

## FUNDAMENTOS DE LA CRÍTICA AL MODELO INDUSTRIAL DE PRODUCCIÓN DE EXPERIENCIA AUDIOVISUAL CINEMATOGRAFICO DE HOLLYWOOD SEGÚN TH. W. ADORNO

BASIS OF THE CRITICISM TO THE HOLLYWOOD'S INDUSTRIAL MODEL OF PRODUCTION OF AUDIOVISUAL EXPERIENCE ACCORDING TO TH. W. ADORNO

Pablo Frau Buron

Universitat de les Illes Balears

**Resumen:** *Este artículo explora los fundamentos de la crítica al modelo de producción de experiencia audiovisual cinematográfico llevada a cabo por Th. W. Adorno. El estudio se centra en la distinción adorniana entre la producción de una obra de arte resultado de un "proceso estético" de producción y un producto cultural resultado de un "proceso industrial" de producción, prestando especial atención a la diferencia de experiencia que de ambos procesos resulta. Para este objetivo se examinan el material textual que al respecto aportan Dialektik der Aufklärung y algunos fragmentos centrales de Ästhetische Theorie.*

**Palabras Clave:** *Theodor W. Adorno, Teoría Crítica, Industria Cultural, Tecnología, Cinematografía, Experiencia.*

**Abstract:** *This paper is an attempt to explore the basis of Adorno's critic to the film of Hollywood. The study focus on the difference between the production of an artwork resulting from an "aesthetic process" of production and the product resulting from an "industrial process" of production, paying special attention to the difference of experience arising from this two processes. In order to accomplish this goal, we explore some texts from Dialektik der Aufklärung and fragments from Ästhetische Theorie.*

**Key words:** *Theodor W. Adorno, Critical Theory, Cultural Industry, Technology, Film, Experience.*

## 1. LA CRÍTICA AL MODELO DE PRODUCCIÓN DE EXPERIENCIA AUDIOVISUAL CINEMATOGRAFICO DE HOLLYWOOD: ASPECTOS INTRODUCTORIOS

El modelo de producción de experiencia audiovisual cinematográfico que se desarrolló en Hollywood fue considerado por Theodor W. Adorno una rama de la industria cultural destinada al entretenimiento de las masas y, por tanto, la antítesis del arte autónomo, vehículo hacia una sociedad libre y emancipada del individuo. Este nuevo medio tecnológico de producción de experiencia audiovisual destinado al entretenimiento de masas suponía para el autor, el medio más eficaz de dominación e integración del individuo como consumidor en el sistema.

Esta tesis crítica aparece de forma explícita en *Dialektik der Aufklärung*, y concretamente en el capítulo titulado *la Industria cultural como engaño de las masas*<sup>1</sup>. Para los autores, tanto los medios de comunicación de masas, los grupos empresariales de diarios y revistas, las emisoras de radio y televisión, las empresas de música, la cinematografía, así como las diferentes instituciones dedicadas al cultivo de la cultura y las ramas de la industria del entretenimiento, formaban parte de este concepto de *Kulturindustrie*<sup>2</sup>.

En este sentido, la intención de los autores era mostrar que la industria cultural operaba como factor determinante en la formación de la conciencia individual y en la transmisión de sentido de la sociedad. La función de la industria cultural era, según Th. W. Adorno y M. Horkheimer, establecer, a través de una multiplicidad de ofrecimientos de mercancías dirigidas a grupos específicos, el conformismo, es decir, la concordancia general con la organización del mundo. El análisis subrayaba de forma reiterada que los productos de la industria cultural funcionaban como mercancía y que estaban determinados por el mercado y, por tanto, estaban hechos a la medida del consumo masivo. La industria cultural no reaccionaba a una demanda previamente dada por parte de los consumidores, sino que la demanda es creada e incentivada por los mismos aparatos de la industria cultural, que la convertían en necesidad para los consumidores receptores. Para los autores se trataba de un círculo de manipulación y de necesidad retroactiva con el que se cerraba cada vez más y herméticamente la unidad del sistema. Adorno y Horkheimer apuntaban:

El mundo entero es conducido a través del filtro de la industria cultural. La vieja experiencia del espectador de cine, que percibe el exterior, la calle, como

---

<sup>1</sup> Theodor W. ADORNO & Max HORKHEIMER, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, GS, Band 3, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1970. Traducción al castellano de Juan José Sánchez, *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Trotta, 1998.

<sup>2</sup> Para un análisis del entorno al que se vieron confrontados Theodor Adorno y Max Horkheimer en su exilio en los EE.UU, véase: Jose Antonio ZAMORA, *Th. W. Adorno, Pensar contra la barbarie*, Madrid, Trotta, 2004, pp. 86-98. El autor analiza el entorno del fordismo y la industria cultural, la fusión de cultura y entretenimiento, la cultura como reclamo publicitario para la realidad constituida y los efectos de integración y conformismo que ello suponía.

continuación del espectáculo que acaba de dejar, porque este último quiere precisamente reproducir fielmente el mundo perceptivo de la vida cotidiana, se ha convertido en el hilo conductor de la producción. Cuanto más completa e integralmente las técnicas cinematográficas dupliquen los objetos empíricos, tanto más fácil se logra hoy la ilusión de creer que el mundo exterior es la simple prolongación del que se conoce en el cine. Desde la repentina introducción del cine sonoro, el proceso de reproducción mecánica ha pasado enteramente al servicio de este propósito<sup>3</sup>.

De lo anterior se deriva que la crítica de Theodor W. Adorno tiene la intención de mostrar, por un lado, los efectos regresivos del desarrollo de modelo de producción audiovisual cinematográfico en la industria cultural y, por otro, muestra la urgencia de la defensa de un arte autónomo como vehículo hacia una sociedad libre y emancipada de individuos<sup>4</sup>.

