esta cita es por el carácter impactante de la misma con la cual Benjamin la dotó. Pareciera que a ojos del alemán se está viviendo una disputa acalorada entre una y otra manifestación cinematográfica. La politización del arte es la reacción a un uso fascista del cine. Si han sido claros algunos de los ejemplos de lo que podría considerarse fascista²⁶ en la estética entonces podemos

²⁶ Pues consideramos que en estos aspectos no se agota lo que hay de fascismo en la estetización de la política. Podría acercarse al curso en línea de Miguel Vedda denominado “Estética del

notar que la respuesta no sólo se limita al contenido, es decir, realizar obras artísticas con temas comunistas, sino también que exista una forma de producción comunista-cinematográfica; en otras palabras, para consolidar una respuesta al fascismo y la estetización de la política no sólo se deben verter en las cintas temas como la revolución del proletariado, el trabajo, o formas de congregación social en búsqueda de la libertad, sino que se proyecte al comunismo desde el lenguaje cinematográfico haciendo hincapié en una exploración y experimentación de los recursos con los que el cine se constituye y produce.

Para empezar, la masa que juzga al intérprete cinematográfico y al cine en su conjunto en el ámbito de la politización del arte aparece haciendo uso de su capacidad crítica y de su sentido del disfrute que van de la mano. El derecho a ser filmado representa un indicio de superación de la dicotomía autor/espectador. Sin embargo, Benjamin ya había pronosticado que esta superación se había dado con la creación de la prensa, pues en ella “la distinción entre autor y público se encuentra a punto de perder su carácter fundamental” (Benjamin, 2003, p. 76). Lo que ocurre es que, por medio del buzón, donde se ponen las opiniones del público con posibilidad de ser publicadas en la prensa, al lector se le brinda la posibilidad de que “en todo momento [esté] listo para convertirse en alguien que escribe” (Benjamin, 2003, p. 76). Y esta situación puede extrapolarse al cine. La vertiginosidad de esta técnica ha sido tan rápida que le llevó a realizar aquel acometido en mucho menos tiempo de lo que le llevó a la escritura.

En específico, Benjamin piensa en el cine de los primeros años de la URSS, donde “una parte de los intérpretes que encontramos en el cine ruso no son intérpretes en el sentido en el que nosotros lo entendemos, sino que la gente se auto exhibe y, en primer lugar por cierto en su proceso de trabajo” (Benjamin, 2003, p. 77). Esto nos hace pensar en la cinta de Dziga Vertov *The man with the camera*.

En efecto, la adopción del aparato técnico por parte de Vertov buscaba cumplir la tarea que se les designó a los artistas de la época de Lenin: ser un

fascismo” para ahondarse en algunos pormenores del impacto de esta doctrina política en el arte y el peso simbólico en la creación de obras artistas solicitadas por Hitler.

instrumento de propaganda política que llevase a las masas educación. Su propósito de “desterrar (...) invenciones burguesas [como] la puesta en escena, los guiones, los actores, los estudios, etc., para recurrir sólo a elementos ‘tomados en vivo’, los de los documentales o los de los noticieros” (Sadoul, 2004, 165) tuvo un impacto no sólo en la URSS, sino que rápidamente se expandió a otras partes del mundo generando adeptos²⁷. De esta manera, el proyecto soviético sobre el cine contempló una manifestación artística en donde “toda teoría del arte debería estar apoyada en una historia del arte no-burguesa” (Villegas, 2015, p. 182). Bajo este contexto, se vuelve comprensible la propuesta benjaminiana del análisis de la técnica en la esfera del arte sin uso de los conceptos de “genialidad” y “creatividad”, propios de una tradicional teoría del arte. Aunque hay que recordar que “[Benjamin] cita de pasada a [Vertov] y Vertov no menciona en sus diarios a Benjamin” (Villegas, 2015, p. 180), puesto que, como ya se había mencionado, el ensayo de Benjamin cuenta con una distancia temporal frente al trabajo del director soviético.

En *The man with the camera* apreciamos un cine sin el protagonismo de un único individuo, sin la trama compuesta desde el guion cinematográfico y sin recurrir a la puesta en escena propio de un estudio de cine. Vertov apostó por las calles, las fábricas, los parques, en suma, todos los lugares que frecuentaban las masas. Además de buscar dotar al ojo humano de profundidad sobre la realidad, de aquello que a simple vista se le pasa y que gracias al aparato técnico logra apreciar²⁸. En consecuencia, Benjamin considera que “las mejores películas rusas (...) han enseñado que el medio ambiente y el paisaje sólo se abren a los fotógrafos que son capaces de captarlos en su apariencia inexpresable que cobran en un rostro” (Benjamin, 2005, p.44). No obstante, Benjamin no sólo se vio influido por el trabajo cinematográfico de Vertov sino también en directores como Yakov Protazanov,

²⁷ Véase el capítulo VII “La evolución del lenguaje cinematográfico” pp. 81-100 de *¿Qué es el cine?* (1990) de André Bazin.

²⁸ Sobre el proyecto del Cine-Ojo en Vertov véase Vertov, D., *Del Cine-Ojo al Radio-Ojo (Extracto del ABC de los kinoks)* [en línea] <https://acervoaudiovisual.wordpress.com/2012/02/02/manifiesto-de-dziga-vertov/> [Consulta: 15 de enero de 2021]; Vertov, D., (1923) *Manifiesto de los Kinoks, Cine Ojo*, [en línea], <http://tragocorto.blogspot.com/p/manifiestos.html?m=1> [Consulta 15 de enero de 2021]; Soliño, M., “El origen del cine-ojo: Dziga Vertov en Petrogrado y Moscú 1914-1918, en *La balsa de la medusa*, núm. 3, España, 2010, pp. 5-34.

Vsévolod Pudovkin, Serguei Eisenstein y Lev Kuleshov. Ahora bien, “los grandes logros de [los] directores [soviéticos] sólo fueron posibles en un país donde la fotografía no busca el encanto y la sugestión, sino el experimento y la didáctica” (Benjamin, 2005, p.51). Esto es, se explotó el cine en la URSS puesto que su propósito se encontraba intrínsecamente relacionado con los propósitos del gobierno soviético, pues el gobierno veía en él una forma de acercar el arte a las masas, como Benjamin pensó tiempo después²⁹, y que su uso prometía democratizar y reorganizar a las masas.

Pero el acierto de Vertov reconocido por Benjamin fue no distanciar o separar al artista de la masa. En la cinta de Vertov el director está insertado en la masa, desdibujado de su individualidad cuando filma a los trabajadores de la fábrica, cuando se filma a sí en medio de las calles. Su trabajo, como si fuera un documental, acontece en el día a día de la URSS. Consideramos entonces que propiciar una distancia del público haciendo que este anhele la vida del artista sería una forma de estetización o cuando menos arraiga un espíritu reaccionario. Por eso, la práctica documental de Vertov es tan influyente para una respuesta desde la politización, y de ahí sumarse a la lucha política que Benjamin asentó años después. El goce de la masa, a la manera de la estetización de la política, no está evidenciado en la cinta. No obstante, al público que ha tenido derecho de ser filmado en la cinta le está resguardado su capacidad crítica.

Conclusiones

El recorrido que le hemos dado al pensamiento de Benjamin ha sido para 1) analizar la génesis del cine y la fotografía en la sociedad transformada por la reproducción de las obras de arte, además del impacto que supone dicha situación en el arte y en la sociedad misma. 2) Evidenciar la transición de los valores con que vamos a analizar a las artes técnicas y poner de relieve cómo estas interactúan con el productor de arte. 3) Remarcar el carácter central de la masa en esas artes y su participación en ellas o su aniquilación por las mismas. 4) Descubrir lo que nos

²⁹ Cf. Benjamin, (2003), *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, “La destrucción del aura” pp. 46-48; “Ritual y política” pp. 49-51; “Valor eterno” pp. 60-62.

brinda todo el sistema de aparatos como segunda técnica en búsqueda de interrelación con las ciencias. Y 5) precisar la doble respuesta del cine: tanto para el fascismo como para la respuesta del comunismo tendremos distintas vertientes en la cinematografía.

Estas conclusiones nos ayudarán a evaluar las condiciones del cine según Benjamin al momento del surgimiento del concepto de “industria cultural” de Adorno y Horkheimer, pues, aunque lo usual de esta relación sea para evidenciar que la crítica de Adorno-Horkheimer no tiene en cuenta la reflexión de Benjamin sobre el cine en su explotación capitalista³⁰, nos parece que estas reflexiones no se dan cuenta de cómo algunas de las tesis principales del cine en Benjamin son para Adorno-Horkheimer contraproducentes, por ejemplo, el carácter alienante de la reproducción de la obra de arte o la capacidad anestésica de una forma de cine homogénea, al cual, tal vez un arte autónomo según Adorno podría ser la escapatoria. Pero también recuperan la visión de Benjamin sobre la producción capitalista de cintas cinematográficas. Es en este sentido cuando Benjamin ocupa un concepto similar al de industria cultural, este es, industria cinematográfica³¹, es decir, el cine reducido a la situación económica de una sociedad.

³⁰ Véase, por ejemplo, el artículo de Natalia Redetich “El arte, la técnica y lo político: a propósito de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* de Walter Benjamin”

³¹ En el capítulo tres hablaremos de manera detallada de esta situación del concepto de Benjamin con el de Adorno-Horkheimer.

Capítulo 2.

2. El concepto de *industria cultural* en Adorno y Horkheimer.

El ensayo sobre la obra de arte de Benjamin ya de por sí contaba con una estimable distancia temporal frente al paroxismo cinematográfico de la URSS del primer tercio del siglo XX. Incluso en algunos de sus diarios de su estancia en aquel país, el filósofo judío logró admirar el trabajo de los cineastas con cierta decadencia o como parte de un pasado sin retorno, más que como un hecho del presente; sin embargo, era muy consciente del potencial que aun guardaban en sí. Si ya esto marca una cierta atemporalidad de la postura de Benjamin sobre el cine, está de más decir que su ensayo también tiene esta misma característica frente al concepto de industria cultural formulado por sus colegas Theodor Adorno y Max Horkheimer. Podemos pensar en las diferentes acepciones de lo que el cine representó para cada caso, tanto para el ensayo sobre la obra de arte, como la idea que se maneja de la cinematografía en el ensayo *Dialéctica de la Ilustración*. No obstante, podemos encontrar en este concepto una “desoladora y aguda” crítica a las tesis benjaminianas sobre el cine³², pues es claro que Benjamin, con su prematura muerte, no pudo juzgar con amplitud el alcance del modo de producción capitalista del cine y todo lo que conllevó este hecho.

Adorno y Horkheimer en su ensayo se sitúan en un agudo momento histórico, en donde “la industria cultural remite ante todo a una nueva configuración social en la que la producción de cultura no logra rebasar el contexto social y económico en el que surge, fracasando para articularse de manera soberana y autónoma” (Maisó, 2011, p. 324). Es un momento erosionado de la sociedad, un momento para captar la dinámica capitalista en la cultura que se empieza a asomar. La primera edición de *Dialéctica de la Ilustración* apareció en 1944, cuatro años después de la muerte de Benjamin. Para ese entonces ya se había logrado ver, con una desagradable precisión, la barbarie de la guerra. Adorno y Horkheimer apreciaron este acontecimiento desde la distancia del exilio, en Estados Unidos, lugar donde

³² Véase Echeverría, B., (2003), “Arte y utopía”, en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, pp. 9-28.

apareció esta edición. Y este hecho nada azaroso que aparece como el ápice del *way of life* que demuestra la industria cultural, hace revelar que el ensayo de los pensadores alemanes no representa el “conjunto de tesis estáticas e inamovibles, sino el intento de captar una dinámica social y su tendencia evolutiva” (Maisó, 2011, p. 328).

Pero, precisamente, ¿en qué consiste la industria cultural?, ¿por qué es la encarnación de la invalidez de las tesis de Benjamin sobre el cine, si es que lo es? Cobra relevancia, entonces, dar una descripción de la industria cultural y su modo de proceder. Aprender la sintomática cuestión que revela la industria cultural puede ayudarnos a entender la condena que a partir de ella se hace a la propuesta de Benjamin, y a la vez, dar cuenta de qué tanto puede sobrevivir ésta, y qué cosas más tiene que repensar y reconfigurar, no para aferrarse a sí, sino para confrontarse consigo misma. Al final, es el arte confrontándose consigo mismo; la sociedad gozando y aniquilándose desde sí misma.

2.1 La industria cultural como sistema homogéneo y repetitivo.

En el capítulo “La industria cultural. Ilustración como engaño de masas” se expresa una situación aguda y tortuosa para el presente y el porvenir de la sociedad. Si ya los primeros capítulos de este radical ensayo habían evidenciado el carácter regresivo y contraproducente de una sociedad heredera de los ideales de la Ilustración, el capítulo en cuestión va más allá. En éste nos sumergimos en el más profundo fango de la Modernidad. Y no es sólo que este manuscrito haya sido una red conceptual poco pensada y articulada para producir una herida a la sociedad progresista y racional que prometía la Ilustración³³, sino que, por el contrario, buscaba alcanzar una visión panorámica de lo que estaba ocurriendo en el mundo bajo ideologías como el nazismo o el liberalismo estadounidense.

³³ De hecho, el miedo generalizado entre los autores de este ensayo anunciaba la angustia de una recepción polémica y sujeta a malinterpretaciones sobre el propósito del texto, de ahí que la primera edición del manuscrito haya circulado en un radio menor al esperado para un texto de esta envergadura. Véase Sánchez, J., (1998), “Sentido y alcance de *Dialéctica de la Ilustración*” en *Dialéctica de la Ilustración*.

En ese sentido, que haya un velo imperceptible y extendido sobre las sociedades de la primera y segunda mitad del siglo XX no es poco estimable para el análisis en cuestión. De hecho, el ejemplo del velo extendido, que todo lo cubre, puede ayudarnos a entender y describir una primera característica de la industria cultural: su carácter homogéneo, cerrado y repetitivo, en otras palabras, “la estandarización” y la “tendencia hacia la homogeneidad” constituyen premisas materiales básicas del modo de producción industrial de la cultura” (Entel, et al, 2005, p. 118).

Adorno-Horkheimer hablan de productos culturales, el cine entre ellos, pero también de las revistas, la radio y la publicidad para demarcar una totalidad. El paso de éstos hacia la industria es explicado por el nivel de sueldos, y en general de dinero, que se maneja dentro de esa esfera. Hay una red comercial de distribución, producción y consumo bien afianzada en esta entidad. En ese sentido, “cine, radio y revistas constituyen un sistema” (Adorno y Horkheimer, 1998, p. 165). Antes de ser una película, un periódico semanal o un programa de radio particular se es un producto; se cuenta con una etiqueta, el objeto se ordena homogéneamente y se distribuye a un público para que sea consumido. Los productos culturales, dicho de otra manera, se encuentran dentro del espacio limitado de la industria cultural, con su esquematismo de la producción manifiesta que “los productos mecánicamente diferenciados se revelan como lo mismo” (Adorno y Horkheimer, 1998, p. 168). En este sistema

la coincidencia entre imagen, palabra y música se logra de forma tanto más perfecta que en *Tristán*, porque los elementos sensibles que se limitan sin oposición al girar la superficie de la realidad social, son ya producidos, en principio, en el mismo proceso técnico de trabajo y se limitan a expresar la unidad de éste como su verdadero contenido. Este proceso de trabajo integra todos los elementos de la producción, desde la trama pensada ya con vistas al cine, hasta el último efecto sonoro. Es el triunfo del capital invertido. Imprimir con letras de fuego su omnipotencia (Adorno y Horkheimer, 1998, p. 169).

Ahora bien, de este sistema total, del cual “el mundo entero es conducido a través del filtro de la industria cultural” (Adorno y Horkheimer, 1998, p. 171) pasamos a una industria totalizante por medio de la repetición. Por lo cual, el espectador aprecia esta estandarización sin notarla como tal, sino que por el contrario la capta por medio de una falsedad en torno a la capacidad de elegir. “A pesar de la abundancia cuantitativa de las ofertas, en realidad la libre elección del consumidor es sólo aparente” (Adorno y Eisler, 1976, p. 14). Todo se encuentra anticipado por el esquematismo de la producción: no hay nada que antes no haya sido pensado ya por la industria cultural. Su lógica radica en la anticipación. “Todo procede de la conciencia: en Melebranche y Berkeley, de la ley de Dios; en el arte de masas, de la dirección terrena de la producción” (Adorno y Horkheimer, 1998, p. 170). En consecuencia, tenemos que el público adopta una personalidad pasiva y ve pasar los productos que la industria ya decidió para su consumo. Podemos pensar quizá en la ilusión democratizante de un producto pensado para cada gusto del consumidor que promete este sistema, sin embargo, para los autores, esta situación sólo remarca la capacidad agobiante de la industria cultural que busca atrapar a todos y a todo en sus mecanismos. Dicho de otro modo, “lo que se resiste puede sólo sobrevivir en la medida en que se integra. Una vez registradas y diferenciadas por la industria cultural, forma parte ya de ésta como reformador agrario del capitalismo” (Adorno y Horkheimer, 1998, p. 176).

Dado que existe esta homogeneidad y repetición en los productos culturales ¿dónde queda el papel de la innovación en la cultura, tanto en sus producciones como en sus contenidos, tanto como en sí misma? La industria cultural no sólo es un marco total y totalizante, sino que engaña sobre el papel de la innovación. “Lo creativo o genuino no se dará nunca desde dentro, sino que la industria lo absorbe para sí sometiendo toda la cultura a aquel proceso de afirmación que veíamos en Marcuse -negando u ocultando las condiciones reales de su existencia- (Rodríguez, 2012, p. 197). Tal vez haya artistas que tengan una esperanza de novedad, de salirse de este estrecho y complejo círculo vicioso que resulta ser la industria cultural, no obstante, a ojos de Adorno-Horkheimer, esto es sólo una reproducción del mismo sistema que tiene para sí.

Lo nuevo no está en que los elementos irreconciliables de la cultura, arte y diversión son reducidos, mediante su subordinación al fin, a un único falso denominador: a la totalidad de la industria cultural. Esto consiste en repetición. El hecho de que sus innovaciones características se reduzcan siempre y únicamente a mejoramientos en la reproducción en masa no es algo ajeno al sistema (Adorno y Horkheimer, 1998, p. 180).

En este sentido si consideramos que existen tanto propuestas político-artísticas como artistas comprometidos con la sociedad en búsqueda o proponiendo algún tipo de emancipación social, esto podría ser falso para los miembros de la Escuela de Frankfurt. Esta afirmación debe tomarse todavía con cautela, puesto que aún estamos dando cuenta de una característica, tal vez una de las más importantes, sobre la industria cultural. Asimismo, si afirmamos que el mundo se ha vuelto homogéneo a partir de la industria cultural, nos acercaría a confirmar algún tipo de ingenuidad por parte de la postura de Walter Benjamin, es decir, dado que los productos culturales responden a una lógica economicista, las propuestas emancipatorias producidas desde el arte son pura apariencia, luego, un cine que busqué algún tipo de emancipación según Benjamin aparece en el terreno de la industria cultural como una credulidad.

Bajo este tenor, por un lado, puede ser cómodo sostener la inocencia de la propuesta del filósofo berlinés a la luz de la industria cultural, sin embargo, por otro lado, esto no debe hacernos negar ésta precisa confrontación que desemboca la integración de una y otra postura. Cuando se trata de la industria cultural, hay que determinar que ante todo se nos habla de una organización cerrada y libre de averías, de un tipo de producción que se valida por un sistema y de un sistema que se valida en el producto. “En la industria cultural (...) el material surge, hasta en sus últimos elementos, del mismo aparato del que brota la jerga en que se vierte” (Adorno y Horkheimer, 1998, p. 174). Es decir,

hoy se perdona con más facilidad que una canción de moda no se atenga a los treinta y dos compases o al ámbito de la novena que el que esa canción contenga incluso el más sincero detalle melódico o armónico extraño al idioma. 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 (Adorno y Horkheimer, 1998, p. 173).

Lo constituido constituye y se *permite* que se siga consolidando de este modo, y mientras siga existiendo esta cadena de sucesión se mantendrá el *status quo* que Adorno y Horkheimer critican. No obstante, la realidad que puede quebrar ese engranaje es algo más profundo de lo que se cree, y algo de lo cual el mismo Benjamin evidenció cuando habló de la Nueva Objetividad: no es un “salirse del sistema” sin más, sino ver qué tanto los agentes de cambio son agentes de cambio. Con esto no se pretende defender ingenuamente la postura de Benjamin sino delimitar el diálogo para entre las posturas encontradas de Benjamin y Adorno-Horkheimer, tratando de brindar un fortalecimiento a la vez que una crítica entre las propuestas de uno y de otro. En otras palabras, definir el pensamiento de Benjamin y de Adorno en el marco de la emergencia y el lugar del cine en las sociedades industriales del siglo XX, se ha abdicado un Benjamin optimista y un Adorno pesimista, sin embargo, afirmaremos que un trabajo en conjunto de los dos aporta reflexiones agudas sobre un tipo de cine que busca subyugar y dominar a las masas por medio de específicas tácticas.

2.1.1 La producción en serie de la cultura.

Otro de los aspectos agobiantes de la industria cultural es su tendencia a hacer de la producción de la cultura una producción en serie de ella, es decir, dado un sistema uniforme y rectilíneo trazado por la industria cultural, y respondiendo a su misma lógica, sus productos deben ser igual de uniformes, y por lo tanto hechos en serie, como una máquina de producción de las grandes empresas de aparatos cotidianos como las de la industria de la ropa, de los aparatos tecnológicos o de la comida rápida, etc. Esto quiere decir “producción en serie”. Dicho de otro modo, “la “industria cultural” [da] cuenta de la producción en serie de la cultura” (Entel, et al,

2005, p. 115). Es más, esto reitera la idea circular del sistema en el producto y el producto validando al sistema, pues los productos frente al espectador buscan mancillar su espíritu y lo formarían (o deformarían) para que prevalezca la idea de omnipotencia de la industria cultural.

Hasta este momento tenemos dos características de la industria cultural que se mezclan entre sí: el sistema homogéneo y la producción en serie. Tanto una como otra caracterización dan cuenta de una lógica con que el sistema funciona. Básicamente podríamos considerar que un producto está limitado por el marco que la industria cultural le impone. Si ésta es capaz de imprimir un tipo de innovación en sus producciones es algo que ya había contemplado realizar de por sí, y la cual ocupa para su propio beneficio. Y esta utilidad se proscribe en la esfera económica, o dicho de otro modo no es un desvarío en el ritmo de la técnica lo que hace que esta lógica, dentro del marco de la industria cultural, prevalezca tal cual es, sino que favorece a una cuestión primariamente económica.

La técnica de la industria cultural ha llevado sólo a la estandarización y producción en serie y ha sacrificado aquello por cual la lógica de la obra se diferenciaba de la lógica del sistema social. Pero ello no se debe atribuir a una ley de desarrollo de la técnica como tal, sino a su función en la economía actual (Adorno y Horkheimer, 1998, p. 166).

De hecho, lo que alertan los autores de *Dialéctica de la Ilustración* con esta cuestión es el proceso de subsunción en que recaerá la cultura dentro de un marco de producción seriada y que, en última instancia, “será considerada un artefacto político en tanto que reproduce los mecanismos de sujeción social reificando los valores de la clase dominante” (Rodríguez, 2012, p. 189). De ahí que sea de suma importancia el entrelazamiento de las dos características que habíamos mencionado para el entendimiento de una parte del funcionamiento del sistema, esto es, la producción en serie de la cultura y los productos culturales dentro del marco total de la industria cultural. Ahora bien, cabe subrayar, como lo habíamos mencionado antes, que el problema más sutil recaía no tanto en la técnica como tal, es decir, en la instauración

de nuevas tecnologías de reproducción en el arte, sino que en ella se puede esconder una nueva forma de división del trabajo.

Uno de los males principales que le tocó vivir a la cultura de mediados del siglo XX no fue la instauración de nuevas tecnologías de reproducción, sino insertar una forma de trabajo que, como en las fábricas de alfileres de Adam Smith citada en *La riqueza de las naciones*, arrinconaba al trabajador cultural en una tarea específica y desconectada de la totalidad (Rodríguez, 2012, p. 190).

Esto ya de por sí debe llamarnos la atención en torno a la postura de Benjamin sobre las formas de reproductibilidad de la obra de arte con la introducción de la técnica. Lo que sucede, como vimos en el capítulo anterior, es que la reproducción mecánica se inserta como uno de los modos en que se puede producir una obra de arte. En este sentido, la mano de obra del artista no es ya el único modo en que puede realizar su labor, pero sí tal vez el más innovador. Lo que supone entonces la máquina-herramienta es que al ocuparla su obra puede ser reproducida masivamente, y esto alcanza entonces al público que son las masas. Pero este producto hecho no es ya auténtico, es seriado. La producción es seriada, y, por tanto, uniforme. Dicho de otro modo, no hay que preguntar por el original, puesto que este no existe ya como tal.

Y tampoco es que Benjamin sea optimista sobre esta cuestión, sino que parte de una mirada fresca en torno a la forma de apreciar los cambios que se están viviendo en la realidad. Esto no debería hacernos suponer que el filósofo berlinés se limitó a describir los cambios sucedidos, sino que, como vimos, les dio un propósito distinto al que ya se había planteado tradicionalmente. Entonces, ¿Benjamin se dio cuenta de que la producción seriada podría acarrear, de alguna u otra forma, la introducción de una forma de trabajo que podría ser considerada como alienante?, ¿esta contradicción, por decirlo así, nos podría indicar que una de las virtudes en la propuesta de Benjamin es al mismo tiempo un defecto?, es más, bajo este contexto ¿se volvería plausible desechar las tesis del alemán y/o encasillarlas

a la ingenuidad? Esta es posiblemente el fortalecimiento y la crítica que necesitaba la postura de Benjamin, y que, por otro lado, nos hace repensar al mismo tiempo el posible conservadurismo con que se caracteriza a la postura de Adorno en *Dialéctica de la Ilustración* y que consideramos limita el alcance de su comprensión.

De hecho, podemos pensar que una forma de contrarrestar esta situación es por medio de la apelación a la prematura muerte de Benjamin, es decir, no alcanzó a dar una revisión a sus tesis en el marco de la industria cultural porque la vida no le alcanzó para llegar a ese momento. Tal vez eso tenga sentido; por un lado, parece claro que podría haber reforzado sus convicciones con la crítica que este marco histórico le hubiese orillado a realizar, pero, por otro lado, Benjamin ya había exhibido la forma de producción capitalista al cual estaba sometido el cine, y sin el cual no cabría una revolución más que en la esfera artística, por lo tanto, ya tenía al menos una primera comprensión de la forma en que recaería la cultura en un mundo administrado de acuerdo al capitalismo. Sin embargo, consideramos que esta doble lectura no responde del todo a la suscitada contradicción. Lo que sí podemos señalar es que allí donde Benjamin veía una virtud, Adorno-Horkheimer vieron un posible defecto, esto es,

mientras Walter Benjamin -en 1935- vislumbraba las ventajas de esta nueva forma de producción artística si eran tomadas por el proletariado, Adorno y Horkheimer comprendieron que la cultura producida en masa había exponenciado su poder debido a su integración en las políticas capitalistas del máximo beneficio, pero sobre todo esta sujeción operaba a nivel cultural y subjetivo, no sólo o meramente en un nivel material (Rodríguez, 2012, p. 195).

En suma, este punto, el de la producción seriada, podría revelarnos y señalarnos una posible conjunción y disyunción de las tesis de Benjamin respecto del concepto de industria cultural de Adorno y Horkheimer, dentro de otras más. Y puede, a su vez, generar un espectro más profundo sobre el adjetivo de optimista a Benjamin y pesimista a Adorno y Horkheimer. No es que una posición esté para criticar a la otra necesariamente o incluso para superarla y, por tanto, suprimirla, sino que las dos

exponen elementos en torno a la producción de cine que pueden ser muy cuestionables. Pero por ahora, continuaremos con la investigación en torno a la industria cultural, señalando los puntos de convergencia y divergencia entre las dos posturas, para seguir profundizando en ellas.

2.1.2 La producción para el consumo.

Hemos comentado hasta ahora las formas en que los productos hechos por la industria cultural mantienen una sujeción al sistema. Entonces para hablar de ello necesariamente debemos enlazar al público, al espectador. Pero ¿cómo es que éste se inserta (o es insertado) dentro de la industria cultural? De muchas maneras, algunas de ellas ya trazadas con anterioridad, sin embargo, ella “está interesada en los hombres sólo en cuanto clientes y empleados suyos y, en efecto, ha reducido a la humanidad en general y a cada uno de sus elementos en particular a esta fórmula que todo lo agota” (Adorno y Horkheimer, 1998, p. 191). La industria cultural hace de los espectadores meros consumidores, esto es, sujetos que sienten la necesidad de ver en los productos sólo un fin para satisfacer su entretenimiento, y no más; personas que sean lo suficientemente expectantes como para no esperar nada más que lo que les da la industria cultural. De hecho, este patrón ya lo habíamos evidenciado cuando hablamos del sistema homogéneo que es en sí: no se espera nada más que lo que el producto deja ver, la forma innovadora de éste es una ilusión sujeta a la lógica del sistema y no a sí misma. Y, por lo tanto, no encuentra su fin en sí mismo, sino en el éxito económico que suponga su producción, tanto que para los autores de *DI* llega hasta liquidarse a sí mismo.

Todo es percibido bajo el aspecto en que puede servir para otra cosa, por vaga que sea la idea de ésta. Todo tiene valor en la medida en que puede intercambiar, no por el hecho de ser algo en sí mismo. El valor de uso del arte, su ser, es para muchos un fetiche, y el fetiche, su valoración social, que ellos confunden con la escala objetiva de las obras, se convierte en su único valor de uso, en la única cualidad de la que son capaces de disfrutar. De este modo el carácter de mercancía se desmorona justamente en el momento en que se realiza plenamente. El arte es una especie de mercancía, preparada, registrada, asimilada a la producción industrial, adquirible y fungible, pero esta mercancía que vivía del sólo hecho de

ser vendida y de ser, sin embargo, esencialmente invendible, se convierte hipócritamente en lo invendible en verdad, tan pronto como el negocio no sólo es su intención, sino su mismo principio (Adorno y Horkheimer, 1998, p. 203).

La cuestión ahora es que el negocio con los productos culturales, la obra de arte, por ejemplo, removi6 un fin que no contaba para ella entre los principales. “Los productos culturales, que siempre habían sido mercancía, pasan a ser exclusivamente mercancías” (Mais6, 2011, p. 324). Y lo hace hasta tal grado de liquidarse a sí misma, de autosabotearse. Incluso ya no encuentra la capacidad de ser utilizada de tanto estar orientada al uso mismo. Por eso, para Adorno-Horkheimer la cultura se funde en la publicidad³⁴. “Por lo tanto, el engaño no reside en que la industria cultural sirve distracción, sino en que echa a perder el placer al quedar ligada, por su celo comercial, a los clichés de la cultura que se liquida a sí misma” (Adorno y Horkheimer, 1998, p. 187). El problema, cabe aclarar, no es con la técnica como tal, sino por no utilizarla para sus propios fines, además de ponerla en estrecho acercamiento con el mundo de los negocios.

La utilización de la técnica debería quedar subordinada a su propio sentido, al grado de la realidad social que es capaz de expresar. Las posibilidades que los dispositivos técnicos pueden brindar al arte en el futuro son imprevisibles, y hasta en la película más detestable hay momentos en los que estas posibilidades irrumpen de forma patente. Pero al mismo tiempo que ha dado vida a estas posibilidades las mantiene sujetas al mundo del *big bussiness*. El análisis de la cultura de masas debe ir dirigido a mostrar la conexión existente entre el potencial estético del arte de masas en una sociedad libre y su carácter ideológico en la sociedad actual (Adorno y Eisler, 1976, p. 15).

Ahora bien, para incorporar este preciso análisis a los productos es relevante tomar al cine que, junto a las revistas y la radio, forma el sistema homogéneo de la industria cultural. “Los cineastas miran con desconfianza todo manuscrito tras el

³⁴ Cf. Adorno y Horkheimer, (1998), *Dialéctica de la Ilustración*, pp. 205-206.

cual no se esconda ya un tranquilizador éxito de ventas” (Adorno y Horkheimer, 1998, p. 179). Este camino reafirma este propósito de ver al cine sólo como objeto por consumir. Pero no sólo ello se afianza, sino que ayuda a reiterar la idea falseada de la innovación en el cine. “Por eso se habla precisamente de ideas, innovación y sorpresa, de aquello que sea archiconocido y a la vez no haya existido nunca” (Adorno y Horkheimer, 1998, p. 179). En términos generales, con estos postulados pareciera como si no se le diera al espectador la capacidad al menos de pensar por su propia cuenta en los posibles finales que pueden tener las cintas que ve; pero esto es algo de lo que hablaremos más adelante.

En suma, el cine encierra también ese carácter del sistema homogéneo, repetitivo y mercantilizado que es la industria cultural. Cada cinta pretende hacer que el espectador espere la siguiente en la saga, y no esperar al mismo tiempo que lo que ve en la pantalla sea de otro modo. El cine mismo se promociona en sus cintas, son adelantos del próximo éxito cinematográfico.

Cada película es el avance publicitario de la siguiente, como permite reunir una vez más a la misma pareja bajo el mismo cielo exótico: quien llega con retraso no sabe si asiste al avance de la próxima película o ya a la que ha ido a ver (Adorno y Horkheimer, 1998, p. 208).

No obstante, eso sólo nos liga a la situación del cine que se publicita desde sus productos. Podemos expandir incluso esa premisa bajo los otros productos de la industria cultural, pues como señala Rodríguez Granell,

el conglomerado de la cultura absorbe toda la industria del ocio: los best sellers garantizan el éxito de los filmes o producciones cinematográficas amplían su campo de beneficios en la literatura a través de guiones novelados. También se hace mención a la circulación de estrellas del cine, a los “suplementos ilustrados” o sus canciones popularizadas por la radio (Rodríguez, 2012, p. 195).

Tenemos al final, la afirmación del carácter totalizante de la industria cultural *per se* y desde sus productos. Como habíamos mencionado, este sistema encuentra identidad con lo que produce; estos objetos revelan a su modo la lógica a la que pertenecen y, a la vez, constituyen. El espectador funge apenas como el sujeto pasivo y expectante: la industria lo toma en cuenta sólo en la medida en que le es útil para sus ganancias; en general, la industria cultural no ve en su espectador más que alguien al que se le puede exprimir en términos económicos.

2.1.3 La monopolización

Todas las características antes mencionadas pueden desembocar en la idea de monopolización de la cultura. Este concepto nos daría una pauta para entender el análisis del cine que hacen Adorno y Horkheimer una vez introducido éste en la sociedad de masas del siglo XX.

La tendencia al monopolio que determinaría también la estructura de la industria cultural de la que hablan Adorno y Horkheimer, veía así cumplido el destino o tendencia básica del capitalismo, según una de las principales aportaciones de Marx, esta vez de forma “coast to coast” (Rodríguez, 2012, p. 192).

Sin embargo, como ya habíamos mencionado más arriba, no es sólo que se ocupen de una especulación intelectual al analizar a la industria cultural, sino que ponen su empeño en entender una realidad que está aconteciendo frente a sus ojos, pues los dos sufrieron el exilio de la Alemania nazi refugiándose en los Estados Unidos, que en esos tiempos era la sociedad capitalista por excelencia en el mundo. En ese sentido, cobra relevancia las palabras que Hanns Eisler, otro refugiado en EUA que por cierto trabajó con Adorno, mandó a Ernst Hermann en 1934. “Si no has visto América, sólo conoces el capitalismo parcialmente. Aquí late en su forma más profunda, más salvaje y más brutal. Es algo realmente instructivo para una persona inclinada a teorizar” (Eisler en Hervás, 2011, p. 109).