Para los autores era importante subrayar que el modelo de producción de experiencia audiovisual cinematográfico de Hollywood había nacido en el contexto de la industria del "big business" y por eso mismo no podía ser separada de su función económica, social, e ideológica en la sociedad vigente. La crítica de la cinematografía como medio de masas en el contexto de la sociedad vigente debía ser tarea prioritaria y urgente para una crítica que tuviera como objetivo desenmascarar la lógica del dominio ideológico.

En suma, el análisis crítico de la transformación de la sociedad del siglo XX que lleva a cabo Theodor Adorno en los estudios sociológicos, y en concreto el análisis de la nueva cultura de masas que emerge del capitalismo en su fase monopolista, muestra que la cinematografía es el medio tecnológico de comunicación de masas que funciona como uno de los mecanismos característicos más potentes de dominación y control social en el contexto de la sociedad del capitalismo. Para el autor, la sociedad del capitalismo es una sociedad donde la dominación y la integración social del individuo no se ejercen de manera directa por unos grupos sociales sobre el resto de la

<sup>3</sup> W. ADORNO & Max HORKHEIMER, *Dialéctica de la Ilustración*, p. 171.

<sup>4</sup> Cabe apuntar aquí que la cuestión de una reflexión sobre el posible desarrollo de la cinematografía como arte, es decir, la posibilidad de un lenguaje artístico autónomo derivado de las posibilidades de la tecnología cinemática, es una cuestión que desde el principio queda en segundo término ante una realidad que imponía la urgencia de defender un arte autónomo y auténtico. Sin embargo, de esta crítica al desarrollo de la cinematografía como rama de la industria cultural no se deriva una negación de las posibilidades estéticas de ese medio tecnológico. En este sentido, algunas investigaciones actuales apuestan por la posibilidad de una estética de la cinematografía en Theodor Adorno, rompiendo de esta manera la imagen estereotipada de la aversión del autor a la cinematografía. Una posibilidad estética que quedó apuntada en el texto *Filmtransparent*. En ese texto el autor apostaba por la cinematografía como medio de "escritura audiovisual" de la experiencia subjetiva, una "escritura audiovisual" como alternativa al modelo de cinematografía tal como había sido desarrollada por la industria cultural de la primera mitad del siglo XX. Para un estudio de una posible estética de la cinematografía como arte moderno en Theodor W. Adorno, véase: Miriam B. HANSEN, *Cinema and Experience*, Berkeley, University of California Press, 2012, p. 207. De la misma autora: "Introduction to Adorno. Transparencies on Film (1966)", en *New German Critique* 24/25 (1981-1982) 186-198.

población, tal como sucedía en las sociedades precapitalistas, sino que van unidas a mecanismos por medio de los cuales se produce la interiorización de la dominación y la integración del individuo en el sistema, que impiden a los individuos sometidos la reflexión sobre dicha dominación. Para Adorno, el mecanismo fundamental de integración de los individuos en el capitalismo en su fase monopolista es la industria cultural. A través de ella, el aparato productivo interviene en la configuración de las necesidades, estructura la conciencia y dirige la fantasía, debilitando al individuo, dañándolo y haciendo prácticamente imposible el desarrollo de su subjetividad y de un pensamiento autónomo, por no hablar de una praxis de transformación social. Al contrario contribuye a la debilidad de la subjetividad y un empobrecimiento de su experiencia<sup>5</sup>.

Como apunta Noel Carroll, Adorno y Horkheimer se centran en la industria cultural porque ésta engendra una actitud mental que entra en conflicto con el ejercicio de la capacidad de la imaginación de los individuos y adormece sus facultades. Estos pensadores se percatan de que –y en palabras de Carroll– “la obra de arte de masas impide la contribución del juego de la imaginación y reflexión por parte del espectador individual e incita a la atrofia de sus facultades<sup>6</sup>.

Pero el análisis de Adorno y Horkheimer no tiene sólo por objetivo poner de manifiesto los efectos cognitivos regresivos de la obra de arte de masas de la industria cultural, sino que se conecta con las repercusiones políticas. En este sentido, el aletargamiento y automatización de las facultades produce un efecto de parálisis y adormecimiento de los individuos como agentes estéticos, impidiendo además su ejercicio libre y autónomo como agentes políticos. Según Carroll, la crítica tendría como objetivo mostrar que la represión de la facultad de la imaginación de los individuos conduce a la masa de público a la creencia de que la realidad social es lo que es y no puede ser de otra manera. En otras palabras, que la facultad de la imaginación es la única que permite pensar que lo que es puede ser de otra manera<sup>7</sup>. En este sentido, la crítica de Adorno y Horkheimer se presenta como el intento de salvaguardar al individuo de la atrofia y aniquilación de la facultad fundamental que garantiza su libertad.

En efecto, para Theodor Adorno, la cinematografía había sido el medio tecnológico de producción de experiencia audiovisual que había conseguido ejercer un poder de atracción y fascinación sobre los individuos como ningún medio había logrado hasta el momento. Ese poder derivaba fundamentalmente de la especificidad de su representación. La representación cinemato-

---

<sup>5</sup> Sobre la cuestión de la crítica del aniquilamiento del individuo en Th. W. Adorno, véase J. A. ZAMORA, *op.cit.*, p. 108.