¿Qué otro mejor modo de analizar al capitalismo desde la sociedad en que ha calado más profundo este sistema? Por lo tanto, no es poco estimable la situación ocurrida en el cine estadounidense con el monopolio de las grandes productoras cinematográficas entre los años que van desde 1914 hasta finales de la década de 1940 que, de una forma u otra, formarían una antesala del modelo monopolista en que más tarde recaerá la industria cultural, y del cual Adorno y Horkheimer basarán sus análisis, aunque evidentemente, y como ya hemos mostrado, adhiriendo más pormenores.

Las producciones de cine estadounidense, que ilustra esta esfera cerrada de la industria cultural, por ejemplo, forman parte de un reducido grupo de personas, deviniendo en un monopolio³⁵. Precisamente en 1914 se erradicó el monopolio de la Motion Pictures Patents Company. Dicha productora había sido formada por pequeñas productoras durante el primer esplendor del cine estadounidense³⁶. No obstante, años más tarde, en 1930, y con la flexibilidad y viveza de algunos estudios, se volvió a concentrar el poder en cinco grandes compañías: Paramount, Loew's, Warner Bros., Fox y RKO, y las tres pequeñas United Artist, Columbia y Universal. Para ello, tenemos entendido que el cine estadounidense ya había tenido un primer esplendor prometedor frente al mundo³⁷.

Este conjunto de productoras se mantuvo así hasta la sentencia que recibieron en 1949 de evadir la Ley Antimonopolio³⁸ la cual censuraba toda forma de competencia no equitativa entre empresas de un mismo sector comercial. Igualmente, la posguerra le vino bien a los estudios cinematográficos de Estados Unidos³⁹ pues, debido a la victoria aliada logró catapultarse al mundo occidental, llevando, aunque con sus claras diferencias, sus modelos de producción

³⁵ En este caso, nos referimos a los intereses particulares de dicho sistema y su manera ideológica de reafirmar su omnipotencia.

³⁶ Véase Sadoul, (2004), *Historia del cine mundial desde los orígenes*, pp. 92-121; Rodríguez, (2012), *Teoría y práctica del cine como dispositivo crítico. El alcance de la modernidad y las formas de lo político desde la historia del arte al cine de los años treinta*, pp. 191-192

³⁷ Cabe recordar la compleja situación en que se encontraron los primeros pasos de Abel Gance en la cinematografía, pues, para 1914, "el cine francés había perdido, en provecho de los Estados Unidos, su supremacía industrial" (Sadoul, 2004, p. 147).

³⁸ Véase Gómery, D., (1991), *Hollywood: el sistema de estudios*, Madrid: Verdoux, pp. 11-40

³⁹ Véase Sadoul, (2004), *Historia del cine mundial desde los orígenes*, pp. 325-334

cinematográfica en el marco de la industria cultural a los lugares más recónditos del globo, y poder consolidar su cine como uno de sus principales productos⁴⁰. Con esto, hemos avanzado hacia un acercamiento esclarecedor de lo que es la industria cultural, sin embargo, es de mucha importancia no limitarnos a ella como tal, sino seguir profundizando en el tema del impacto que ha tenido en el espectador, de ahí que sea necesario la relación de la industria cultural y las masas.

2.2 La industria cultural y las masas

Es esta relación entre la industria cultural y las masas la que ahora convoca nuestra atención. Ya en el pasado apartado habíamos advertido el papel de las masas en tanto espectadoras para este sistema que es la industria cultural. Subrayamos de igual manera este papel pasivo que adquieren bajo este contexto de producción cultural. Sin embargo, consideramos que esa visión de alguna u otra forma se reducía a esclarecer todo lo competente a la industria cultural, y sólo de paso se hacía mención al espectador. En el ensayo de los autores de la Escuela de Francfort no existe como tal esta distinción entre las masas espectadoras y la industria, están entremezclados el uno con el otro. Por lo tanto, en este apartado nos dedicaremos a exponer con mayor detalle lo que son los sujetos espectadores dentro del sistema de la industria cultural, a fin de encontrar algunos paralelismos con la propuesta de Benjamin y, como hemos venido trabajando, buscar la posibilidad de advertir un fortalecimiento y a la vez una crítica de las dos reflexiones en torno a las masas y su vinculación con el cine.

⁴⁰ Si se quiere ver una adusta problemática, de las muchas existentes, sobre este modelo de producción durante la segunda mitad del siglo XX y lo que va del XXI, podría citarse la situación del cine en México debido a la industria cultural estadounidense entre 1950 y 1994, hasta llegar a nuestros días. Véase la compilación de ensayos reunidos por Jesús Hernández Torres en el libro *El tratado de libre comercio de América del Norte y la industria cinematográfica mexicana*, en especial el ensayo titulado "Las condiciones de producción nacional" realizado por Alfonso Rosas Priego pp. 35-57. No obstante, todos los ensayos reunidos brindan perspectivas muy agudas sobre la situación del cine mexicano en el marco de la industria cultural estadounidense: la imposición de películas de las productoras cinematográficas en las salas de cine mexicanas, el tiempo en cartelera de aquellas, la ineficacia de los políticos de la cultura en México en materia de cine y de la cultura como tal, la atención conveniente al cine en el TLCAN por parte de EUA, etc. En varios ensayos, por otro lado, se llega a ocupar el término de "industria cultural" para evidenciar el aparato ideológico del cine de Estados Unidos inmerso en la sociedad mexicana.

2.2.1 El arte en la industria cultural como falsedad o la industria cultural como engaño de masas

La industria cultural contiene elementos que perturbaron, si se puede decir así, a los autores de *Dialéctica de la Ilustración*: la forma en que ésta moldea a las masas para sus intereses. Este hecho responde no sólo a las contradicciones de este sistema, sino que pueden ser advertidas también en el contenido mismo de sus productos culturales como el cine. En lugar de potenciar las capacidades y habilidades del espectador, según Adorno y Horkheimer, la industria cultural los defrauda en aquello que les promete en la pantalla, o en otras palabras, juega con sus deseos.

La idea de “agotar” las posibilidades técnicas dadas, de utilizar plenamente las capacidades existentes para el consumo estético de las masas, forma parte del mismo sistema económico que rechaza la utilización de esas capacidades cuando se trata de eliminar el hambre (...) La industria cultural defrauda continuamente a sus espectadores respecto de aquello que continuamente les promete” (Adorno y Horkheimer, 1998, p. 184).

Este primer extracto del ensayo nos revela una característica que, en lo que queda del capítulo, se irá reafirmando de manera escabrosa. Esta promesa viciada, esta esperanza imperfecta, esta ilusión marchitada desde su concepción, será la cínica manifestación de la industria cultural para las masas. En estrecha sintonía con las reflexiones del primer capítulo titulado “Concepto de Ilustración”, pero tal vez incluso bajo ese aroma tácitamente perceptible desde la primera intuición del ensayo “¿Por qué la humanidad, en lugar de entrar en un estado verdaderamente humano, se hunde en un nuevo género de barbarie?” es que probablemente podamos captar esta tentativa de la industria cultural.

La promesa de la industria es presentada al público, pero a la vez los termina engañando. Esta propuesta, convertida en finalidad para el sistema, se reafirma de dos maneras frente al público. Esto es para presentarle todas sus necesidades “como susceptibles de ser satisfechas por la industria cultural, pero de otra parte,

organizar con antelación esas mismas necesidades de tal forma que en ella se experimente a sí mismo como eterno consumidor, como objeto de la industria cultural” (Adorno y Horkheimer, 1998, p. 186). Es, por tanto, el fraude por antonomasia; en otras palabras, la industria cultural, “promete convertir la gris cotidianidad del mundo tal y como es en un paraíso” (Maisó, 2011, p. 326).

Entonces, ¿las masas se comportan de manera ingenua frente a las cintas, de forma particular, y frente a la industria cultural, de manera general? Es un hecho que ellas están mediadas por el sistema al que están sujetas. Y esto se refuerza bajo la apropiación de sus deseos, para sentir su conexión con el sistema y luego, en una jugada maestra bien formulada, hacerlos reír⁴¹ de su despiste y afirmar su desdicha. “La ley suprema es que los que disfrutan de ella no alcancen jamás lo que desean, y justamente con ello reír y contentarse (...) Ofrecer a las víctimas algo y privarlas de ello es, en realidad, una y la misma cosa” (Adorno y Horkheimer, 1998, p. 186). En ese sentido, que las películas bajo este sistema tengan entre sus protagonistas a la persona genérica de la masa, es decir, a quien se le concede la posibilidad de “hablar por los demás”, el actor que dará vida frente a la cámara a la gente expectante de la sala de cine, que logrará empatizar con él, pues es seguro que lo hará, ya que es un principio irrevocable.

Y no es que estos personajes particulares sean meros actores tomados por el dedo ingenuo del empresario (y el director de cine también), sino que tienen una doble máscara: por un lado, representan a los espectadores que no pueden gozar de su humanidad frente a la lente, por otro lado, es escogido a propósito para que la felicidad de los demás le quede *ad hoc*. “La industria cultural ha realizado malignamente al hombre como ser genérico. Cada uno es un ejemplar. Él mismo, en cuanto individuo, es lo absolutamente sustituible” (Adorno y Horkheimer, 1998, p. 190).

Y en seguida, como si fuera un mandato, después de pasar las dificultades promedio de una persona “común y corriente”, en un ambiente frecuente, recibe la admiración del espectador que ve en él la promesa de lo que nunca sucederá; late

⁴¹ Esta cuestión se trabajará con más detalle en el siguiente apartado.

en él una emoción purificadora de ver en otro lo que nunca podrá concretarse en su vida, de ahí que los deseos de las masas sean usurpados y vueltos en su contra a manera de mofa y burla.

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 estrella no sólo encarna para el espectador la posibilidad de que también ella pueda aparecer un día en la pantalla, sino también, y con mayor nitidez, la distancia que las separa. Sólo a una le puede tocar la suerte, sólo uno es famoso, y, pese a que todos tienen matemáticamente la posibilidad, ésta es para cada uno tan mínima que hará bien en cancelarla enseguida y alegrarse en la suerte de otro, que bien podría ser él mismo y que con todo nunca lo es (Adorno y Horkheimer, 1998, pp. 189-190).

Es en este punto en que retornamos a la idea tratada más arriba de la libre elección del espectador. Al final el público no escoge, sino que se encuentra sometido por aquello que la industria cultural le promete. El atractivo de esta reside en que “planifica la necesidad de felicidad y la explota” (Maisó, 2011, p. 325). En efecto, poner resistencia a este sistema es, de alguna manera, oponerse a los mismos anhelos que tiene una persona; no obstante, cabe subrayar que estos deseos son canalizados en vías de retribuir ganancias para el sistema. En suma, la industria cultural no palidece con los problemas por ella misma evocados. “Lejos de limitarse a cubrir el sufrimiento bajo el velo de una solidaridad improvisada, la industria cultural pone todo su honor empresarial en mirarlo virilmente a la cara y en admitirlo conservando con esfuerzo su compostura” (Adorno y Horkheimer, 1998, p. 196). La industria goza de reducir al sujeto en uno general, y a sus situaciones miserables los trata como meras formas de entretenimiento. En este punto es pues donde nos las vemos de nuevo con Benjamin.

Como vimos, el filósofo berlinés apunta que en la adopción fascista del cine se incluye a la miseria humana como objeto de goce y placer. Además de que, de

la mano de Vertov, critica esta agenda burguesa de realizar cine, esto es, armar una cinta desde la puesta en escena, con protagonistas y recurrir al guion como una historia bien estructurada. En el apartado “Derecho a ser filmado” de su manuscrito, Benjamin nota que con los aparatos de reproducción obtenidos por la industrialización se puede contribuir a la supresión de la distinción entre público y artista. Un trabajo comprometido para Benjamin iría en vías de este cometido. Con la prensa, dice el filósofo, poco a poco vienen a superarse las dicotomías de la persona expectante y la persona productora por medio del buzón: el lugar donde la masa puede escribir pequeños reportes con posibilidades de ser publicado.

En el cine ocurre algo similar. El sujeto aparece en escena, pero es captado en su vida cotidiana, en las calles, fábricas y lugares de trabajo. Es más, el mismo director de cine, en tanto artista, es rebajado, por decirlo así, y fundido con la masa. La idea de sobresalir sobre los demás no encuentra sentido en su trabajo. Sus producciones son tan importantes como la masa a la que está dirigida. Podríamos decir, entonces, que la industria cultural engrandece esta dicotomía espectador-artista, de ahí que Benjamin particularice su crítica al arte en esta situación, y que, a nuestro parecer, es constitutiva del juicio hacia la industria cultural en Adorno y Horkheimer, sin que se llegue a aprovechar del todo.

Pero Benjamin se da cuenta que filmar a la masa puede ser engañoso en el marco de lo que designa como “industria cinematográfica”, es decir, que dicho mecanismo procede de una concienzuda imagen creada a partir de la maquinaria capitalista, y que tiene el empeño de tergiversar aquel derecho de la masa a ser filmada⁴². Este concepto puede ser muy similar al ocupado por Adorno y Horkheimer, y más aún en el entendido de que denuncian las conveniencias para el sistema capitalista de deformar este tipo de producciones. Por consiguiente, tanto para Benjamin como para Adorno y Horkheimer, existe una suerte de manipulación sobre las masas que, en vez de buscar una emancipación social, se retrotrae hacia una nueva forma de adoctrinación.

⁴² Cf. Benjamin, W. (2003), *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, pp. 75-78.

Que los autores de *DI* hayan pasado por alto este apunte de Benjamin es poco creíble y por lo tanto confiar en que la crítica hacia la postura del filósofo berlinés se dirige, de alguna manera, hacia su supuesto optimismo o ingenuidad con el cine, lo que podría interpretarse como ignorancia del sistema que se estaba gestando y que tomará mayor protagonismo después de la Segunda Guerra Mundial, es por lo demás condescendiente. En suma, contrarrestar aquellas posiciones que buscan dicotomizar las posturas de Benjamin y de Adorno-Horkheimer, pero a la vez, seguir generando el diálogo entre ellas por medio de la crítica, para que maximicen sus propuestas, puede ser algo muy fructífero. Aún más, pueden brindar un método de análisis de las cintas cinematográficas, atendiendo, según nuestra percepción, a lo que más indagaron cada uno al momento de estudiar una película: partir de una crítica al fascismo en Benjamin y acusar el manejo de la cultura en medio de esta doctrina política y a la vez denunciar un tipo de cine encerrado en la lógica capitalista en Adorno y Horkheimer podría dirigirnos a inspeccionar las películas contemporáneas a partir de ese sello político-económico e indagar qué herencia tiene el cine de hoy en día con el que los autores alemanes cuestionaron.

2.2.2 La industria cultural como industria de la diversión

Para Adorno y Horkheimer la diversión en el marco de la industria cultural adquiere un significado muy preciso, sin tener que verse necesariamente alterado en su contenido. En otras palabras, que pertenezca a la lógica del sistema, de algún modo, es algo que podría evidenciarse en el ensayo. Si ya teníamos en cuenta que la industria absorbe todo a su paso, incluso aquello que le pone resistencia, entonces hasta los elementos más mínimos y cotidianos de la vida, como la diversión, adquirirán un sentido y una lógica que serán parte del engranaje en general de este sistema. “La industria cultural sigue siendo la industria de la diversión” (Adorno y Horkheimer, 1998, p. 181). ¿Por qué esta insistencia en analizar un elemento que pareciera tan superficial como lo es la diversión? Para empezar, por considerársele algo separado del arte y la cultura. Y esto es

precisamente una consecuencia de la capacidad de tergiversar el mundo por parte de la industria cultural: altera el orden establecido, pero para afianzar otro.

La industria cultural puede vanagloriarse de haber llevado a cabo con energía y de haber erigido en principio la, a menudo, torpe transposición del arte en la esfera del consumo y de haber liberado a la diversión de sus intimidades más molestas y de haber mejorado la confección de las mercancías (Adorno y Horkheimer, 1998, p. 179).

Este nivel de mejoramiento podría ser motivo de celebración, pero también es síntoma de un sistema que busca empapar a todos y a todo. “La industria cultural remite a la totalidad del dominio en sus formas más sutiles” (Maisó, 2011, p. 324). Las mercancías se confeccionan no sólo por una lógica inmanente, sino bajo la demanda de atraer a más público; a la diversión se le adjudica un carácter serio para dar la razón a quienes ven en el ocio una forma de degradación, además de que se busca afianzar la idea del arte para el consumo.

En suma, la industria atrae miradas. Pero limitándonos a la diversión, que es el concepto en cuestión, éste por un lado funge como la distracción merecida después de un duro día de trabajo, es decir, como la puesta en pausa del ritmo de la vida laboral, pero por otro lado es sólo la extensión del sistema al que está sometido; dicho de otra manera, “salir” de la sala de cine para dirigirse a la realidad es pura ilusión para Adorno y Horkheimer. Estas dos características son parte de la misma configuración de la diversión en la era industrial avanzada. Pero a ellas se le suma una más: los productos con que el espectador se distrae son ya administrados y preparados por el mismo sistema.

La diversión es la prolongación del trabajo en el capitalismo tardío. Es buscada por quien quiere sustraerse al proceso de trabajo mecanizado para poder estar de nuevo a su altura, en condiciones de poder afrontarlo. Pero, al mismo tiempo, la mecanización ha adquirido tal poder sobre el hombre que disfrutar del tiempo libre y sobre su felicidad, determina tan íntegramente la fabricación de los productos para la diversión, que ese mismo sujeto ya no

puede experimentar otra cosa que copias o reproducciones del mismo proceso de trabajo. (...) Del proceso de trabajo en la fábrica y en la oficina sólo es posible escapar adaptándose a él en el ocio (Adorno y Horkheimer, 1998, p. 181).