<sup>6</sup> Noël CARROLL, *A Philosophy of Mass Art*, Oxford, Oxford University Press, 1998. Versión castellana de Javier Alcoriza Vento, *Una filosofía del arte de masas*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2002, p. 80.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 81.

gráfica era distinta a la representación pictórica, de la teatral e incluso de la fotográfica. Su especificidad se caracterizaba por su inmediatez con la realidad empírica. La representación tecnológica audiovisual cinematográfica lograba una homogénea conjunción de imágenes en movimiento y sonido, que le confería un alto grado de verosimilitud con la realidad empírica, lo que la convierte en el medio hegemónico de entretenimiento. La cinematografía fue para Th. Adorno el paradigma de producto de la industria cultural propia del capitalismo en su fase avanzada monopolista, donde lo artístico es secundario respecto del beneficio económico y se halla en total complicidad de la ideología del aparato productivo. La necesidad de entretenimiento, de relajación, la necesidad de olvidarse de la difícil carga y la monotonía existencial se convierten en una demanda masiva de distracción. La obra cinematográfica de Hollywood era, desde este punto de vista, un producto para la distracción, para la necesidad de entretenimiento en el tiempo libre que se concede a los individuos. La industria cultural había transformado el entretenimiento en negocio, diseñando y fabricando en serie y para las masas, un pseudoarte, que humillaba aún más a los seres humanos. Apunta así Adorno:

La necesidad social del entretenimiento y de lo que se llama relajación es aprovechada por una sociedad cuyos miembros forzosos difícilmente podrían soportar de otra manera la carga y la monotonía de su existencia y que en el tiempo libre que se les concede y administra apenas acogen otra cosa que lo que la industria cultural les impone (...). El entretenimiento, incluido el elevado y sobre todo el que se las da de noble, se volvió vulgar una vez que la sociedad del intercambio capturó a la producción artística y la preparó como mercancía. Es vulgar el arte que humilla a los seres humanos al reducir la distancia y complace a los seres humanos ya humillados; el arte vulgar confirma lo que el mundo ha hecho con los seres humanos en vez de que su gesto se rebele contra eso. Las mercancías culturales son vulgares en tanto que identificación de los seres humanos con su propia humillación; su ademán es la risa satisfecha<sup>8</sup>.

## 2. LA DEFENSA DE LA OBRA DE ARTE FRENTE AL PRODUCTO DE LA INDUSTRIA CULTURAL DE ENTRETENIMIENTO

Dentro de esta situación histórica Th. Adorno va reivindicar y defender la obra de arte. Aquella obra que es autónoma y no dependiente de la industria cultural, aquella que se opone a ella y la niega. La defensa del arte que lleva a cabo Theodor Adorno, es una defensa de una “racionalidad *estética*”, irrestricta y libre frente a la racionalidad dominante y marcadamente instrumental.

<sup>8</sup> Theodor W. ADORNO, *Ästhetische Theorie*, GS, 7, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1970. Traducción al castellano de Juan José Sánchez, *Teoría Estética*, Madrid, Taurus, 1980, p. 466.

Al respecto Vicente Gómez, en su trabajo *El pensamiento estético de Theodor W. Adorno*<sup>9</sup>, apunta que el arte fue considerado por Adorno como el resultado de la actividad de una racionalidad no coactiva, y caracterizada por una forma de relación sujeto-objeto en la que ambos no se enfrentan como meras abstracciones. Una forma de relación de no intencionalidad y de afinidad (*Verwandtschaft*)<sup>10</sup>. Ejemplo de ello, para Theodor Adorno, fue la actividad artística del compositor A. Schönberg. Para el autor significaba una muestra de la existencia de una racionalidad donde la subjetividad muestra un modo de comportamiento no instrumental y reductivo. En palabras de Vicente Gómez: “Sujeto y objeto –intención del compositor y material sonoro– no son aquí dos modos de ser rígidos y separados entre los cuales fuera preciso establecer una compensación. Antes bien, ambos se engendran de un modo recíproco, tal como ellos mismos están engendrados: históricamente”<sup>11</sup>.

Sobre esta cuestión de la “racionalidad estética” como racionalidad no coactiva, Albrecht Wellmer, en su trabajo *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne. Vernunftkritik nach Adorno*<sup>12</sup>, aclara que esta “racionalidad estética” es para Adorno un “espíritu reconciliador” que se contrapone al “espíritu instrumental”. En palabras del autor: “Así como el concepto de espíritu instrumental no sólo significa una relación cognitiva, sino también un principio estructurador de las relaciones de los hombres entre sí y con la Naturaleza, el concepto de espíritu reconciliador se refiere no sólo a la síntesis sin violencia de lo disperso en la belleza y en el pensar filosófico, sino también a la unidad sin violencia de lo múltiple en las interdependencia reconciliada de todo lo viviente”<sup>13</sup>.

Expuesto lo anterior, este estudio se plantea profundizar en los fundamentos de esa defensa de la obra de arte frente al producto de la industria cultural. La crítica de Theodor Adorno al modelo de producción audiovisual industrial orientado al entretenimiento de las masas, se fundamenta en una distinción central, por la cual la obra de arte es resultado de un proceso

<sup>9</sup> Vicente GÓMEZ, *El pensamiento estético de Th. W. Adorno*, Madrid, Cátedra-Universidad de Valencia, 1998.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>12</sup> Albrecht WELLMER, *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne. Vernunftkritik nach Adorno*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1985. Versión castellana de José Luis Arántegui, *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno*, Madrid, La Balsa de la Medusa, 1993.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p.18. El concepto de “racionalidad estética” como “reconciliación” se despliega en la *Dialektik der Aufklärung*. Como apunta Albrecht Wellmer: “En la *Dialektik der Aufklärung*, Adorno y Horkheimer interpretan la trinidad epistemológica sujeto, objeto y concepto, siguiendo las huellas de Klages y Nietzsche, como una relación de opresión y sometimiento en la que la instancia opresora –el sujeto– se torna a la vez víctima sometida: la opresión ejercida sobre la Naturaleza interna, con sus impulsos anárquicos hacia la felicidad, es el precio a pagar por la formación de un sí mismo unitario, una formación que fue necesaria por mor de la autoconservación y el dominio de la Naturaleza externa. El carácter unificador y sistematizador de la razón, su carácter discursivo, instrumental y controlador, está ya inserto en su carácter discursivo, en la lógica del concepto”, Albrecht WELLMER, *op. cit.*, p.76.

estético de producción que aporta una experiencia liberadora, mientras que el producto de la industria cultural es resultado de un proceso industrial de producción que aniquila los individuos.

Es objetivo de este estudio centrarse en esa diferencia, explorar así los fundamentos de esa crítica. Para ello, se examinan algunos textos fundamentales de la ontología de la obra de arte aparecen en *Ästhetische Theorie*.

### 3. *ÄSTHETISCHE THEORIE*: UNA ONTOLOGÍA DE LA OBRA DE ARTE

El análisis crítico de la transformación de la sociedad del siglo XX que lleva a cabo Theodor Adorno, en concreto el análisis de la nueva cultura de masas que emerge en la sociedad del capitalismo en su fase monopolista, mostraba que la obra cinematográfica tal como se había desarrollado en la industria de Hollywood, lejos de ser considerada arte, era, al contrario, el producto paradigmático de la cultura industrializada, que actuaba como medio hegemónico de comunicación de masas, con función económica, social e ideológica y dirigida a la reproducción de una determinada cultura en la sociedad vigente<sup>14</sup>.

En *Ästhetische Theorie* el modelo de obra cinematográfica de Hollywood no está presente como arte, sino como paradigma del pseudo-arte representando lo opuesto al arte de la modernidad artística. El arte moderno, que el autor considera paradigma del auténtico arte, es un fenómeno que emerge como reacción y resistencia contra la nueva cultura de masas que va caracterizar la sociedad del capitalismo en su fase monopolista. De ahí que la modernidad artística y la obra tecnológica de la industria cultural sean consideradas anti-téticas, pero a la vez inseparables. El análisis de la función social, económica e ideológica está siempre presente y resuena constantemente, y constituye el fondo sobre el que el autor analiza y contrasta la obra de arte auténtica. En este sentido, la obra de la industria cinematográfica de Hollywood, como paradigma de la cultura industrializada, y la modernidad artística como paradigma del arte autónomo y auténtico, son inseparables y constituyen los dos polos de un mismo fenómeno dialéctico.

En *Ästhetische Theorie* esta polaridad es central y da vida a todas las constelaciones de pensamiento que allí se encuentran. Dada esta polaridad, puede considerarse que la reflexión sobre la obra de arte auténtica, que ocupa un lugar central en estos escritos es, al mismo tiempo, una reflexión sobre la obra cinematográfica de Hollywood. La reflexión sobre las características ontológicas de la obra de arte auténtica es a su vez un análisis ontológico negativo de la obra cinematográfica. Este análisis de la obra de arte auténtica es, de este modo, una crítica implícita al modelo de obra cinematográfica como producto de la industria cultural. El modelo de obra cinematográfica tal como

<sup>14</sup> Theodor W. ADORNO & MAX HORKHEIMER, *Dialéctica de la Ilustración*, p. 165.

se había desarrollado en Hollywood, por su carácter industrial, tecnológico, económico e ideológico, va a quedar excluida del ámbito de lo genuinamente artístico. Pero su *ausencia-presencia* en *Ästhetische Theorie* es fundamental, porque constituye el fondo sobre el cual emerge y cobra sentido la modernidad artística, un arte que el autor considera resistencia contra la cultura de la sociedad vigente.

Del análisis de las características ontológicas de la obra de arte que lleva a cabo Theodor Adorno, y que va a servir para mostrar la diferencia entre ésta y el producto de la industria cultural, se extraen dos características fundamentales: por un lado, la obra de arte es resultado de un proceso estético y, por otro, la obra de arte tiene la capacidad de aportar una experiencia estética liberadora.

### 3.1. *La obra de arte es resultado de un “proceso estético”*

La obra de arte es resultado de un “proceso estético”. Ello significa que es producto de la detención un proceso inmanente, la cristalización de un devenir. Un proceso por el cual la obra de arte no reproduce la realidad, ya que los elementos formales, materiales, espirituales y temáticos que contiene y provienen de la realidad, al ser traspasados a la obra, se despojan de esa realidad, y al tomarlos nada permanece intacto: todos son transformados, filtrados por la subjetividad, por las intenciones de la obra, y puestos en diálogo con los materiales y por tanto no reproducen realidad, sino que la des-realizan y por eso son siempre su imitación, su mimesis (*Nachbild*<sup>15</sup>). En suma, la obra de arte auténtica es siempre producto de un “comportamiento estético”, comportamiento que se caracteriza por la mimesis de la realidad, una forma de dominio, que asume la imposibilidad de ese dominio, y por tanto tiene un carácter negativo para con la sociedad en el sentido que la niega, la denuncia y la crítica desde un punto de vista inmanente. De ahí que la relación de ese “comportamiento estético” con la sociedad sea una relación de tensión, una relación de dialéctica negativa<sup>16</sup>.

El análisis ontológico de la obra de arte que lleva a cabo Theodor Adorno muestra que ésta es un producto humano y, como todos los productos humanos, se caracteriza por no constituir un “ser” sino un “devenir”. La obra de arte como artefacto tiene siempre un carácter “procesual” y no es algo estático. Su unidad de sentido responde al equilibrio de los antagonismos

<sup>15</sup> Para el concepto de mimesis (*Nachbild*) véase Vicente GÓMEZ, *op. cit.* p. 106 y siguientes. El autor interpreta el concepto de mimesis en Adorno como un modo de comportamiento (*Verhaltensweise*) de la subjetividad frente a la objetividad, una posición delante la objetividad que se diferencia de la posición de dominio (*Herrschaft*) propia de la racionalidad instrumental. Mimesis corresponde, por tanto, a un modo de comportamiento estético del sujeto, entendiendo aquí por comportamiento estético un modo de estar no coactivo o restringido de la racionalidad en el proceso de constitución de su objeto.