Esta aguda situación desemboca en consecuencias críticas en la masa o, para hablar con más precisión, en el sujeto que poco a poco es absorbido por la industria cultural, pues al estar sometido a la dictadura de estos productos culturales va fomentando un tipo de ilusión que a al final constituye una parte angular en la forma en que se relaciona con el mundo y su medio.

El placer se petrifica en aburrimiento, pues para seguir siendo tal no debe costar esfuerzos y debe, por tanto, moverse estrictamente en los raíles de las asociaciones habituales. El espectador no debe necesitar de ningún pensamiento propio: el producto prescribe toda reacción, no en virtud de su contexto objetivo (que se desmorona en cuanto implica el pensamiento) sino a través de señales. Toda conexión lógica que requiera esfuerzo intelectual es cuidadosamente evitada (Adorno y Horkheimer, 1998, p. 181-182).

Los productos con que el sujeto busca dispersión, más que un relajamiento lúdico, sólo prolongan su situación de miembro a su actividad laboral. Es decir, “el entretenimiento libera en un sentido muy poco liberador” (Entel et al, 2005, p. 125). La diversión, por lo tanto, tiene el carácter de mantenerse fiel a sí misma, es decir, de consolidarse como el momento de relajación, de entretenimiento, del respiro después de una jornada laboral agobiante. Pero esta afirmación de su ser está ocupada a conveniencia por la industria cultural. Pues, para empezar, golpea al espectador con los artefactos que *necesita* para gozar de su tiempo libre. “El tiempo libre es el lugar donde se perpetúan los mecanismos de alienación del individuo” (Rodríguez, 2012, p. 200). Y luego estos mismos productos llevan en sí la marca de “no separarse del trabajo”, uno de los emblemas de este sistema, con los que manifiesta su omnipresencia. “Los productos de la industria cultural también están atravesados por la división del trabajo” (Entel et al, 2005, p.123).

Sin embargo, la agobiante pulsión de la industria cultural no para de latir. Puesto que la diversión, de acuerdo con lo expuesto, es algo de lo que no se libra el sujeto, entonces permanece en él como signo de conformidad con el sistema. “El significado de la diversión es prestar acuerdo” (Entel et al, 2005, p. 126). Agotadas las fuerzas del público, en destino prácticamente trágico, lo que queda es reprimirse, abstenerse de hacer otra jugada. El sistema al que pertenece o, mejor dicho, al que le han impuesto, se nutre de su espíritu. Pero esta conformidad no es del todo fatalista, sino que se limita a reprimir el pensamiento del sujeto. La imposición de la diversión actúa, según Adorno y Horkheimer, como una sublimación de la actividad pensante del individuo.

Divertirse significa estar de acuerdo. (...) Divertirse significa siempre que no hay que pensar, que hay que olvidar el dolor, incluso allí donde se muestra. La impotencia está en su base. Es, en verdad, huida, pero no como se afirma, huida de la mala realidad, sino del último pensamiento de resistencia que esa realidad haya podido dejar aún (Adorno y Horkheimer, 1998, p. 189).

Lo que surge aquí no es tanto la inconformidad con un arte de masas que priva al humano de pensar, de acuerdo con lo que nos proponen Adorno y Horkheimer⁴³, sino con una característica de sublimación, un tipo de actividad que paraliza y llega a tal punto de ser una anestesia para el espectador. Esta omnipotencia de la industria cultural no es sólo ideológica y económica, sino que es también estética. Y no sólo mencionamos esto en relación con sus productos artísticos como el cine, sino con una forma de ordenar la sensibilidad humana a partir de los propios productos de la industria para poder anestésicarla. Elevar a tal grado la experiencia sensible que ella misma se liquide.

Este es otro punto de regreso a Benjamin. Lo que crítica el filósofo berlinés del fascismo es su capacidad de alienar a las masas por medio de los tintes de

⁴³ Esto es, negar un tipo de arte por el sólo hecho de estar corrompido por el dinero, sin ninguna finalidad artística, al menos.

monumentalidad y omnipotencia de sus producciones⁴⁴. Pensar a la industria cultural sin este toque estético y examinarlo únicamente por una vertiente económico-capitalista, desestabilizaría un proyecto en donde Benjamin y Adorno vayan de la mano. Por ello consideramos que dicotomizar el pensamiento de los dos no hace más que evadir la cuestión de cómo ha llegado a constituirse el cine en términos fascistas y capitalistas. Y que por lo demás, será una cuestión que se tratará más adelante. Por ahora sirve mantenernos en el análisis de Adorno y Horkheimer.

2.2.3 El cine de la industria cultural como atontamiento o sometimiento del público

Ahora bien, esta resignación en que las masas se conservan puede entenderse, de alguna manera, dentro del contexto de lo que Adorno y Horkheimer denominan como “atrofia de la imaginación”. Es decir, una forma tal de homogenización de los productos artísticos y la realidad, de la representación y lo representado, que ya no hay espacio para la fantasía o imaginación del espectador. Por un lado, tenemos que el trabajo de la industria de la diversión es administrar los deseos y placeres del público para transformarlos en productos que los acompañen en su descanso, haciendo que estos, tácitamente, evoquen al trabajo laboral como extensión de su relajación; por otro lado, tenemos que el sistema se vincula con esta forma de moldear sujetos por medio de la erradicación de su imaginación, esto es, entender a ésta como una forma recreativa de desarrollar la inteligencia y el pensamiento, que necesita de un agente externo para llevarse a cabo como la imaginación estimulada por algo más. La atrofia vendría a ser la disminución de este desarrollo⁴⁵. Lo cual hace que Adorno-Horkheimer encuentren en el cine lo contrario de esta forma lúdica de desarrollo del pensamiento.

⁴⁴ Pensemos en el cine producido por el nazismo, como la cinta *El triunfo de la voluntad* de Leni Riefenstahl. Este es un punto que se tratará con mayor detenimiento en el siguiente capítulo.

⁴⁵ Para que se entienda mejor la atrofia, en medicina, ésta equivale a una disminución del volumen de un órgano debido a causas fisiológicas o patológicas. Por ejemplo, la disminución o pérdida de tejido muscular, por no usarlo lo suficiente, se le conoce como atrofia muscular. Esta definición puede ayudarnos a dilucidar que lo que ven Adorno y Horkheimer en el cine, esto es, es una suerte de disminución de la capacidad imaginativa y cognoscitiva del sujeto, en otras palabras, el cine no ayuda a que el público logre desarrollarse lo suficiente en tanto sujeto cognoscente.

La vieja experiencia del espectador, que percibe el exterior, la calle, como continuación del espectáculo que acaba de dejar, porque éste 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 la ilusión de creer que el mundo exterior es la simple prolongación del que se conoce en el cine (Adorno y Horkheimer, 1998, p. 171).

Como habíamos mencionado, la situación aguda que ponen de relieve los autores es que, más que ocupar las técnicas cinematográficas para potenciar el desarrollo del espectador y vincularlo a un tipo de participación con el arte a través del cine y potenciarlo como creador, se han usado estas mismas técnicas solamente por interés económico o, mejor dicho, para perpetuar un modo de vida encerrado en un sistema económico-capitalista. A la vez, los productos que llegan al público, dentro del marco de la industria cultural, no hacen más que reafirmar este hecho, y, por lo tanto, difícilmente pueden ocuparse recreativamente, por eso “el cine no es entonces un ‘arte original de masas’ sino un ‘arte manipulado’ que no responde a sus potencialidades técnicas y su capacidad lúdica en términos de Benjamin” (Puerta-Dominguez, 2016, p. 1776-177).

Las cintas cinematográficas enlazan de tal modo realidad y ficción que no queda lugar para que la imaginación del público sea ocupada. El espectador no tiene la última palabra, es más, no se le concede el “de otro modo” que puede conllevar una cinta; no hay incertidumbre, todo está administrado por la industria cultural: como si el final de una película sea sospechosamente similar en otra. La distracción que requiere el filme es tal que no hay espacio para el pensamiento del sujeto.

La atrofia de la imaginación y de la espontaneidad del actual consumidor cultural no necesita ser reducida a mecanismos psicológicos. Los mismos productos, comenzando por el más característico, el cine sonoro, paralizan, por su propia constitución objetiva, tales facultades. Ellos están hechos de tal manera que su percepción adecuada exige rapidez de intuición,

capacidad de observación y competencia específica, pero al mismo tiempo prohíben la actividad pensante del espectador, si éste no quiere perder los hechos que pasan con rapidez ante su mirada. La tensión que se crea es, por cierto, tan automática que no necesita ser actualizada, y sin embargo logra reprimir la imaginación (Adorno y Horkheimer, 1998, p. 171).

Los sectores obreros, los empleados, la masa en sí que después de un arduo día de trabajo busca relajación es el público al que se dirige la industria cultural que, como hemos visto, según Adorno-Horkheimer, los ata en cuerpo y alma a ella por medio de sus deseos convertidos en mercancías; en otras palabras, “las masas tienen lo que desean y se aferran obstinadamente a la ideología mediante la cual se les esclaviza” (Adorno y Horkheimer, 1998, p. 178). Conviene subrayar, a su vez, que esta forma de encadenar al espectador puede entenderse como una alienación al sistema, como una forma de configurar a las masas para que sean solamente agentes pasivos e inactivos. De otro modo, que asistan sólo como contempladores del espectáculo que la industria cultural ha preparado y anticipado para ellos. “En las películas policiacas y de aventuras no se concede hoy al espectador asistir a un proceso de ilustración” (Adorno y Horkheimer, 1998, p. 182).

Por otro lado, las tiras cómicas, los dibujos animados, para Adorno y Horkheimer se suman a este engranaje llamado industria cultural. No es que sólo se presencie caricaturas fuera de sentido dirigidos a un público primordialmente infantil, sino que en ellas pueden las masas, por igual, encontrar un reflejo y una anticipación de su situación presente y futura, y la decisión a tomar, orillada por la industria, de asumir el papel que les queda: el de conformarse con el lugar que les queda dentro del sistema.

Si los dibujos animados tienen otro efecto, además del de acostumbrar los sentidos al nuevo ritmo del trabajo y de la vida, es el de martillar en todos los cerebros la vieja sabiduría de que el continuo maltrato, el quebrantamiento de toda resistencia individual, es la condición de vida en esta sociedad. El Pato Donald en los dibujos animados como los desdichados en

la realidad, reciben sus golpes para que los espectadores aprendan a habituarse a los suyos (Adorno y Horkheimer, 1998, p. 183).

Globalmente, la industria cultural no sólo anticipa los deseos de las masas, sino que los ocupa para que ellas se habitúen al modo de vida que les espera, es decir, perpetuar la condición de espectador pasivo, de trabajador que no tiene otra salida más que conservarse en estado de resignación. En ese sentido, los productos de la industria cultural también pueden ayudar a una manera de disciplinar a las masas por medio de un aleccionamiento, en otras palabras, su condición de sujeto civilizado, más que otra cosa, deja entrever que sólo ha llegado a ser tal por medio de la coerción que ha ejercido el sistema sobre él.⁴⁶ Y, por lo tanto, en el marco de este sistema, “se trata siempre de subyugar al cliente, ya se presente como distraído o como resistente a la manipulación” (Adorno y Horkheimer, 1998, p. 208-209). En resumidas cuentas, se sobreentiende que existen dos tipos de espectadores, al final disueltos en la sociedad administrada de la industria cultural: los que se resisten a este tipo de manipulación⁴⁷ y los que ya de por sí están sometidos. Lo único en que se distinguen los primeros de los segundos es en que al final sólo tardan un poco más en adherirse al sistema.

En relación con este aspecto, y las otras características que hemos revisado sobre la industria cultural, es que se da la reacción de confusión y sorpresa por parte de Adorno sobre la aceptación del cine en Benjamin, en específico, “Adorno estaba perturbado por la acrítica afirmación del filme, el medio de la cultura de masas que había tomado el lugar del arte tradicional, “autónomo”” (Buck-Morss, 1981, p. 297). Este hecho ha sido utilizado, de alguna u otra forma, como argumento para separar la propuesta de Adorno frente a la de Benjamin. Sin embargo, hay que tener en cuenta que, para el filósofo berlinés como se ha mencionado, el cine también cuenta

⁴⁶ Cf, Adorno y Horkheimer, (1998), *Dialéctica de la Ilustración*, p. 197

⁴⁷ Aunque hay que precisar que según Jordi Maisó (2011) más que una denuncia de manipulación con la cual puede entenderse la industria cultural en Adorno y Horkheimer, se trata más bien de ver cómo este sistema incide en la constitución material de sujetos, de formas de pensar y ser, maneras de habitar y accionar como preparación o antesala a un modo de vida en el marco de un capitalismo avanzado.

con esta forma de adoctrinamiento de las masas, con el concepto que estableció de “estetización de la política” por parte del fascismo, por ejemplo, que podría contrarrestarse, entre otras cosas, con acercar al espectador al trabajo como productor, es decir, con activarlo, de acuerdo con la lectura que le dimos a la conferencia escrita de *El autor como productor*.

Por otro lado, ¿Adorno tiene este acercamiento para con las masas al igual que Benjamin lo tuvo cuando escribió sus obras, es decir, no sólo considerar que ellas son víctimas de este contexto, sino que de igual manera tienen la posibilidad de entrar en la discusión sobre algún tipo de cambio social? En este aspecto podríamos conceder que haya cierta separación de uno y otro autor, es decir, para formular mejor la pregunta, ¿cuál es el papel y de qué manera son vistas las masas en el marco del pensamiento de uno y otro autor?, ¿existe diferencia alguna? Y en relación con esta idea de la posibilidad de una emancipación social, si para Benjamin esta meta, por decirlo así, va de la mano del trabajo de uno y otro lado, es decir, del artista y de la masa, que no necesariamente tienen tantas diferencias, Adorno, ¿concede esta posibilidad a las masas de relacionarse con el artista y que éste reflexione sobre el lugar que ocupa dentro de una sociedad políticamente activa?

Conclusiones

Ahora bien, estas cuestiones son una antesala a lo que en el siguiente capítulo vamos a tratar, esto es, por un lado, profundizar en las dicotomías del pensamiento de Adorno y de Benjamin en torno al cine, para revelar si es que realmente son incompatibles, o cuando menos, críticas la una de la otra. Para esto requerimos desarrollar a su vez la incidencia de la estética del fascismo en la industria cultural, de ahí que hayamos puesto el acento en que este sistema no es sólo económico, sino que también puede ser estético, y, por lo tanto, hallar una vía de comunicación en torno al pensamiento de los dos autores alemanes que merezca ser subrayada para seguir revisando y cuestionando a la industria cultural.

En otras palabras, el camino que se ha trazado a lo largo de este capítulo ha sido para analizar a la industria cultural, tal cual como fue expuesta en la *Dialéctica*

de la Ilustración, es decir, encerrada en un marco capitalista, señalando las posibles vías de comunicación y separación por igual entre las dos propuestas de los autores, para poner énfasis en este aspecto estético de la industria cultural. Por lo tanto, en el capítulo que estamos por abrir se espera poder arrojar luz frente a las dicotomías entre los autores alemanes por medio de un modo de análisis del cine en tanto producto capitalista-fascista, que requiera reunir de alguna forma las dos propuestas y reforzarse y criticarse entre sí, para no dar por sentado que terminando con un modo capitalista de producir cine se erradique a la industria cultural. En otras palabras, se considera proponer que no sólo la repercusión de este sistema se encierra en los bolsillos de los consumidores, sino que también ha incidido en la formación de un tipo de cultura y ha fomentado un tipo de valores con que se produce el cine y que pueden llevar a convertirlo en un instrumento político al servicio de la dominación y manipulación de las masas.

Capítulo 3

3. Debate Benjamin-Adorno: propuestas y ambivalencias en torno al cine.

En este capítulo se vinculará a la industria cultural respecto a la conceptualización de Adorno en *Dialéctica de la Ilustración* y el análisis de las reflexiones en torno a la relación entre fascismo y arte que Benjamin denuncia para dar cuenta de la manipulación y dominación de las masas que ejerció el nazismo desde su cine de propaganda. En ese sentido, se recupera las reflexiones teóricas de Siegfried Kracauer vinculadas al ascenso del fascismo en Alemania en la primera mitad del siglo XX y su relación con el cine bajo el concepto de “ornamento de masa” para abonar al tema de la relación entre industria cultural y fascismo.

De tal manera que, partiendo del concepto de “estetización de la política” en Benjamin, “atrofia de la imaginación” en Adorno y Horkheimer y “ornamento de masas” en Kracauer se establecerá la relación entre industria cultural y fascismo por la forma en cómo dominan a las masas, además de la manera en que el cine se relaciona con las masas bajo estos tipos de poder. Para concretar esta conexión se analizará la cinta de Leni Riefenstahl *Der Triumph des Willens* apoyándonos en el aparato crítico de Kracauer expuesto en su libro *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán* y analizar los elementos atractivos del filme de la directora alemana y la manera que repensaron ella y los políticos nazis la herramienta del montaje cinematográfico y la influencia que recibió del cine soviético de los primeros años de la URSS.

La relación que se establece en este capítulo entre la industria cultural y fascismo pretende abrir una brecha entre las afirmaciones respecto a separar las reflexiones sobre el cine en Benjamin y Adorno con el fin de establecer que bajo determinadas características los dos denunciaron la manera en cómo el cine fue corrompido por dos tipos de poder, el capitalista y el fascista, a su conveniencia; sin embargo, hay que tener en cuenta que en esta tesis no se extiende en el análisis del concepto de Adorno de “arte autónomo” con el cual sintetizó su respuesta crítica a la industria cultural, así como lo hizo Benjamin con la “politización del arte”, esto

es, que los sitios de resistencia para el cine corrompido por un tipo de poder sí fueron distintos para ambos miembros de la Escuela de Francfort.