<sup>16</sup> Theodor W. ADORNO, *Teoría Estética*, p. 335.

de sus elementos que todas las obras contienen, ya que éstas son síntesis de elementos discordantes y contrarios entre sí que chocan y chirrían por su fricción al tratar de llevarlos a la unidad. Así, la totalidad de la obra de arte no es una estructura que integra sus partes, sino que la relación del todo y las partes es un proceso donde no se puede suprimir nada del uno ni del otro de sus momentos. De su carácter "procesual" se deriva que la obra de arte en sí misma no es algo firme ni definitivo, sino móvil y, por tanto, caracterizada por tener una temporalidad inmanente de la que participan las partes y el todo, de manera que sus relaciones se despliegan en el tiempo. En este sentido, la obra de arte es transitoriedad, la relación del todo y las partes es esencialmente un proceso en tránsito inmanente y permanente hasta que la objetivación lo interrumpe. Apunta Th. Adorno:

En la relación del todo y las partes la obra de arte es esencialmente proceso. Esta relación es a su vez un devenir si es que no queremos suprimir nada del uno ni del otro de sus momentos. Lo que en la obra de arte se llama la totalidad no es una estructura que integre sus partes. A causa de las tendencias que en ella actúan sigue siendo, aun en su objetivación, algo que se hace<sup>17</sup>.

La obra de arte es, por tanto, un artefacto, pero para Th. Adorno, no es suficiente el concepto de artefacto traducido por "obra de arte" para comprender lo que sea una obra de arte, en el sentido que ésta se diferencia de "algo hecho". Para este autor es importante la distinción entre la cosa y su génesis, "su hacerse". Las obras de arte son lo hecho que ha llegado a ser, algo más que simplemente lo hecho. La obra de arte es tanto el resultado del proceso como el proceso mismo en estado de reposo. Según Th. Adorno puede definirse, aunque es propio de ella no dejarse definir, como la cristalización, el estado de reposo de un su proceso inmanente y permanente. En este sentido, las obras de arte no son "algo hecho" en el sentido de una "objetividad extra-estética", sino que responden a un proceso de "objetivación estética", una mediación del espíritu, un comportamiento estético. Así pues, el espíritu en las obras de arte no es ningún añadido, sino algo nacido de su misma estructura<sup>18</sup>.

Al hallarse sometidos a la mediación del espíritu entran en relaciones mutuas que están llenas de contradicciones manifiestas que ellos precisamente tratan de suavizar. Los elementos artísticos no están yuxtapuestos, sino que se rozan entre sí, se atraen mutuamente, uno avanza hacia otro o choca con él. Sólo en eso radica la coherencia interna de las obras de arte. Su dinámica es lo que en ellas habla y consiguen gracias a la espiritualización los rasgos miméticos que primero ha sometido su espíritu<sup>19</sup>.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 235.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 242.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 243.

Para Th. Adorno, el proceso de la objetivación de la obra de arte es “mediación” del espíritu. Al pasar a través del espíritu, la obra se determina a sí misma como unidad contra la fuerza natural negativa de lo ocasional y lo caótico. Cada obra de arte crea el programa de su propia unidad. Una unidad que brota de los propios elementos y de su pluralidad. Así, la obra de arte, al ser mediación del espíritu, es una forma de violencia que se hace a lo múltiple, es un momento caracterizado como un “tour de force” para llevar a la unidad los elementos antagónicos entrando en relaciones mutuas que están llenas de contradicciones manifiestas. Por tanto, los elementos de la obra de arte no están dispuestos y yuxtapuestos, sino que se rozan entre sí, se atraen mutuamente. La obra de arte es un comportamiento que lleva a la unidad lo múltiple, pero que asume la imposible identidad entre la unidad y la multiplicidad. La obra de arte refleja y responde a un comportamiento estético. Como apunta Th. Adorno, el comportamiento estético es aquel que asume la imposibilidad de la identidad entre la unidad y la pluralidad.

La narración homérica de Penélope destejiendo de noche lo que había tejido de día es una inconsciente alegoría del arte: todo cuanto su astucia lleva a cabo en sus obras, lo está haciendo contra sí mismo. De acuerdo con el poema homérico, este episodio no es, como se ha interpretado erróneamente, algo añadido, o rudimentario, sino una categoría constitutiva del arte: la identidad imposible entre la unidad y la pluralidad la ha sumido el arte en sí mismo como momento de propia unidad<sup>20</sup>.

La obra de arte auténtica, la unidad estética, fruto de la mediación del espíritu, es, por tanto, aquella cuya forma procede de esa imposibilidad. En este sentido, ésta no necesita borrar de sí las huellas del devenir por el que llega a ser, ni tampoco necesita borrar su carácter artificial ni la mediación del sujeto. La obra definida de esta manera nunca es algo definitivo, ni acabado, ni conseguido. Para Th. Adorno, cuando la obra se manifiesta como conseguida en lugar de soportar su carácter artificial, deviene fantasmagórica, ya que al borrar las huellas de su devenir desaparece su carácter de “procesual”. Apunta Th. Adorno:

La obra de arte realmente conseguida es aquella cuya forma procede de su contenido de verdad; no necesita borrar de sí las huellas del devenir por el que llegó a ser, de su carácter artificial; lo fantasmagórico en cambio es la contrapartida cuando la obra se manifiesta como conseguida en lugar de soportar su propia artificialidad<sup>21</sup>.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 246.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 248.

### 3.2. *La obra de arte aporta una experiencia estética*

La otra característica de la obra de arte es la de aportar una “experiencia estética” entre lo contemplado y el contemplador. Para el autor, es importante comprender que la obra de arte es proceso estético interrumpido y en estado de reposo, y que lo contemplado se despierta bajo la mirada del contemplador. En éste el proceso interrumpido se vivifica y hace de este modo partícipe de su devenir. La experiencia es así una experiencia activa, participativa, que permite al contemplador convertirse en mediador activo, participando del devenir del proceso estético y abriéndole a la posibilidad de acceder a otros órdenes de lo real.

La experiencia estética que parte del objeto es viva desde el momento en que la obra se vuelve viviente bajo esa mirada de la experiencia (...). Al comenzar la obra de arte a hablar se torna movimiento<sup>22</sup>.

La obra de arte es producto del comportamiento estético y como tal hace partícipe al contemplador de ese comportamiento, integrándolo, haciendo que se abandone al devenir de su proceso, separándolo enfáticamente del mundo empírico y entrando en esquemas nuevos contra la realidad. La experiencia estética es así una experiencia emancipadora por la cual el contemplador es embarcado (es llevado por el devenir del proceso) en un proceso de reconfiguración y reordenamiento permanente de lo empírico, promoviendo de esta manera una distancia y una crítica de la realidad.

Objetivamente, el carácter procesual inmanente de las obras de arte es, ya antes de que ellas tomen partido, el proceso que llevan a cabo contra lo exterior a ellas, contra lo meramente existente. Todas las obras de arte, incluso las afirmativas, son polémicas a priori. La idea de una obra de arte conservadora tiene algo de disparatado. Al separarse enfáticamente del mundo empírico, de su otro, las obras de arte proclaman que el mundo empírico tienen que cambiar: son esquemas inconscientes del cambio del mundo empírico<sup>23</sup>.

En efecto, que la obra de arte sea aquella que proporciona una “experiencia estética” significa que se caracteriza por establecer una relación viva entre la contemplación y lo contemplado, que nace del objeto y hace partícipe el contemplador de su devenir, ya que éste al contemplarla despierta su movimiento y participa de ese devenir detenido, abriéndose a las nuevas posibilidades de unidad.

En síntesis, vemos que en *Ästhetische Theorie* la caracterización ontológica de la obra de arte ocupa un lugar central y es donde mejor se muestra la polaridad entre ésta y el modelo de producción de experiencia audiovisual cinematográfico de Hollywood. De ahí que esta caracterización sea, en primer lugar, una vía para poder establecer los criterios de distinción entre

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 232.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 236.

la producción de la obra de arte y la producción de la obra industrial cinematográfica y, en segundo lugar, una vía para la comprensión del carácter antiartístico de ese modelo de obra cinematográfica fabricada y destinada al entretenimiento de las masas.

De todo ello se desprende que si la obra de arte se caracteriza por ser un objeto en sentido estético, es decir un objeto resultado de un “proceso estético”, por el contrario, el modelo de obra cinematográfica de entretenimiento, es algo hecho en sentido extraestético. Su modo de objetivación corresponde a algo hecho industrialmente, es decir, previamente diseñado y planificado y donde los materiales y sus elementos son encajados en una totalidad siguiendo los criterios del mercado en el contexto del modo de producción del capitalismo. Si la obra de arte no borra las huellas de la mediación del sujeto, el modelo de obra cinematográfica de entretenimiento, por el contrario, las borra totalmente logrando una duplicación falsa de la realidad, es decir, produciendo la ilusión de no ser ilusión. Finalmente, si la obra de arte proporciona un modo de “experiencia estética”, el modelo de obra industrial cinematográfica de entretenimiento de Hollywood, por el contrario, se caracteriza por un modo de recepción pasivo que impide cualquier distanciamiento de lo empírico, cerrando la posibilidad de una perspectiva crítica dialéctica negativa de la realidad, convirtiéndose, por tanto, en una experiencia “regresiva”<sup>24</sup>.

Estamos, por tanto, delante el planteamiento de dos tipos de dos modos de síntesis enfrentadas. Una síntesis como “producción genuinamente estética” que remite a la obra de arte y a su capacidad de ampliar los límites del sujeto, y, por tanto liberadora, contra una síntesis como “producción de la industrial cultural” con finalidad externa al arte, adecuada al fin del entretenimiento, funcionando como mercancía.

#### 4. LA OBRA INDUSTRIAL CINEMATOGRÁFICA DE HOLLYWOOD COMO PSEUDOARTE

##### 4.1. *Proceso de “producción industrial” vs. proceso de “producción estético”*

La caracterización ontológica de la obra de arte genuina que lleva a cabo Adorno en *Ästhetische Theorie* pone de manifiesto una fuerte distinción y oposición entre ésta y a la obra industrialmente producida para el entretenimiento. Para Adorno éstas son dos actitudes opuestas, ya que la producción industrial impide la contribución al juego de la facultad de la imaginación y reflexión, mientras que el proceso genuinamente estético del cual es resultado la obra de arte potencia la imaginación y posibilita respuestas creativas por parte de los individuos receptores. En este sentido, y haciendo valer esta distinción, la obra industrial cinematográfica de entretenimiento para las masas

---

<sup>24</sup> El término “regresión” se emplea aquí en sentido adorniano de desintegración del individuo en la sociedad industrial tardía. Véase Albrecht WELLMER, *op.cit.*, p. 78.

va a quedar excluida del ámbito de lo artístico. Los motivos son varios. En primer lugar, la obra industrial cinematográfica no responde a un proceso de producción estético; al contrario, responde a un proceso industrial de carácter fundamentalmente extraestético. La diferencia radica fundamentalmente en que este último es un proceso finalista de producción calibrado y calculado de un objeto-mercancía, regido por exigencias que provienen del capitalismo fordista, en el que los procesos de producción industrial están totalmente racionalizados a partir los criterios de la rentabilidad y beneficio. En segundo lugar, la obra industrial cinematográfica es producto final de un proceso de *montaje* de piezas (secuencias) que se ensamblan unas con otras en sucesión temporal hasta llegar al producto u objeto final. En tercer lugar, su totalidad, es una estructura que integra sus partes y éstas no son discordantes, sino que ya están diseñadas (guión) y prefabricadas (filmación) para luego ser ensambladas por el *montaje*<sup>25</sup>. Los elementos o las piezas que integran la obra industrial cinematográfica no son de entrada discordantes, ni friccionan entre sí. En este sentido, su unidad no es tampoco una unidad estética, ya que no es equilibrio de elementos contrarios antagonísticos, ni es producto de su síntesis. La unidad industrial cinematográfica es, al contrario, producto de elementos totalmente concordantes que no chocan entre sí y por tanto tiene un carácter estético, definitivo y firme. En cuarto lugar, la obra industrial cinematográfica es algo hecho en sentido extra-estético. No es la cristalización o estado de reposo del proceso, sino el punto final de una proceso de construcción. En este contexto la síntesis no es estética, sino que obedece a una mediación del espíritu que es cálculo y diseño. La obra industrial cinematográfica no responde a un "tour de force" para llevar a la unidad la multiplicidad de los elementos empíricos discordantes entre sí, sino que, al contrario, responde a un proceso de objetivación constructivo que borra después las huellas de su construcción. No responde, por tanto, a la técnica de la ley inmanente de la forma estética por la cual se rige la obra de arte, sino que se rige por la tecnología industrial de la construcción y comunicación. En este sentido la obra cinematográfica es algo hecho, es artefacto, pero no un artefacto estético.