3.1 Fascismo e industria cultural

La divergencia que separa la relación del pensamiento de Benjamin con el de Adorno en las reflexiones sobre el cine, por lo que hemos visto, viene precedida en gran medida por el camino que tomó este arte cinematográfico en el contexto de entreguerras y después de él, desde el cine soviético de la primera y la segunda década del siglo XX, pasando por la época nazi en Alemania y culminando en la industria cinematográfica de los Estados Unidos. Benjamin, por su lado, sólo reparó en los periodos del cine en la Unión Soviética y en Alemania, percibiendo la ambivalencia entre uno y otro; sin embargo, a pesar de no ver la evolución del carácter alienante de las películas del fascismo alemán y su posible relación con las cintas estadounidenses, sí condensó su pronóstico en la idea de industria cinematográfica, pues con este concepto sintetizó una forma de producir cine encerrado y atado a las cadenas de explotación capitalista, donde las ideas revolucionarias devendrían en contrarrevolucionarias.

Por otro lado, Adorno sí analizó la fase norteamericana del cine, tanto que con ella estableció gran parte del contenido de la industria cultural, es decir, una dinámica de poder donde las películas están únicamente al servicio de la economía capitalista. Es en este punto donde tanto el concepto de industria cultural en Adorno como el de industria cinematográfica en Benjamin encuentran su relación con al menos dos justificaciones.

En primer lugar, Benjamin y Adorno son conscientes de que el rastro contrarrevolucionario o “reaccionario” se puede percibir en cualquier cinta que haya sido creada con miras a una retribución económica o producida desde el seno de la industria capitalista. En ese sentido, los dos pensadores sospecharon que cualquier intento de emancipación social desde el cinematógrafo forjada en los intereses capitalistas estaría destinada al fracaso, o cuando menos, sería contraproducente. Mientras que Benjamin consideró que la incorporación de un arte técnico en la sociedad podría fomentar una democracia social si éste no sólo permanecía en la

esfera del arte, sino que iba más allá para impulsar una emancipación (dicha reflexión en gran parte motivada por el cine soviético de los primeros años de la URSS), pero que, por otro lado, provocaría problemas si no se liberara del capital; Adorno adoptó una posición incluso más crítica, pues cuestionó todos los intentos de un arte que buscara un cambio social ya que, al estar en el terreno del capital, era manipulado de tal forma que se desvirtuaría su sentido revolucionario. Por lo tanto, uno y otro filósofo conocían los riesgos de hacer arte en medio de un contexto histórico regido primordialmente por el ámbito económico.

En segundo lugar, la industria cultural y la cinematográfica, para los dos autores, es una manera de nombrar la ridiculizar y menospreciar los deseos de la masa; en Benjamin lo hace por medio del engranaje comercial y publicitario de las estrellas de cine y el culto a la personalidad que remueve el derecho del espectador cotidiano a ser filmado, mientras que, en Adorno, es precisamente el público quien anhela, sin lograr concretarse jamás, el arquetipo ideal de su condición en la pantalla que es representada por el protagonista de una película. En otras palabras, los dos miembros de la Escuela de Frankfurt presagiaron las consecuencias últimas, y devastadoras en su caso, del aparato técnico bajo un régimen de dominación, ya sea capitalista, en el caso de Adorno o fascista en el caso de Benjamin. Es por ello por lo que Adorno se mostró hermético ante el posicionamiento de Benjamin sobre las nuevas técnicas de producción artísticas y el cine dentro de ellas, llegando incluso a denominar su postura como acrítica.

Sin embargo, Benjamin no pudo haber sido acrítico con el cine como motor de cambio, pues como hemos visto, también desafió a una versión alienante de este; en cambio, si fue muy escéptico del arte autónomo fue por su relación casi imperceptible con el fascismo, esto es, como si *el arte por el arte* fuera a ser el equivalente estético de esta doctrina política, por eso “Benjamin descartaba explícitamente la posibilidad de que el arte autónomo pudiera ser progresista” (Buck-Morss, 1981, p. 197), incluso, por ello el ensayo sobre la obra de arte es explícito en descartar los valores tradicionales del arte como genialidad y creatividad.

Ahora bien, esta disputa nos conduce a un terreno más amplio, no ya de enfrentamiento, sino de relación y diálogo para afrontar un problema aún más profundo, es decir, la unión entre industria cultural y fascismo. Pero no lo haremos solamente con la literatura de Benjamin sobre el cine de propaganda nazi y su carácter alienante, esto es, un tipo de cinematografía devenida del concepto benjaminiano de “estetización de la política”, sino que lo haremos de la mano de otro autor, a saber, Siegfried Kracauer, el cual, con sus reflexiones sobre el cine, lo podremos encajar en la constelación crítica del fascismo por parte del berlinés por medio del concepto “ornamento de masa”.

Seguidamente se pasará al análisis de caso de la película *El triunfo de la Voluntad* de Leni Riefenstahl bajo esta óptica de análisis del concepto “ornamento de masa” y “estetización de la política”, para finalmente asentar una relación con el contenido ideológico de las películas producidas en el seno de la industria cultural en Adorno.

En su ensayo titulado *El ornamento de masa* Kracauer parte del papel protagónico de las masas para determinados tipos de intereses en un contexto político y social específico. “El soporte de los ornamentos es la masa y no el pueblo; cuando éste forma figuras no cuelgan en el aire, sino que se desarrollan a partir de la comunidad” (Kracauer, 2006, p. 258). Esto es, las figuras ornamentales son sólo posibles cuando la masa se congrega en una unidad, intentando disipar la individualidad de cada integrante. “Sólo en cuanto miembros de la masa, y no como individuos que creen estar formados de dentro hacia afuera, son los seres humanos fracciones de una figura” (Kracauer, 2006, p. 259).

Es por ello por lo que el filósofo francfortés tuvo una especial inclinación por analizar el espectáculo de las Tiller Girls⁴⁸, pues en aquel grupo dancístico de entretenimiento advirtió que las muchachas no eran ya individuales “sino complejos de muchachas sin solución de continuidad cuyos movimientos son demostraciones

⁴⁸ Fue una compañía dancística popular durante los primeros años del siglo XX y durante el periodo de entreguerras, formadas por primera vez por John Tiller en Manchester, Inglaterra hacia 1889; aunque su popularidad explotó cuando fueron exportadas hacia Estados Unidos.

matemáticas” (Kracauer, 2006, p. 258), en resumen, el conjunto que formaban disipaba la individualidad misma de cada una. Pero dicha comprensión de Kracauer no se limitó únicamente a la pérdida de las particularidades de un grupo homogéneo, sino que esta situación respondía un tema más complejo, esto es, “el ornamento de masas es el reflejo estético de la racionalidad a la que aspira el sistema económico dominante” (Kracauer, 2006, p. 262).

Este tipo de racionalidad inspirada por el sistema económico prevaleciente, según Kracauer, pretendía estandarizar a las masas o, en otras palabras, “el sistema, indiferente ante la especificidad de las configuraciones, conduce por sí mismo al borrado de las particularidades nacionales y a la fabricación de masas de trabajadores que se puedan emplear con regularidad en cualquier parte del mundo” (Kracauer, 2006, p. 261). Es por ello por lo que Kracauer se enfocó en las manifestaciones estéticas de las Tiller Girls y de los espectáculos masivos en estadios, pues consideraba que en estos lugares era donde el humano en particular se disolvía en un anonimato que lo enajenaba y, más aún, “como las Tiller Girls son ejemplares indiferenciados, reemplazables, los individuos también” (Puerta, 2017, p. 266). En resumen

ciertamente, el hombre como ser orgánico ha desaparecido del ornamento; pero con ello no se destaca el fundamento humano, sino que la partícula de masa que permanece se cierra frente a él como un mero concepto general formal cualquiera. Ciertamente, las piernas de las Tiller Girls, a diferencia de las unidades corpóreas naturales, viven en paralelo, y también es verdad que los miles de espectadores en el estadio conforman una única estrella; pero esa estrella no brilla (Kracauer, 2006, p. 270).

Ahora bien, de acuerdo a Susan Buck-Morss, el fascismo tuvo la cualidad excepcional de transformar a las masas tanto en “observador como en la masa inerte que es moldeada y configurada” (Buck-Morss, 2015, p. 93), en ese sentido, cuando Kracauer propone el concepto de “ornamento de masa”, se da cuenta que éste tiene un carácter doble, esto es, las masas mismas que ven en el espectáculo

un tipo de uniformización de la vida cotidiana, como en el caso de las Tiller Girls, son ellas mismas también objeto de ser moldeadas para esa uniformización; en otras palabras, el público que admiraba ese tipo de espectáculos de “demostraciones matemáticas”, es a la vez, miembro de esa puesta en escena. Tanto en uno como en otro caso, la diferencia entre individuos es borrada para formar así a la masa homogénea, que será moldeada por un líder, en el caso específico del tema en cuestión, por Adolf Hitler.

Cabe subrayar que, distinguido este punto, podemos incluir ya una relación con la estetización de la política en Benjamin a partir, inicialmente, de la siguiente tesis

la humanidad, que fue una vez, en Homero, un objeto de contemplación para los dioses olímpicos, se ha vuelto ahora un objeto de contemplación para sí misma. Su autoenajenación ha alcanzado un grado tal, que le permite vivir su propia aniquilación como un goce estético de primer orden. De eso se trata en la estetización de la política puesta en marcha por el fascismo (Benjamin, 2003, p. 99).

Benjamin había advertido ya, como lo mencionamos en el caso del *Manifiesto Futurista* de Marinetti, una estética orientada a la guerra, una forma de estetización de las armas y los tanques, de la miseria producida por el combate armado sin el menor estupor por las consecuencias y los afectados, de ahí la condena que Benjamin había afirmado en el Ensayo sobre la obra de arte. En ese sentido, nos permitiremos aducir otro ejemplo para reforzar el análisis que hace Benjamin sobre la “bella Guerra”.

El filósofo berlinés realizó una reseña crítica de una colección de ensayos editada por Ernst Jünger en 1930 titulada *Guerra y Guerreros*. En esta colección Benjamin advierte *un síntoma* más que un hecho aislado o curioso respecto al entusiasmo por la Guerra Mundial. Así como ocurrió con Marinetti, donde el artista italiano mostró su frenesí por el combate bélico como paradigma para la creación artística o también como una nueva forma de entender la belleza a partir de las

balas, los cañones, los cascos de guerra y la miseria humana, así pasó también con la colección editada por Jünger. *Guerra y Guerreros* “revela un síntoma de delirio pueril que desemboca en un culto apoteósico a la guerra” (Benjamin, 2001, p. 49).

Por una parte, la estetización de la política es una forma de verter la vida cotidiana a través del goce de lo violento manifestado por el enardecimiento de los valores sobre la guerra como se aprecia en la reseña al libro de Jünger, en pocas palabras, hay un culto a la guerra que Benjamin critica fuertemente, pues en la Alemania de aquel tiempo se estaba gestando un modo de vida, según el berlinés, que “[hizo] posible que la humanidad contemplara su propia destrucción con deleite” (Buck-Morss, 2015, p. 92). En ese sentido, el filósofo judío categorizó a este fenómeno como “una transposición descarada de las tesis de *L’Art pour l’Art* a la guerra” (Benjamin, 2001, p. 49). Bajo esta afirmación se condensó gran parte de la crítica de Benjamin a los valores tradicionales del arte, ya que

la pregunta que motiva sus reflexiones no tiene origen en una curiosidad intelectual, sino en una pregunta política y urgente: transcurre en 1934 en Alemania, Hitler está en el poder y Benjamin desde su exilio en Francia, lejos de querer forjar una explicación que ilumine el modo de funcionamiento del campo artístico, se pregunta cómo podemos, desde todas las trincheras que nos sea posible, enfrentar al fascismo” (Rueda y Staroselsky, 2020, p. 150).

Y es que Benjamin mantuvo firmemente un espíritu crítico hacia un tipo de estética favorable a los intereses fascistas⁴⁹, es decir, un tipo de recursos artísticos ocupados por las políticas del fascismo con el fin de manipular a las masas; es por ello por lo que Benjamin denunció que los valores tradicionales del arte ligados al culto, la genialidad y la creación estuvieron fuertemente inclinados a ser ocupados por estas políticas de extrema derecha.

⁴⁹ Recordemos el caso de la crítica de Benjamin a las manifestaciones artísticas, y a la concepción de arte y artista como tal, del grupo de la Nueva Objetividad, pues las relacionó en demasía con políticas culturales en estrecho vínculo con movimientos reaccionarios como el fascismo en Alemania.

Expuesto esto, Benjamin y Kracauer apuntan a un primer estadio: las masas han sido moldeadas por el fascismo para ser observadoras de su propia aniquilación. Los dos filósofos vivieron de cerca el ascenso y consolidación del fascismo en Alemania⁵⁰. Benjamin diagnosticó los síntomas de una cultura que apuntó a la barbarie bajo el concepto de estetización de la política, mientras que Kracauer lo hizo con el de ornamento de masas: el primero se detiene a analizar la literatura jungueriana del culto a la guerra y el *Manifiesto futurista* de Marinetti, mientras que el segundo lo hace con el cine, retomando la película de Leni Riefenstahl *Der Triumph des Willens*; con esta cinta se da el siguiente paso bajo el concepto de ornamento de masa: la masa ya no es expectante de esa forma de alienación, sino que pasa a ser objeto de la alienación misma.

3.2 Apuntes para un cine fascista-capitalista: estudio de caso *Der Triumph des Willens* de Leni Riefenstahl.

Der Triumph des Willens de Leni Riefenstahl ha entrado en la historia tradicional del cine como uno de los filmes más relevantes de Alemania por el especial énfasis que cobró el montaje para la estructura del filme⁵¹, pues, “el arte del montaje había sido utilizado en Alemania mucho antes de 1933 y *Der Triumph des Willens* de Leni Riefenstahl, por ejemplo, tenía mucho parentesco con realizaciones anteriores” (Kracauer, 1985, p. 260). En ese sentido, como menciona Kracauer, las películas previas a la cinta de 1934, como, por ejemplo, *Sieg im Western*, ya estaban insertas en una narrativa cinematográfica que empezó a cobrar fuerza después de la Primera Guerra Mundial, la cual el propio Kracauer había trazado de cierta forma en su libro *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*, y que alcanza a tocar el cine expresionista alemán.

El montaje cinematográfico para la ideología nacionalsocialista tenía un peso imprescindible para influir en las masas, por ello cada recurso había sido explotado hasta niveles poco conocidos por Occidente, pero ya trabajados en la URSS;

⁵⁰ Por ello Benjamin escapará a Francia donde encontrará la muerte en la pequeña ciudad fronteriza de Port Bou, mientras que Kracauer y su esposa Lili Ehrenreich abandonarán Alemania en dirección a París, después del incendio del Reichstag, en febrero de 1933.

⁵¹ Cf. Da Costa, M., (2013) “Leni Riefenstahl, la esteta del mal”

“apenas hay un recurso de montaje que no hayan explotado y existen varios medios de presentación cuyo alcance ampliaron hasta un punto hasta entonces desconocido” (Kracauer, 1985, p. 260). En ese sentido, la proyección de los recursos cinematográficos y el destino de cada uno, así como el aspecto narrativo, la imagen cinematográfica misma y el sonido contaron con un especial interés propagandístico para el nazismo, y, por ello, vislumbraron un uso político que la ideología buscó concretar en su cinematografía.

A causa de esta tradición los nazis sabían cómo utilizar los tres medios fílmicos: comentario, imágenes y sonido. Con un pronunciado sentido del montaje explotaron al máximo cada medio de manera que el efecto total frecuentemente era el resultado de la trabazón de distintos significados por diferentes medios (Kracauer, 1985, p. 260).

El autor francfortés insistió en lo siguiente: el especial énfasis de los directores alemanes de las primeras décadas del siglo XX de continuar produciendo películas mudas o, para aclarar mejor el punto, cintas que fungieran más como un “espectáculo”, lo que precedería a un tipo de manipulación mediática del cine a fin de lograr una alienación social. Es por ello por lo que la imagen cinematográfica tuvo una especial importancia para el montaje de las cintas de propaganda nazi, sin embargo, no era lo único, pues “los recursos fílmicos de la propaganda nazi son numerosos y frecuentemente sutiles” (Kracauer, 1985, p. 260).

En primer lugar, la imagen cinematográfica adquirió importancia en el montaje de las cintas de propaganda nazi, y no sólo por la tradición que heredó del cine mudo en la Alemania de las primeras décadas, sino porque ésta contaba con una vida independiente a los aspectos narrativo-verbales de una película, es decir, muchas veces no fungía como ilustración del comentario que acompañaba a la imagen; en otras palabras, la imagen narraba lo que sucedía sin apelar a los discursos escritos, pues, por un lado, “la relación contrapuesta de la imagen con el comentario es probable que aumentara la gravitación de la imagen como un claroscuro tornándola de un estímulo emocional más potente” (Kracauer, 1985, p. 262), y, por otro lado, para el nacionalsocialismo el discurso estaba vinculado con lo racional y, por lo tanto, podría orientar al público a ocupar su inteligencia y así

comprometer todo el engranaje mediático hecho por la propaganda nazi en torno a la manipulación⁵².

El uso de imágenes en conexión con comentarios verbales se refuerza por el hecho de que muchas ideas de propaganda suelen expresarse por las imágenes. Sin embargo, las imágenes no se reducen a ilustrar el comentario, sino que, por el contrario, tienden a asumir una vida independiente en lugar de ir paralela al comentario, sigue algunas veces su propio curso, artificio muy importante y abundantemente utilizado” (Kracauer, 1985, p. 262).

En efecto, los artificios cinematográficos puestos en marcha por el nacionalsocialismo buscaron sugerir más que explicar, pues “los nazis sabían que las alusiones podían grabarse más profundamente que las afirmaciones” (Kracauer, 1985, p. 262). No obstante, la imagen no fue el único recurso en el cine que la ideología alemana explotó, sino que los fascistas escudriñaron otra forma de influir en la sensibilidad humana a parte de la vista⁵³ como el oído. Por ello, el afán de incorporar sonidos a modo en las películas propagandísticas subrayó la intencionada política del Reich, la cual, entre otras cosas, sería ridiculizar al enemigo y enaltecer los valores alemanes, que algunas de sus películas explotaron.