La cinematografía industrial es un medio tecnológico de producción de experiencia audiovisual cuya especificidad es haber logrado un alto grado de verosimilitud respecto a la realidad. El éxito de la cinematografía industrial como medio de entretenimiento y la magnética atracción que ejerce sobre los individuos radica fundamentalmente en haber logrado tecnológicamente librarse de ser imitación, y por tanto, de ser considerada una ilusión. La tecnología de la cinematografía industrial se ha desarrollado con el objetivo

<sup>25</sup> Para el significado del término "montaje", véase el análisis terminológico de F. PASTORELLI, "La catégorie du montage chez Tretiakov, Aratov et Brecht", en Denis BABLET, *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts*, Lausanne, Editions L'Âge de l'homme, 1978, p.117-118. El término "montaje" pertenece originalmente al léxico de la producción y de la fabricación (técnica de cortar y ajustar las diferentes piezas de una máquina). También es relevante en el léxico industrial y científico (la cadena de montaje del taylorismo). Aparece también en el léxico filosófico, político y estético, en el sentido de mostrar los procesos de fabricación y estructuración de objetos, hechos sociales, del lenguaje y de las obras mismas.

de lograr la completa reproducción de lo empírico, hasta tal grado de lograr la ilusión de no ser ilusión. En este sentido, la obra cinematográfica no tiene el carácter de ilusión, sino es más bien fantasmagoría, ya que no mantiene las huellas de su producción y por tanto no tiene un carácter artificial. Así, mediante la eliminación de las huellas de su producción, la tecnología de la cinematográfica industrial logra una fidelidad con la realidad hasta el grado de confundirse con ella, de tal modo que la representación cinematográfica deviene un continuo con la realidad. La cinematografía del entretenimiento contradice así la categoría de *Nachbild*, de mimesis, característica de la obra de arte, ya que al lograr tecnológicamente la ilusión de no ser ilusión, ya no se presenta como algo contrario a la realidad, sino que se confunde con ella.

Según Th. Adorno, la obra de arte contiene elementos formales, materiales, espirituales y temáticos que provienen de la realidad, pero al ser traspasadas a la obra se despojan de esa realidad, es decir, no la reproducen sino que se desrealizan, y por eso son siempre su imitación (*Nachbild*) y no la realidad misma (*Realität*). La obra de arte toma sus contenidos de la realidad empírica, pero al tomarlos nada permanece intacto: todos son transformados, filtrados por la subjetividad del artista y las intenciones de la obra, y puestos en dialogo con los materiales y el resto de elementos de la construcción. Como apunta Th. Adorno:

Todo lo que las obras encierran de forma y materiales, de espíritu y tema, ha emigrado de la realidad a las obras de arte y se ha despojado de la realidad: por eso es siempre su imitación. Hasta la determinación estética más pura, el aparecer, está mediada con la realidad en tanto que su negación determinada. La diferencia entre las obras de arte y la empiria, su carácter de apariencia, se ha constituido en el interior de aquellas y en la tendencia contra ella<sup>26</sup>.

#### 4.2. *Entretenimiento vs. experiencia estética*

La ontología de la obra de arte de Th. Adorno pone también de manifiesto la oposición y el conflicto entre el tipo de experiencia, producto de la obra industrial de entretenimiento, y la experiencia genuinamente estética de la obra de arte. La diferencia radica en que la obra cinematográfica es producto de una síntesis industrial cuyo fin es el entretenimiento, mientras que la obra de arte es producto de una síntesis estética. La primera aporta una experiencia que no establece un vínculo vivo entre el contemplador y lo contemplado, mientras que la segunda sí. Si la obra de arte auténtica establece una relación de experiencia estética entre lo contemplado y el contemplador, es debido a que el proceso interrumpido, ese estado de reposo, se despierta bajo la mirada del contemplador, es decir, se vivifica. Vivo significa aquí que el proceso detenido, cristalizado, que caracteriza la obra de arte auténtica, vuelve bajo la mirada del contemplador a despertar su movimiento, su proceso y

---

<sup>26</sup> Theodor W. ADORNO, *Teoría Estética*, p. 140.

ello es debido a que no ha borrado las huellas de su devenir. La experiencia es así una experiencia activa, participativa que permite al contemplador convertirse en mediador activo participando de otros órdenes de lo real. El contemplador se embarca en el devenir del proceso estético y abriéndose para él la posibilidad de configurar otros ordenes de la realidad empírica. La experiencia estética se define así como una experiencia con capacidad de aumentar los límites del sujeto y, por tanto, de ser liberadora de esquemas previos.

Desde esta perspectiva, la cinematografía diseñada para el entretenimiento no establece una relación de experiencia estética entre lo contemplado y el contemplador. Al contrario, debido a su carácter industrial, que le da un carácter cósmico, acabado, impone un modo de experiencia pasiva. La obra cinematográfica de entretenimiento no sólo no tiene un carácter procesual característico de la síntesis estética, sino que, al perseguir la inmediatez con lo empírico y borrar así las huellas de su artificialidad, impide la participación, en el sentido que no activa al contemplador, por lo que puede ser considerada como una experiencia regresiva. La cinematografía industrial de entretenimiento toma su material de lo empírico, pero al contrario que la obra de arte, no lo desrealiza, sino que lo afirma. Al perseguir la verosimilitud respecto a la realidad, condición de su éxito como producto de entretenimiento, no se separa de la realidad, sino que la reproduce. Mediante la eliminación de las huellas de su producción, la tecnología cinematográfica logra una fidelidad a la realidad hasta el grado de confundirse con ella, de tal modo que la representación cinematográfica industrial de entretenimiento deviene un continuo con la realidad y, por tanto, no la contradice ni la niega.

La obra cinematográfica de entretenimiento es, desde este punto de vista, anti-artística, ya que sus elementos formales, materiales, espirituales y temáticos provienen de la realidad, pero no son despojados de esa realidad, sino que la reproducen. La obra cinematográfica de entretenimiento no es mimesis, sino reproducción. Los materiales no se desrealizan como lo harían en un proceso estético. Todo permanece intacto, no hay transformación subjetiva y los materiales no son puestos en diálogo con el resto de elementos de la construcción. La obra cinematográfica de entretenimiento no responde, por tanto, a un comportamiento estético ni tampoco lo promueve. Si la obra de arte es producto del comportamiento estético, ya que hace partícipe al contemplador de ese comportamiento, permitiendo que se abandone al devenir de su proceso, separándolo enfáticamente del mundo empírico, abriendo la posibilidades de nuevas configuraciones y esquemas de realidad, la cinematografía responde a un comportamiento regresivo, pues impone un modo de producción y recepción de la obra que ni es una experiencia emancipadora liberadora desde el punto de vista de la producción, ni tampoco lo es desde el punto de vista de la recepción, ya que obstruye la participación tanto del sujeto productor como sujeto como del sujeto receptor. A la imagen cinematográfica producida industrialmente le es propio un exceso de inmediatez empírica, que no deja cabida ni para intenciones artísticas ni para una recepción activa por parte del espectador.

Para Th. Adorno, de esta naturaleza antiartística de la obra cinematográfica de entretenimiento deriva su potencial de integración y dominio de los individuos. Su carácter de mercancía, de producto acabado y la ausencia de huellas de la producción, que le confiere un carácter de ilusión total de realidad, y la inmediatez de su representación empírica que se fusiona, creando un continuo de realidad, son la clave del éxito como medio de producción de entretenimiento y, al mismo tiempo, como medio de engaño y manipulación ideológica.

Al revés, en la praxis de la industria cultural, el respeto esclavo por los detalles empíricos, la apariencia completa de fidelidad fotográfica, se une tanto más exitosamente a la manipulación ideológica mediante el aprovechamiento de esos elementos <sup>27</sup>.

Como bien apunta Noel Carroll, para Adorno la obra de arte de entretenimiento de masas es una experiencia regresiva, porque impide la contribución del juego de la imaginación y la reflexión del espectador y por tanto su autonomía como individuo, y conduce a la atrofia de las facultades<sup>28</sup>. Pero además el caso específico de la cinematografía de entretenimiento, tal como se desarrolla en el contexto de la industria cultural, es un arte de masas que imparte creencias e ideas falsas, que impide el desarrollo de individuos autónomos, los educa en los diferentes roles sociales y promueve el conformismo respecto del orden social<sup>29</sup>.

## 5. CONCLUSIÓN

El análisis ontológico de la obra de arte y la comparación de ésta con la obra cinematográfica industrial de entretenimiento que se ha presentado muestran los fundamentos de la crítica adorniana al modelo de producción de experiencia audiovisual cinematográfica de Hollywood. El trabajo pone de manifiesto que la crítica se fundamenta en mostrar algunos desplazamientos fundamentales que, a nuestro juicio, están a la base de la tensión y polaridad entre ambos modelos de producción de experiencia. En primer lugar, el desplazamiento de la "técnica artística" hacia la "técnica industrial"; en segundo lugar, el desplazamiento de la "mímesis" hacia la "reproducción total"; y en tercer lugar, el desplazamiento de la "experiencia estética" hacia

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 300.

<sup>28</sup> N. CARROLL *op. cit.*, p. 80. En palabras del autor, "un modo en que el arte de masa produce este resultado consiste en la función de su esquematización previa, efecto reforzado a través del interminable reciclaje de viejas fórmulas. Esto lleva al público a poner en su mente el piloto automático antes que implicarse en el libre juego de la reflexión e imaginación (...). La enervante monotonía del contenido, junto a otros factores, como la velocidad de la información (en las películas), pone al consumidor en el papel del espectador pasivo. Este comercio de efectos predeterminados es la antítesis de la autonomía del espectador individual. Aniquila la posibilidad de una respuesta creativa e individual y la sustituye por una respuesta que ha sido concebida por un equipo de producción...".

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 77.

el entretenimiento o “experiencia regresiva”. Estos desplazamientos están en la base de la manifiesta tensión y colisión entre la obra de arte auténtica y la obra tecnológica cinematográfica de entretenimiento que se manifiesta en *Ästhetische Theorie*. Para Adorno, estos desplazamientos son indicadores de la profunda transformación de la sociedad vigente, donde la industria cultural ha reducido el arte a publicidad, a información, a entretenimiento, impidiendo el desarrollo de cualquier comportamiento auténticamente estético. En este sentido, en el contexto de la industrialización de la cultura, los elementos cinematográficos y sus posibilidades estéticas no son aprovechados para el desarrollo de un lenguaje artístico específicamente cinematográfico, sino para subrayar la veracidad de cada elemento y enfatizar la ilusión de realidad al servicio de la reproducción de la sociedad vigente. Lo genuinamente estético es secundario respecto del beneficio y la reproducción ideológica. En este contexto no hay lugar ni oportunidad, por tanto, para el posible desarrollo de una cinematografía genuinamente artística.

Pablo Frau Buron  
Universitat de les Illes Balears  
Departament de Filosofia i Treball Social  
Campus UIB, Edifici Ramon Llull  
Crta. Valldemossa, km 7,5  
07122 Palma – Illes Balears  
p.frau@uib.es