Los nazis repararon también en la significación emotiva de ocupar determinadas piezas musicales por sobre otras, con lo cual, se incrementaba la posibilidad de hipnotizar a la gente con la imagen cinematográfica, pues “a través de la contribución activa de la música, la imagen afecta los sentidos con fuerza intensificada” (Kracauer, 1985, p. 263). De modo que, al estimular al público con

⁵² Aquí se inserta en gran medida lo que sostiene Miguel Vedda en su curso “Sobre la estética del fascismo” en donde insiste en el desprecio del fascismo por el lenguaje verbal, toda vez que éste es argumentativo, racional, es la herramienta de los intelectuales y, por lo cual, provocaría que las masas *piensen*. O lo que es lo mismo, las imágenes son instantáneas, inmediatas, hipnotizan, producen sugestión y, por lo tanto, no apelan a la razón de los individuos, ya que lo que buscó el fascismo de sus súbditos fue ciega adoración y no crítica razonada.

⁵³ La política cultural de Hitler tuvo una intención deliberada por la espectacularidad: que sea un espectáculo y que a la vez sea impactante, por lo tanto, no habría mejor herramienta para influir en las masas que los medios visuales. Probablemente, este hecho influyó notoriamente para que los teóricos e intelectuales del nazismo pusieran especial empeño en el estudio de las teorías de la percepción.

una insinuación, evidentemente las emanadas de los propósitos fascistas, era más fácil indicar y sugerir la emoción con la cual se aleccionaba a las masas, en concreto, “la música y sólo la música [logró] transformar un tanque inglés en un juguete” (Kracauer, 1985, p. 263).

Asimismo, incluso lo filmado tuvo modelos *ad hoc* con la imagen que quería fomentar y crear el nazismo para Alemania, como los cuerpos de los soldados⁵⁴, por ejemplo, “la explotación de las cualidades fisionómicas, al contrastar (...) primeros planos de las caras brutales de los negros con caras de soldados alemanes” (Kracauer, 1985, p. 261). También se incorporaron materiales cinematográficos capturados de otras naciones para pervertirlas bajo el dominio nazi, de tal manera que “se [volviera] en contra de su país de origen” (Kracauer, 1985, p. 262), así como “la inserción de *leitmotivs* con el propósito de organizar la composición y acentuar ciertas intenciones propagandísticas por medio de las imágenes” (Kracauer, 1985, p. 262), todo para cumplir un único propósito: la manipulación mediática de las masas.

El montaje en el cine nazi pretendía hacer una “trabazón” o polifonía de imágenes cinematográficas que estuvieran constantemente presionando al público; además, aquellas imágenes estaban acompañadas de sonidos para rematar a las masas encantándolas con una *falsa realidad*, o una realidad construida, para así, acicalar y excitar sus emociones a fin de negar su facultad de raciocinio y, por lo tanto, lograr el fin de controlarlas, así como al mismo tiempo, impulsar, sostener e incluso declarar que su ideología, la nazi, era la correcta y más prometedor para el destino y porvenir de Alemania.

Conviene subrayar que la realidad ficticia producida por el cine de propaganda nazi fue un artificio sumamente provechoso para la manipulación de las masas. Pero dicha ficción tenía que presentarse como realidad pura, es decir, los

⁵⁴ Recordemos a su vez la admiración de Adolf Hitler por el par de esculturas realizadas por Arno Breker, como parte del decorado para los Juegos Olímpicos de Berlín 1936 llamadas *El Portador de la Antorcha* y *El Portador de la lanza*, en donde hay una marcada significación por el cuerpo esbelto y fuerte, como expresión fisionómica de la virilidad y la fortaleza a la que aspira un pueblo como lo fue el alemán. Dichas esculturas fueron más bien un anhelo, una manera de evocar el pasado grecolatino, de ahí en parte el ímpetu nazi por lo neoclásico.

nazis recurrieron a las tomas de noticieros, toda vez que “el Ministerio de Propaganda Alemán empleó todos los medios posibles para que los noticieros fueran un instrumento efectivo de propaganda” (Kracauer, 1985, p. 257), pues

para mantener el poder totalitario en el poder tenían que presentarlo como vida real. Y puesto que en cine la representación auténtica de la realidad está reservada a los noticieros, los nazis no podían permitirse dejarlos de lado, sino que se veían forzados a componer con ellos sus películas ficticias de guerra (Kracauer, 1985, p. 286)⁵⁵.

Por consiguiente, “la propaganda nazi edificó una pseudorrealidad iridiscente con muchos colores” (Kracauer, 1985, p. 290), la cual se apegó a los estratos sociales de la clase media en la Alemania de aquellos tiempos, los cuales a su vez validaron dicha falsedad como si fuese un ideal. En parte, podríamos considerar a varias películas del cine nazi, la de Riefenstahl por ejemplo, como intentos por subrayar la importancia de lo ideal frente o, mejor dicho, por encima de la realidad empírica.

Ahora bien, dicha realidad no fue algo impuesto, sino que más bien fue aceptado, pero con una validación, por decirlo así, inintencionada, puesto que gran parte de las masas que aceptaron estas cintas como símbolo de un buen porvenir lo hicieron porque el grado tal del impacto propagandístico sólo recogió los frutos en las personas que ya habían sido completamente adiestradas. Y esto se logró por la iniciativa de las políticas culturales del nazismo de ganarse el corazón de su pueblo.

Como se mencionó más arriba, la inclinación de los nazis por las representaciones visuales recayó en que dichas manifestaciones apelaban conscientemente a la emotividad y los instintos de las personas, es decir, todo aquello que podría despertar la facultad racional de los individuos estaba completamente censurado para el nazismo. “Dentro de las representaciones visuales se explota al máximo el hecho de que las imágenes apelan directamente

⁵⁵ Este punto condensa la situación de los noticieros como un *preludio* y *complemento* de la propaganda totalitaria del cine alemán nazi.

al subconsciente y al sistema nervioso. Se emplean muchos recursos con el sólo propósito de provocar en el público ciertas emociones específicas” (Kracauer, 1985, p. 276). Es por ello por lo que las masas fueron más susceptibles de ser controladas: censurada su capacidad para razonar, sólo les quedaba exaltarse por lo que veían frente a sus ojos en la gran pantalla.

Con esto, a su vez, la tarea primordial de la propaganda nazi fue producir un tipo de representaciones que supusieran en el colectivo un entretenimiento, pero, como veremos más adelante, dicho espectáculo estaba firmemente sustentado por las políticas del Reich. De hecho, “estaban obligados a hacerlo así porque su propaganda no podía proceder como la propaganda de las democracias y apelar a la comprensión de su público” (Kracauer, 1985, p. 260).

En parte, el éxito de las películas de propaganda nazi radicó en la alta y eficaz carga de recursos, tácticas y artificios cinematográficos incluidos en sus cintas; todo estaba preparado con antelación y lo redituable vendría cuando las masas estuvieran lo suficientemente adoctrinadas como para oponer resistencia ante el control del Estado nazi. En conclusión, “mientras los instintos y emociones del espectador eran mantenidos vivos, su facultad de razonamiento está deliberadamente adormecida” (Kracauer, 1985, p. 276).

La propaganda nazi procedía bajo un esquema polifónico, es decir, una manera de juntar las imágenes, sonido, pausas en constante dinamismo, en suma, una vez que entraba en acción la propaganda “se empleaba una suntuosa orquestación para influir en las masas” (Kracauer, 1985, p. 260). De tal forma que con ello se lograra mantener al público sentado en la butaca y en constante alerta sobre lo que sucedía en la pantalla. Con ello, el espectáculo que las personas disfrutaban impedía la posibilidad de que éstos mismos individuos tuvieran un momento de relajación o incluso de aburrimiento.

La propaganda nazi no [podía] permitirse el abandonar su constante presión. Si en la pantalla o en la vida los poderes dinámicos de la propaganda hubieran disminuido por un solo

momento, todo el sistema podría haberse desvanecido en un abrir y cerrar de ojos” (Kracauer, 1985, p. 278).

Es por ello por lo que el esquema debía proceder sin ningún intervalo de tranquilidad, se debía estar constantemente azotando al público imagen tras imagen. “Esto explica el gran uso de la técnica polifónica hecho en las películas nazis” (Kracauer, 1985, p. 279). El público de clase media, a quien primordialmente se enfocó las cintas alemanas⁵⁶, tuvo que someterse a un tipo de cine que martillaba constantemente su mente de tal forma que le impedía voltear la mirada del espectáculo que estaba apreciando, con esto, “la polifonía ejecutó su tarea estructural de impedir la huida de atención” (Kracauer, 1985, p. 280).

Pero a la vez, el total empeño de la propaganda nazi por ganarse el corazón de las personas fue motivado para nublar su raciocinio, esto es, ¿qué sentido hubiese tenido dirigirse únicamente a ganarse a las masas con espectáculos y todo tipo de fascinación, sino para apagar su mente y su facultad para pensar? Por ello, las cintas propagandísticas comprometieron su estructura, con riesgo de venirse abajo, si filmaban algo que despertara la razón en los individuos, de ahí también la constante presión al público que miraba la película agobiándolos durante toda la proyección de la cinta sin ninguna tregua.

Es evidente que, a pesar de la necesidad de la composición de insertar pausas en sus filmes de campaña, la propaganda nazi no puede permitirse el abandonar la constante presión. (...) Tan pronto como se permite un relajamiento al espectador, sus facultades intelectuales pueden despertarse, y el peligro está en que se aperciba en el vacío que le rodea (Kracauer, 1985, p. 278).

⁵⁶ Que, dicho sea de paso, Kracauer no habla de un público alemán cualquiera que es alimentado por las cintas propagandísticas del nazismo, sino un público “resentido”, con un espíritu debilitado por los escombros que Alemania tuvo que recoger después de la Primera Guerra Mundial, un público que se sentía avergonzado. Este prototipo del público alemán es también el que Benjamin analiza por la relación que guardó con el ascenso al poder del nacionalsocialismo en Alemania.

Más que para enseñar, la propaganda nazi actuaba bajo la demanda de impresionar al público: no había más remedio que hacer que cada persona estuviera al tanto de la cinta a pesar de que ello no tuviera ninguna función pedagógica o didáctica. De hecho, ver las cintas propagandísticas no conllevaba ningún tipo de educación que fomentara en el público una inclinación a pensar. En definitiva, se buscaba hacerse de la autonomía de los individuos por medio del adiestramiento de sus emociones. “Bien persuadidos de que la propaganda trabaja continuamente sobre la mente del público, los nazis la manejaban como los granjeros trabajan el suelo” (Kracauer, 1985, p. 279).

En particular, Joseph Goebbels, quien fungió como ministro de Propaganda del Tercer Reich, supuso el éxito rotundo de las cintas de propaganda si primero se enfocaban en ganarse la simpatía del público, siempre y cuando éste “no estuviera liberado del constante impacto de la propaganda” (Kracauer, 1985, p. 279). Por ello,

la propaganda de Goebbels, no satisfecha con imponer por la fuerza el sistema nazi en el pueblo, se proponía imponerlo por la fuerza en su corazón y mantenerlo allí. De esta manera, Goebbels confirmó que la propaganda nazi se extendió sobre todas las potencialidades del pueblo para cubrir el vacío que había creado. Se recurrió a la realidad adulterada y a las mentes agotadas ya no les fue permitido soñar (Kracauer, 1985, p. 282).

Ahora bien, podemos condensar gran parte de estos análisis sobre el montaje y el uso de recursos cinematográficos como la imagen y el sonido para dominar a las masas en la cinta de 1935 *Der Triumph des Willens* de la directora alemana Leni Riefenstahl, pues en ella se concreta “el triunfo total de lo ornamental sobre lo humano. La autoridad absoluta se afirma” (Kracauer, 1985, p. 94). Consideramos, pues, que la elección de dicho filme no es arbitraria, en cambio, su modelo podrá ayudar a condensar la última parte de esta tesis: que el espectáculo alienante contenido en la cinta de Riefenstahl fue apropiado por algunas películas de la industria cultural que Adorno condena, no porque hagan un uso explícito de la

orientación política contenida en el filme de 1935, sino porque el carácter aleccionador de aquella fue muy redituable para continuar manipulando y adoctrinando a las masas después de la Segunda Guerra Mundial, aunque con un interés político, social, cultural y económico muy distinto.

Si algo tiene la cinta alemana es su carácter agobiante, es decir, no hay momento para las pausas. Si existe un fotograma débil, por decirlo de alguna manera, ya sea enfocando el cielo donde sobrevuela la avioneta que trae a Hitler al inicio de la película o ya sea para seguir el recorrido del Führer pasando revista a las fuerzas armadas, el sonido ocupa el protagonismo; si la imagen supone un descanso a la vista el sonido recupera el tramo perdido y, por lo tanto, reubica la atención del público para no perderse nada del largometraje. Está de más decir que, si sólo vemos a miembros del partido dando un discurso, como la parte del Salón del Congreso del Nationalsozialistische Deutsche Arbeiter Partei (NSDAP), podríamos desembocar en un aburrimiento y, por tanto, desatención⁵⁷, sin embargo, los mismos políticos aparecen en escena como si fueran actores: manifiestan tal grado de fidelidad por los valores germánicos, y por Hitler en general, que sus discursos son emotivos y llamativos, contienen fuerza retórica, mueven las manos y se agitan el pelo, mientras que sus palabras encierran un propósito: son cortos y contundentes “usted es Alemania, cuando usted juzga el pueblo juzga”, dice uno de los miembros del NSDAP a fin de exaltar la figura de Adolf Hitler.

Cabe señalar que la película incluye tomas de noticieros que, como habíamos comentado, formaban parte de la maquinaria propagandística del nazismo; pero dichas tomas no fungieron como representación fidedigna de la realidad, sino que buscaban fabricar una estructura artificial e idealizada que los nazis gustaban de

⁵⁷ Gran parte del escepticismo ante el proyecto cinematográfico de *El triunfo de la voluntad* estuvo motivado por la consideración de que la cinta podría ser aburrida. En el ensayo de Marco da Costa, *Leni Riefenstahl. La esteta del mal*, el autor menciona que para Walter Ruttmann, primer director al que se consideró para realizar el proyecto, la cinta apenas sería interesante si sólo se ocupaban discursos y desfiles, pues, en su proyección, el filme debería tener un tono más vivo, es decir, dejar al último todo lo militar de la película para enfocarse en el ascenso del Partido Nazi en Alemania. Dicho planteamiento se elaboraría cinematográficamente por medio de una serie de *collages* entre tomas de noticieros, carteles y documentos afines al Partido. Sin embargo, dicha propuesta estética provocó un disgusto para el mismo Hitler, pues ella contaba con reminiscencias soviéticas.

llamarla realidad. “A través de una composición imponente de simples tomas de noticieros, esta película representa la transformación completa de la realidad, su completa absorción dentro de la estructura artificial de la convención del Partido” (Kracauer, 1985, p. 283).

Para hablar concretamente, la cinta narra los días que Hitler y los integrantes del Partido Nazi pasaron en la ciudad de Nuremberg para la Convención del Partido Nacional Socialista Alemán de los Trabajadores en 1934. El carácter de documental del filme no significó que la cinta fuera relegada a un peldaño menor. En la película, vemos a Hitler hablando a las masas de soldados, ante estadios repletos de gente, adornados con banderas de los símbolos del partido, así como la exaltación por las armas, los uniformes, la fortaleza viril y la emotividad respecto a la guerra. Con ello, la cinta presenta a las masas-ornamento, es decir, representó la inclinación ornamental del régimen nazi para controlar al público, toda vez que “el film incluye también imágenes de ornamentos de masas que reflejan el clima entusiasta que se imprimió vigorosamente a la Convención” (Kracauer, 1985, p. 285).

Uno de los filtros cinematográficos con los que se construyó la realidad fingida de la que hemos estado hablando son las tomas de primer plano que la cinta presenta de algunos soldados alemanes. Por ejemplo, cuando llega la parte donde se pasa revista a las Juventudes Hitlerianas, el empeño por captar los rostros de los jóvenes alemanes, iluminados, y casi siempre de perfil, pero no de frente, parece acentuar la vigorosidad y el recato; son jóvenes con rostros fuertes y pómulos prominentes, una nariz respingada y cabello rubio (pocas son las tomas de jóvenes con cabello oscuro). Con estos acercamientos a los rostros de los adolescentes se buscaba enfatizar las aspiraciones físico-culturales del nacionalsocialismo, es decir, entrometerse en el imaginario colectivo e impactar en las convicciones personales del público, para consolidar visualmente lo que *debería* ser el pueblo alemán.

Pero al mismo tiempo, el acercamiento al rostro presentaba la emoción de los jóvenes ante Hitler y el propósito bélico de toda la operación nazi. Cinematográficamente hablando, con los primeros planos se busca presentar las

emociones del protagonista y narrar, a partir de ello, la cinta⁵⁸. Sin embargo, “es un espectáculo aterrador ver a más de un joven honesto e ingenuo someterse entusiásticamente a la corrupción [presentada por el nacionalsocialismo]” (Kracauer, 1985, p. 286).

Además, las tomas de estas juventudes no se limitaron al primer plano, sino que el movimiento de cámara se hizo patente para continuar exponiéndolos, con lo cual, se usó la toma contrapicada, la cual buscaba sugerir la grandeza de aquellos soldados; sin embargo, la prominencia de los militares alemanes presentados de esa forma pasó a ser secundaria en las partes donde Hitler daba su discurso. Las tomas del líder nazi en la cinta sugieren la grandeza de éste con tomas picada e inmediatamente la cámara capta a las masas oyentes desde la elevación sugerida por la toma contrapicada, es decir, Hitler es visto desde abajo y las masas desde arriba: con esta técnica de montaje y edición se sugiere la idea de superioridad del líder alemán sobre la pequeñez de sus súbditos.

Cabe subrayar que este juego de tomas en la película no sólo se ocupó durante los pases de revista a los soldados, sino que también se ocupó durante los discursos que se dieron en Nuremeberg en 1934. Al igual que los jóvenes, los soldados adultos sienten exaltación por la presencia de Hitler frente a ellos, como los miembros del Frente Obrero Alemán y los soldados que se dieron cita al homenaje luctuoso de los elementos muertos de las Schutzstaffel. En ellos, prácticamente todas las masas-ornamentos se unifican para disolver la individualidad de cada participante: hay una parte donde cada integrante del Frente Obrero Alemán comenta el lugar donde nació, sin embargo, cuando todos terminan por decir su lugar de procedencia pasan a reconocerse como parte de un grupo homogéneo, el cual el nazismo buscó modelar; con ello, se muestra a propósito que incluso cuando los militares que integraron el ejército nazi provienen de lugares de nacimiento distintos cada soldado alemán es parte de un todo, no obstante, así

⁵⁸ Un ejercicio fílmico para clarificar este punto, de los varios ejemplos que podemos citar, son las cintas *Ven y mira* (1985) de Elem Klímov y *La pasión de Juana de Arco* (1928) de Carl Theodor Dreyer, en donde los primeros planos de los rostros de los protagonistas de ambas películas ayudan a narrar la historia, es decir, el proceso de la historia del filme es contado con las emociones que los protagonistas nos dejan ver a través de su rostro, el cual es constantemente enfocado por la cámara.

como las Juventudes Hitlerianas, es intimidante ver “las largas columnas de hombres exaltados marchar hacia el árido reino de esa voluntad [la nazi], como si ellos mismos quisieran morir” (Kracauer, 1985, p. 286).

En suma, todo el engranaje cinematográfico puesto en la cinta de Riefenstahl buscó generar una realidad idealizada; las tomas apenas son parte de toda la maquinaria propagandística, el público debía ser *transportado* a esa realidad prometida, idílica, idealizada, hacia el espectáculo de su propia aniquilación, por ello,

para dar cuerpo a esa transfiguración de la realidad *Der Triumph des Willens* se dedicó a enfatizar el movimiento incesante. (...) Hay constantes panorámicas y *travellings* de manera que los espectadores no sólo vean pasar un mundo febril, sino que se sienten envueltos en él. Aquí, el movimiento total parece haber devorado la sustancia, y la vida sólo existe en estado de transición (Kracauer, 1985, p. 285).

Toda la parafernalia militar que presenta la película formó parte de la manipulación mediática y psicológica a la que estuvo sometida el público expectante de la cinta. Las masas de personas reunidas en los estadios que visitó Hitler en el filme fueron reunidas para que se concretara su transformaron en ornamentos y, por ello, el énfasis en que se consiguiera dicho acometido fue para “cautivar al espectador con cualidades estéticas y llevarlos a creer en la solidez del mundo de la svástica” (Kracauer, 1985, p. 285).

Ahora bien, conviene subrayar que la convención del partido y la realización de la cinta fueron de la mano. Conscientes del poder que conllevaba manipular la precepción visual humana, los nazis pusieron especial cuidado en cada detalle óptico de la cinta, por ello

se hicieron grandiosos arreglos arquitectónicos para circundar los movimientos de masas y, bajo la supervisión personal de Hitler se habían diseñado los planes precisos para las

marchas y desfiles mucho antes del acontecimiento. Así, la convención pudo evolucionar literalmente en un tiempo y espacio propios. Gracias al perfecto manejo se convirtió no en una demostración espontánea, sino en una gigantesca extravagancia en la que nada se había dejado a la improvisación (Kracauer, 1985, p. 283).

En ese sentido, Riefenstahl contaría más tarde que obtuvo muchas facilidades por parte del partido para realizar el proyecto, y reconoció que los preparativos para la organización de la convención caminaron de la mano con los de la filmación. “*Der Triumph des Willens* es, sin duda, el film de la convención del partido del Reich; sin embargo, la convención misma había sido preparada para producir la cinta, con el propósito de resucitar el éxtasis del pueblo” (Kracauer, 1985, p. 284).

El recorrido que trazamos hasta el momento nos ayudó a analizar la cinta de Riefenstahl, deteniéndonos en los aspectos correlativos con la propuesta teórica de Kracauer en torno a la ornamentación de masas; en ese sentido, podemos concluir que la ornamentación no sólo fue un componente cinematográfico de la cinta, sino que buscó preparar el terreno o, mejor dicho, preparar al espectador para su posterior manipulación mediática, esto es, el público ya no sólo es un mero observador de la barbarie desde la distancia, sino que es parte del ornamento de masa que es controlado por el poder nazi. Con ello, el ulterior propósito de la propaganda fascista respecto a amoldar a las personas a sus intereses políticos se hizo efectiva y activó para siempre una potencialidad del cine: su uso político, no ya como lo fue en las cintas soviéticas de las primeras décadas del siglo XX, donde se buscó educar a las masas por medio del cine y, eventualmente, propugnar una emancipación social, sino que el fascismo alemán buscó lo contrario: enajenar a la masa. Esto es, a diferencia de sus contrapartidas soviéticas, donde éstos buscaron conservar “el carácter de verdaderos filmes épicos gracias a su fidelidad a la realidad” (Kracauer, 1985, p. 275), los nazis buscaron falsearla, es decir,

los propagandistas nazis practicaban la técnica izquierdista del montaje en orden inverso: ellos no buscaban recrear la realidad con un ensamblaje de tomas sin significado, sino que,

por el contrario, suprimían de raíz cualquier significado real que su filmación improvisada pueda transmitir” (Kracauer, 1985, p. 280).

Además, el culto a la guerra, analizado por Kracauer, que se rinde a lo largo de los 114 minutos de duración de la cinta, encuentra estrecha conexión, consideramos, con el análisis sobre la estetización de la política que Benjamin realizó y denunció del fascismo alemán. Con esto, la manipulación mediática de las masas puesta en marcha por el fascismo alemán fungió como preludio o base de lo que adoptarían las películas de la industria cultural en Adorno por tres motivos.

En primer lugar, porque así como lo habíamos comentado, el adoctrinamiento que realiza la propaganda nazi apela inmediatamente al gusto y la emotividad de los espectadores, es decir, el público acepta lo que está viendo, en un primer momento, porque es entretenido: al espectador le gusta lo que ve, sea lo que sea. Con movimientos de cámara, la efusividad de los soldados cuando escuchan a Hitler dar sus discursos, el sonido apabullante de los aviones sobrevolando Nuremberg, las filas de banderas svásticas y las interminables filas de soldados fungiendo como verdaderos ornamentos, con el evento se logró capturar la atención del público por medio de una seducción que el montaje de los nazis adecuó; así pues, al público que vio *Der Triumph Des Willens*, se le intentó manipular a tal grado que se buscaba inhibir su capacidad para razonar que lo que está viendo no tiene otro propósito más la muerte y la aniquilación de sí mismos.

Con ello, el espectáculo que veían se transformó en una auto aniquilación para las masas, pues aunque el espectador podría aseverar que es una película, Kracauer enfatizó que dicha uniformización de las masas de soldados que aparecen en la cinta es sólo una representación del modo de vida económico-capitalista que circuló por la sociedad alemana; de modo que, el espectador es observante y observado: no puede salirse del círculo vicioso puesto en marcha por el fascismo alemán, porque se encuentra lo suficientemente enajenado para hacer algo.

En ese sentido, aparece el primer estadio de la relación entre el fascismo y la industria cultural o, mejor dicho, la herencia del cine nazi en las cintas

estadounidenses de la industria cultural: tanto uno como otro se encargaron de desviar la atención racional del público resaltando su capacidad emotiva para aceptar su resignación frente al poder económico, del lado de la industria cultural y político, del fascismo.

Por un lado, al ser un espectáculo, las cintas de la industria cultural pretendieron abnegar la carga racional del individuo: luego de una larga jornada laboral el trabajador sólo quiere *descansar*, por lo cual, lo que menos quiere es pensar. Esta resignación es plenamente útil para los intereses de la industria cultural: explota el malestar del espectador para que éste sea seducido aún más por las películas que le pone enfrente la misma industria con el fin de manipularlo. Por ello, todo el carácter que catapultó a la propaganda nazi como un vehículo para dominar a las masas, pasó a ser adoptado de cierta manera por la industria cultural, en específico, para amoldar la vida de los individuos al consumo capitalista.

En segundo lugar, porque tanto la propaganda nazi como las cintas de la industria cultural buscaron componer una vida ideal para enganchar al público con el fin de convocar el anhelo de las personas y, como se dijo anteriormente, burlarse en su cara. Benjamin se dio cuenta que, en el cine soviético, el planteamiento de filmar la vida cotidiana, y las personas consigo, era una respuesta revolucionaria a la democratización del arte. Cuando un individuo era filmado en el cine soviético, este no requería llamarse a sí mismo artista, ni mucho menos especialista, el lugar que ocupaba en la sociedad le bastaba para salir en escena. Es por ello por lo que la cinta de Dziga Vertov *The Man with the camera* se insertó adecuadamente en esta propuesta para refrendar el espíritu democrático de los nuevos medios, negando así una puesta en escena burguesa, es decir, narrar las historias fílicas por medio de un héroe representativo de la época.

Sin embargo, cabe subrayar que, aunque las cintas de propaganda nazi simpatizaron más con las películas soviéticas que con las de las democracias occidentales⁵⁹, los filmes soviéticos estuvieron compuestos de gente verdadera y

⁵⁹ Goebbels insistió en que el *Acorzado Potemkin* (1925) debería fungir como un modelo que la Alemania nazi debía adoptar, puesto que la “revolución” nazi debía ser glorificada de la misma forma

de una realidad no adulterada, es decir, se inclinaron a representar lo colectivo verdadero, a través de la filmación de personas en sus lugares de trabajo en las fábricas, en las calles o en el transporte, siempre como un grupo⁶⁰.

Así como los grandes filmes mudos rusos, naturalmente, acentúan la absoluta dominación de lo colectivo sobre lo individual en *Potemkin*, sin embargo, lo colectivo está compuesto por gente verdadera, mientras que en *Der Triumph des Willens*, ornamentos espectaculares de masas excitadas y ondeantes banderas svásticas sirven para representar lo colectivo falso que los gobernantes nazis crearon y organizaron bajo el nombre de Alemania (Kracauer, 1985, p. 272).

Por ello, y relacionándolo con la industria cultural, cuando ésta promete al público una vida ideal, no hace más que rescatar lo que unos 30 años antes de su época ya habían planteado las cintas de propaganda nazi: crear una ficción o una realidad adulterada con el fin de que el público simpatizara con ellas y, de nueva cuenta, ser cautivados. Con esa realidad se inspiró en las masas adoctrinadas un mundo mejor y mejores condiciones para su existencia, sin embargo, esa promesa quedó incumplida, pues con los nazis la realidad falseada prometía la muerte (con la celebración de la guerra), mientras que en la industria cultural nunca se pensaba llegar a una mejoría, sólo quedó la resignación de los espectadores a seguir consumiendo los productos que ella le ofreció.

Finalmente, en tercer lugar, la antesala del cine propagandístico nazi en el seno de la industria cultural puso en evidencia que tanto uno como otro se presentaron como dos formas *invisibles* de establecer el poder, e incluso en este

en que lo fue con la contraparte soviética, puesto que tanto las cintas alemanas como las soviéticas resaltaban la presencia de lo colectivo sobre lo individual. En ese sentido, podría hallarse una diferencia entre las cintas de la industria cultural con las del fascismo: las norteamericanas de la industria cultural retratan la vida nacional a través de un individuo y no a partir de lo colectivo, como sí la hacían las de los países occidentales.

⁶⁰ No es un hecho aislado que en la cinta de *The man with the camera* el director mismo se refleje *inserto* en la vida social, sin la necesidad de distinguirse como artista sobre los demás. La revolución democrática desde el cine se compuso desde que el cineasta se mostró a sí mismo como parte de lo colectivo y social y no buscó destacar de los demás: es uno entre los otros.

punto, la industria cultural refinó el modelo nazi. Es decir, acabada la Segunda Guerra Mundial, y con clara influencia de los juicios de Nuremberg, se llevó a cabo una “caza de brujas” sobre los artistas aliados nazis. Cuando fue el turno de las cintas de Leni Riefenstahl, ellas fueron censuradas por su clara referencia política: puede que incluso hoy en día cualquier persona que vea una película del modelo de *Der Triumph des Willens* se mostrará escéptica, pues la simpatía para exaltar una fracción política de cualquier parte del mundo se hace claramente evidente y por tanto condenable para muchas personas.

Sin embargo, la industria cultural transformó, por medio del entretenimiento, la forma de implantar un poder. Esto es, ¿quién puede tomarse en serio al entretenimiento, pues el único fin de este es *relajar al público*? Bajo este argumento pareciera que la industria cultural blindó la posibilidad de realizarle juicios y críticas a sus cintas, pues dejan claro que lo único que quieren es *entretener al público*. Si en la contrapartida nazi se puede condenar la cinta de Riefenstahl por su evidente afiliación con los intereses nazis, en clara afinidad política, con la espectacularización puesta en marcha por la industria cultural ¿a quién se le podría realizar la imputación de que con el cine se está manipulando a las masas, si éste solamente cumple el propósito de entretener?

Por ello, la industria cultural camufló la manera de imponer el poder económico de la industria capitalista con risas y relajación. Y las masas fueron controladas no sólo por una entidad política, sino que el establecimiento de la esfera económica en la vida cotidiana, así como lo declaró Adorno, fue y ha sido la principal función de la industria cultural.

Ahora bien, llegado a este punto, donde reconsideramos la afinidad industria cultural-fascismo, podríamos sugerir el siguiente hecho. Si la función de la industria cultural no sólo ha sido la acumulación del capital, ni mucho menos provocar únicamente una vida consumista en las masas, sino que a la vez ha buscado imponer un determinado tipo de poder sobre las masas mismas, entonces podríamos reconocer la afiliación del pensamiento de los dos denunciadores de un tipo de cine que buscó reprimir a las masas por medio de técnicas de montaje.

En ese sentido, podríamos considerar que la relación Benjamin-Adorno en torno al cine no es polarizable, es decir, que los dos están conscientes de un tipo de poder que ha manipulado la función del cine para encaminarlo a crear una alienación social. En suma, cuando Benjamin criticó la estetización de la política se refirió a que ésta está amoldando a las masas para resignarlas a su auto aniquilación por medio de cintas cinematográficas que buscaron únicamente resignarlas, mientras que Adorno da cuenta de que se ha llegado a un punto donde el cine se ha encerrado en la industria de las mercancías, pero estas mercancías no ocupan cualquier tipo de ideología, sino que vierten sobre ellas los principales puntos fuertes del cine nazi: dominación, falsificación de la vida cotidiana y adoctrinamiento. Bajo estos puntos se modeló la industria cultural en su aspecto social, pues por el lado económico ya había ganado terreno por su carácter mercantil.

En conclusión, las reflexiones sobre el cine en Adorno y Benjamin pueden reunirse si se atiende a la relación industria cultural/fascismo, apoyados el engranaje teórico de Kracauer, pues aquellos autores, como hemos mencionado a lo largo de esta tesis, aportan puntos clave para la comprensión y crítica tanto de la industria cultural como del fascismo en su vertiente estética. Por ello consideramos pues que no habría que polarizar las reflexiones de ambos, incluso podríamos matizar que ni Benjamin fue un ingenuo como en algún momento Adorno pudo considerar, pero tampoco éste último podría ser un obstinado y conservador pues, así como su colega, o incluso en mayor medida que aquel, evaluó la posición del arte en un contexto histórico determinado por la mercancía capitalista.

Conclusiones

A lo largo del capítulo dimos cuenta de un tipo de ideología colaborativa, es decir, la relación entre industria cultural y estética del fascismo. Bajo esta modulación, el cine se presentó como una entidad manipuladora, es decir, se instauró un modo de hacer cine que contribuyera a la dominación de las masas por medio de la esfera artística. Con el cine de propaganda nazi, concretado en la cinta de Leni Riefenstahl, evaluamos la capacidad de este cine para instaurar el poder

político del nacionalsocialismo, con ello se muestra que el cine también puede implantar sus convicciones con artilugios cinematográficos como el montaje, en especial con elementos como las imágenes y los sonidos, retomando principalmente el esqueleto conceptual de Siegfried Kracauer, como pensador crítico del fascismo, para analizar detalladamente la técnica cinematográfica de los nazis, toda vez que decidimos retroalimentar la propuesta de Benjamin sobre la estetización de la política.

Además, dimos cuenta que todo este engranaje cinematográfico no fue olvidado, ni mucho menos condenado al pasado, sino que siguió vigente en el contexto de la industria cultural, reconociendo que el cine no sólo es una mercancía que se mueve en el terreno de la industria capitalista del entretenimiento, sino que pasa a recobrar su forma propagandística alimentado el poder económico desde la alienación de las masas.

Conclusiones generales

En esta investigación se relacionó las propuestas teóricas de Walter Benjamin y Theodor Adorno respecto al cine, destacando los puntos ambivalentes entre ambos postulados, así como sus conexiones. El empeño de la tesis intentó adentrarse en la discusión en torno a la discrepancia de ambos postulados, pues, por un lado, con Benjamin se notó que este autor no está siendo simplemente un optimista o un ingenuo con el arte cinematográfico sin más, ni mucho menos confió ciegamente en el cine como un elemento constituyente de la emancipación del proletariado, sino que su postura guardó una relación estrecha con el momento histórico, social y político en que se gestó. Dicho de otra manera, el fascismo alemán despertó en Benjamin una reacción, motivó al pensador alemán a manifestarse ante su realidad concreta. Con el ascenso de Hitler al poder Benjamin tuvo que dejar el país, pero su exilio lo hizo comprender de primera mano el agudo problema que acarrearía la victoria del nazismo en la vida política de Alemania. Benjamin comprendió que el fascismo se entrometió en la sociedad alemana hasta en sus fibras más íntimas e incluso la menos esperada: la cultura y el arte.

En este tenor, la comprensión del cine por parte del filósofo alemán apuntó hacia una perspectiva materialista en el arte, vinculándolo más de cerca con la esfera política. Por ello, con el concepto *técnica* que se analizó en el primer capítulo dimos cuenta de la manera en cómo el alemán insertó al arte en la esfera social, sin por ello tener que reducirlo a esta. Ahora bien, este hecho no es ni de lejos una innovación detectada por Benjamin, sino que de hecho se retrotrae hasta la historia de la fotografía para comprender al cine en medio de un contexto de reproductibilidad técnica del arte, es decir, la fotografía forjó un preludio para las reflexiones del filósofo en materia de cine, como si la primera hubiera proyectado a la segunda. De manera que Benjamin indicó y de cierta forma criticó la resistencia de varios sectores de la intelectualidad alemana frente a la fotografía como también ocurrió con el cine. Por ello, Benjamin, más que partir de un concepto tradicional de arte, se enfocó en repensar este término a la luz de las movilizaciones sociales producidas por la industrialización y el peso de la máquina en el arte.

Cabe subrayar que Benjamin también notó la ambivalencia en sí misma del cine. Parte de la dicotomía politización del arte-estetización de la política responde a la manera en que Benjamin comprendió al cine tanto en su faceta instrumental como en su faceta de emancipación. Por un lado, un arte cinematográfico encaminado a revertir la posición del proletariado invisibilizado por los aparatos técnicos para vincularlo con el arte y repensar su relación con este, mientras que comprendió que el cine también podría ser tomado por determinados tipos de poder, como sucedió con el fascismo alemán, para crear formas de alienación social y dominación a través de este. El cine fue lo que se analizó en el último apartado del primer capítulo. Bajo este contexto es que logramos comprender la manera en que Benjamin redirigió el papel del cine para las sociedades industrializadas y cómo es que se reposicionó al arte a partir de esta caracterización. Al arte le ha ocurrido algo, la reproducción masiva de los objetos artísticos ha trastocado su intimidad y tal vez no vuelva a reencontrarse con ese camino. Este hálito de nostalgia que detecta Benjamin en la pérdida del aura del arte no lo mermó, sino que lo hizo replantear y repensar el término de arte.

Además, como bien sucedió con los ejemplos de la prensa, la literatura y la música, Benjamin reconoció que la misma actividad artística estaba siendo seducida por el fascismo. De la mano de Tretiakov, Benjamin dictó la manera en cómo podrían las artes refundar o formar parte de un cambio social. Con la dicotomía espectador-artista el filósofo alemán también previó que el arte contaba en sí con postulados de la doctrina del arte por el arte. Ahora bien, tocado este punto, hace falta mencionar que la relación entre la doctrina del arte por el arte y el fascismo fue un punto medular en Benjamin para que éste insertara una teoría materialista del arte. En efecto, la relación entre la teoría del arte autónomo, la cual no tenía como meta necesaria cumplir con un fin político, social o económico, tal como se gestó en el siglo XVIII, terminó por ser conveniente para los intereses del Reich. La idea de artista-genio que modela la arcilla a su conveniencia para crear su obra, fue una panorámica con la cual el pueblo alemán vio a Hitler; la idea de artista-creador, como un personaje tocado por la divinidad para hacer sus obras, también ayudó a fomentar la imagen que el dictador alemán quería proyectar.

Además, con el culto a la guerra Benjamin enfatizó que lo que ocurría en Alemania era un anhelo de muerte y destrucción. ¿Qué había llevado al pueblo alemán a ovacionar los tanques de guerra, las máscaras antiguas, las balas y los cañones y los uniformes militares sin el menor escrúpulo? Lo que sucedió después daba pie a lo que este manifestó cuando habló de la estetización de la política: una manera de encubrir la violencia con el velo de la belleza y el regocijo. Por ello, los elementos conceptuales y teóricos en Benjamin, dado su análisis sobre el cine, escatiman la visión tradicional del arte, no por el sólo capricho de criticarla, sino para intentar responder al momento crucial de Alemania en la década de los treinta. Benjamin parte de esta postura para hacerle frente al fascismo desde la esfera que esta doctrina buscó expresar. Es decir, la estetización de la política tampoco es una entidad aislada, sino que se le puede enfrentar desde el mismo terreno donde se presenta: aquí entra entonces el concepto de politización del arte. En otras palabras, en la condena de Benjamin hacia el fascismo está su crítica, su posicionamiento. Y por eso, la constelación del arte técnico en el pensamiento del alemán se encuentra reunida con su denuncia del nazismo.

Bajo este contexto analizamos también el caso de Adorno. Si bien hay que recalcar que el autor de *Teoría estética* hace una denuncia expresa del cine, y en parte esta consideración ha legado una imagen del alemán como un autor pesimista, condescendiente y conservador, lo cierto es que no ocurre del todo así. Si Benjamin partió de la situación concreta del fascismo en Alemania Adorno lo hace con el capitalismo en los Estados Unidos. Ahora bien, si el ensayo tiene esos tintes desoladores y fatalistas es cierto también que Adorno, junto a Horkheimer, hacen un diagnóstico de las sociedades subsumidas al modelo capitalista. Por ello, más que nada, el recorrido conceptual analizado en la segunda parte enfocado en el ensayo *Dialéctica de la Ilustración* es para ilustrar la homogenización de la esfera cotidiana bajo el régimen del capital. En esta modulación, damos cuenta que el cine encerrado bajo un sistema de poder tiende a manifestar adoctrinamientos y formas de alienación social, ya sea sutiles o claras. No es que Adorno esté en contra del cine, sino que su visión está englobada en la industria cultural: la manera de refundar los objetos artísticos bajo el esquema del consumo.

Por ello, la denuncia es de un sistema que ha absorbido a los humanos al esquematismo de la industria cultural, a la manera en que ella ha arrebatado a los espectadores un protagonismo en tanto público expectante del cine. Y en este punto es donde notamos que tanto Adorno como Benjamin indican las formas de alienación social que el cine puede propiciar dado el uso que le dé el fascismo y el capitalismo según sea el caso. La industria cultural y la estética fascista son modos en que se concretan las políticas culturales a conveniencia del poder establecido. Son modulaciones de interés, formas de entrar en el imaginario de una sociedad y lograr someterla. En la denuncia del culto a las estrellas de Hollywood en Benjamin y en el engaño de la industria cultural hacia las masas en Adorno se esconde la manera en que ambos se mostraron molestos por la forma en cómo se trataba al público. Si bien Adorno parece ser que mantiene una actitud de desilusión con las personas que acuden a las salas de cine, lo cierto es que también para él el espectador no lograba desarrollar sus facultades imaginativas porque la industria no le ofrecía más.

Similar a ello Benjamin denuncia en sus tesis sobre el cine: las masas no ocupan un lugar central en el cine gestionado por el fascismo, sino que son meros extraños. El reposicionamiento del arte debería combatir esta situación. Esta promesa incumplida también es destacada por ambos autores, sólo que uno se muestra más convencido que el otro. No obstante, indicamos que el problema es que de cierta forma este modelo de enajenación social llevado a cabo en el cine fascista alemán se trasladó, aunque con sus variaciones, al cine de la industria cultural: Bertolt Brecht anticipó que el fascismo alemán es una posibilidad al capitalismo estadounidense; no es una alternativa opuesta, sino que existe entre ellos un universo de correspondencias. En otras palabras, mucho de lo que interpretamos hoy como cine norteamericano es herencia del cine fascista.

Por lo cual, hemos establecido que el cine en su faceta instrumental puede marcar formas de alienación social, y cuando Benjamin y Adorno complejizan el asunto, se dan cuenta que la participación del público se limita a la expectación, no a la participación ni a la creación, es decir, que con las formas de poder establecidas

por el fascismo y el capitalismo, el público se reduce a mero contemplador, no hay ningún empeño por el cual el público salga de esta situación. Aunque en Benjamin esto se hace patente que, en Adorno, no hay necesidad de separarlos ni polarizarlos, a final de cuentas, con los diagnósticos de estos dos miembros de la Teoría Crítica se redirigió la manera de pensar al cine como un elemento sujeto a la adoctrinación. Establecimos pues que el cine fascista, por su manera de tratar a las masas, puede ser una anticipación y/o modelo que siguió al cine insertado en la industria cultural. Por su empeño en imponer en las masas un determinado tipo de vida, con determinado tipo de valores, el cine de la industria cultural pudo haber aprendido del cine que se hizo en Alemania cuando Adolf Hitler estaba en el poder; cuando se realizó cada película, como también lo vimos con Kracauer, no se producía por decirlo así, de una manera inocente, aislada y apolítica, sino que pareciera que cada filme formaba parte del engranaje psicológico y mediático que empezaba a imperar en la sociedad alemana y que terminó por apreciar el ascenso del nazismo al poder.

En ese sentido, Kracauer, en esta investigación, nos ayudó a comprender facetas del cine que Benjamin pudo evaluar con más profundidad, pero que su prematura muerte no le permitió concretarlas. Con Kracauer, el establecimiento del poder a través de los medios visuales se analizó desde los elementos más pequeños, inocentes e invisibles de la sociedad. Algunos intelectuales se refieren a la obra de Kracauer como un intento de establecer una sociología de las pequeñas cosas. Es decir, con este pensador nos percatamos que los elementos de alienación social pueden venir desde los lugares menos pensados. Concretamente con el cine, a pesar de que su mera presencia podría haber sido motivo de condescendencia aseverando que no había necesidad de analizarlo a fondo por su supuesto carácter de *entretenimiento*, lo cierto es que Kracauer anticipó en él varias maneras de reconocer un instrumento para el poder hegemónico.

Benjamin, de la mano de Kracauer, nos invitaron a reconocer que muchas veces el cine no se encuentra aislado de su realidad política y social; con Adorno, comprendimos que el cine no se encuentra separado del capital que lo produce.

Con estos tres autores, pero por motivos de esta investigación, focalizamos que Adorno y Benjamin pueden fungir como complementos atendiendo a formas de cine que están hechas por poderes hegemónicos. El empeño por relacionar industria cultural y estética fascista fue para precisar que los análisis de ambos autores podrían forjar una manera distinta de pensar al cine: ¿hay que pensar entonces que esa forma de adoctrinación del cine analizado por Adorno y Benjamin se limitó al contexto histórico y político del periodo de entreguerras o es que podemos percibirlo hoy en día con algunos tipos de cine? Hasta el momento, podríamos pensar que Hollywood lleve la batuta en este aspecto, donde se produce un cine para alimentar la vida consumista de las sociedades con modelos económicos que parten del capitalismo, sin embargo, las películas no sólo son mercancías que se mueven dentro de una realidad económica concreta, pensaríamos con Adorno, sino que también incluyen entre su gestación, valores culturales, formas pedagógicas, elementos de adoctrinación invisibles, por decirlo de alguna forma con Benjamin y Kracauer.

Ahora bien, de esta situación queremos rescatar que el cine no es una entidad cerrada. Parte de la visión materialista del cine en Benjamin, con su concepto de arte técnico, subraya e insiste en que al arte se le debe analizar dialécticamente, entre este y la esfera social; ninguno tiene la primacía, pues si ocurriera lo contrario tendríamos una forma de arte subsumida al ámbito social, donde aquel sería un mero reflejo de las bases sociales de un contexto específico y entonces el arte se volvería dependiente de su realidad. Con Benjamin, esto no ocurre así, sino que el arte pasa a intercambiar sus valores dada la industrialización de la realidad. Y cuando Benjamin vincula el arte a la política, no se refiere únicamente a que el arte propicie una emancipación social o haya un arte para la revolución, sino que este también puede devenir en una contrarrevolución, donde los aparatos técnicos, en vez de ayudar a la sociedad la incluyen en un nuevo género de barbarie.

En suma, el cine, por lo que hemos analizado hasta aquí, no se encuentra separado del momento económico y político en que se gesta. Esto más que sugerir

que se reduce a su contexto, nos lleva a pensar en cómo convive el cine con su sociedad, ¿qué permite pensar? ¿hasta dónde le es permitido moverse? ¿por qué se filmarían determinados tipos de películas en un contexto de guerra por ejemplo? Todas estas situaciones y más podrían ayudarnos a considerar que el cine más que un reflejo de la vida es una entidad que constituida *per se* pero que constituye también algo que llamaremos un imaginario social, que podría intentar responder a la significación cultural y política que ha tenido el cine después de los dos contextos que analizaron Benjamin y Adorno.

En conclusión, a través de esta investigación dimos respuesta a la primera interrogante de esta, la cual fue sobre cómo se podría generar un diálogo entre las posturas de Adorno y Benjamin en torno al cine, sin que necesariamente se busque conciliarlas sin más. Para ello, dimos un repaso de ambos posicionamientos para adentrarnos en la situación de hasta qué punto puedo una convivir con la otra, es decir, ¿hay mucha diferencia entre las dos? Más que dar el privilegio a uno por sobre el otro, ambos posicionamientos dieron pie a que se analizara al cine más que como un objeto de entretenimiento, sino con serias implicancias políticas, a pesar de que como mencionamos sea un objeto de goce para las masas; con el análisis de las dos posturas se vislumbró un marco a partir del cual pueden examinar las cintas cinematográficas, no sólo tal vez de las que se habla en esta tesis, sino que incluso podríamos proponer ese marco para los filmes de hoy en día. Las herramientas dejadas por ambos autores, aunque con la distancia temporal que cuentan con esta época, pueden ayudar a hacer críticas efectivas a formas de cine enraizadas en nuestra época.

Bibliografía

- Aguirre, C., "Walter Benjamin, el cine y el futuro del arte", *Revista de Izquierdas*, 2012, N°12.
- Adorno, Th., Eisler, H., (1976), *El cine y la música*, Madrid: Editorial Fundamentos
- Adorno, Th., Horkheimer, M., (1998), *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid: Trotta
- Barria, M., "La producción de un desaparecimiento. Verdad, aura y técnica en Walter Benjamin", *Aisthesis*, 2011, N°49
- Benjamin, W., (2001), "Teorías del fascismo alemán", en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, Bogotá: Taurus
- _____, (2003), *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México: Itaca
- _____, (2005), *Sobre la fotografía*, Valencia: Pre-textos
- _____, (2015), *El autor como productor*, Madrid: Casemiro
- Buck-Morss, S., (1981), *Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*, México: Siglo veintiuno editores
- _____. "Estética y anestésica: una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte", en *Estética de la imagen: fotografía, cine y pintura*, (2015) ed. T. ver Barros pp. 159-204
- Da Costa, M., "Leni Riefenstahl, la esteta del mal". 2. 20-28. [en línea] https://www.researchgate.net/publication/343385013_Leni_Riefenstahl_la_esteta_del_mal, (2013). (Consulta: 23 de abril de 2021)
- Di Pego, A., "Experiencia estética y modernidad. La mirada de Benjamin de la fotografía y del cine" *Question/Cuestión* 1, 2008, Vol. 1, N°19
- Entel, A., Lenarduzzi, V. y Gerzovich, D. (2005), *Escuela de Frankfurt. Razón, arte y libertad*, Buenos Aires: Eubeba
- Huesca, F., "Walter Benjamin: hacia un concepto nuevo de arte", *Graffylia*, 2013, Año 11, N° 16-17.
- Hervás, M., "«No la toques más, Sam»: Algunas notas sobre Adorno y el cine", *Revista Latente*, 2011, N° 9
- Kracauer, S., (2006), *Estética sin territorio*, Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y arquitectos técnicos de la Región de Murcia, Consejería de Educación y Cultura de la Región de Murcia, Fundación Cajamurcia
- _____, (1985), *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós

- Maiso, J., "Continuar la crítica de la industria cultural", *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, 2011, N°3
- Puerta, D., "Del color al sensorama. Cine e industria cultural", *Razón Crítica*, 2016, Vol. 1.
- Puerta, D., "Cultura de masas, ornamentación y cine. Una crítica de Siegfried Kracauer a la modernidad", *Revista Colombiana de Ciencias Sociales*, 2017, Vol. 40, pp. 257-273.
- Puyal-Sanz, A., "Referencias fílmicas en el ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* de Walter Benjamin: genética documental y recursos audiovisuales", *Arte, individuo y sociedad*, 2019, 31(4), pp. 753-771.
- Radetich Filinich, N., "El arte, la técnica y lo político: a propósito de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, de Walter Benjamin". *Argumentos*, 2012, Vol. 25, N° 68.
- Rodriguez, A., Teoría y práctica del cine como dispositivo crítico. El alcance de la modernidad y las formas de lo político desde la historia del arte al cine de los años treinta, Barcelona, 2012, Tesis, Universitat de Barcelona, Facultat de Geografia i Historia, Dept. Historia del Art.
- Rueda L. y Staroselsky, T., "Hacia otra comprensión de lo social en el arte: Dewey y Benjamin", en *Estudios sociales del arte. Una mirada transdisciplinaria*, coord. Verónica Capasso, Ana Bugnone y Clarisa Fernández, (2020) Editorial de la Universidad Nacional de La Plata, La Plata: Argentina.
- Sadoul, G., (2004), *Historia del cine mundial desde los orígenes*, México: Siglo XXI Editores
- Staroselsky, T., "El problema de la estetización en la filosofía de Walter Benjamin", *Diánoia*, 2019, vol. 63.
- Valdez, O., Romero, L. y Hernando, Á., "Revisando la escuela de Frankfurt: aportes a la crítica de la mercantilización de los medios", *Revista Estudios del Desarrollo Social: Cuba y América Latina*, 2019, Vol. 8, N°1
- Villegas, A., "De la crisis del aura a la liberación del aparato cinematográfico: Walter Benjamin y Dziga Vertov", *Aisthesis*, 2015, Vol. 57.