

«NO LA TOQUES MÁS, SAM»: ALGUNAS NOTAS SOBRE ADORNO Y EL CINE

Marina Hervás Muñoz
Universidad de La Laguna

RESUMEN

En este artículo se trata de apuntar algunas de las líneas fundamentales que guían la crítica que Th.W. Adorno llevó a cabo sobre el mundo cinematográfico en vinculación a su reflexión sobre la industria cultural. Adorno abordó el cine desde múltiples perspectivas, que van desde el ámbito musicológico (gracias a su trabajo colaborativo con Hanns Eisler) hasta el sociológico (relacionado con textos tan importantes como *Dialéctica de la Ilustración*, que escribió a cuatro manos con Max Horkheimer). Uno de los objetivos de este artículo es el de relativizar la extendida idea del disgusto que le produjo el cine al filósofo alemán, tratando de justificar su postura con respecto al séptimo arte en el contexto de su obra completa.

PALABRAS CLAVE: Th.W. Adorno, cine, industria cultural, música de cine, teoría crítica.

ABSTRACT

«Don't Play It Again, Sam!»: Some Notes On Adorno's Theory of Cinema». This article tries to point out some lines that were followed by Adorno's critical work about the cinema's world, which is related to his ideas about culture industry. Adorno thought about cinema from multiple perspectives, from musicological (which is linked to his collaborative work with Hanns Eisler) to sociological fields (that is related to such important texts as *Dialectic of Enlightenment*, written by Horkheimer and Adorno together). One of the most important aims of this work is to relativize the widespread idea that the reasons of his critical point of view is because he hardly disliked cinema, trying to justify that position in the context of his complete work.

KEY WORDS: Th.W. Adorno, Cinema, Cultural Industry, Film Music, Critic Theory.



Si pasas hambre, no puedo darte de comer.
Así que estoy como fuera del mundo,
perdido, como si te hubiese olvidado¹.

Bertolt BRECHT, «Preguntas».

Que a Adorno no le gustaba el cine o que, al menos, no reconocería fácilmente que le gustaba, es algo comúnmente asumido por sus lectores y estudiosos. Resulta muy arduo relativizar esta creencia, más aún si tomamos como instancia una de sus conocidas sentencias: «cada vez que voy al cine salgo, a plena conciencia, peor y más estúpido»². No obstante, aunque no tematice *amplia y específicamente* el cine³, su teoría sobre la cultura de masas (en la que se incluye el séptimo arte) sí que ocupa un lugar protagonista en su obra y en ella incluye un estudio significativo sobre diferentes medios de comunicación de masas como el cine, la televisión o la radio. Éste es un tema que atraviesa buena parte de los temas principales en los que trabajó durante toda su vida. Además, la reducción del «no le gustaba el cine», en la que por cierto entran también Stravinsky y el jazz, es, por un lado, antiadorniana y, por otro, injusta con un «pensamiento vivo que luchó, quizá más que ningún otro, contra su propia reificación»⁴.

Tal y como señalan Breixo Viejo y Jordi Maiso⁵, cabría pensar en dos momentos en la reflexión sobre la industria cultural y el cine en Adorno: la primera etapa, que abarca su estancia de más de quince años en Estados Unidos; y la segunda, que coincide con sus últimos años de vida y regreso a Alemania, desde el año 1951 hasta 1969, momento en el que revisa algunas de sus posiciones anteriores como queda patente, por ejemplo, en artículos como «Transparencias cinematográficas»⁶, que data de 1966, o en el seminario en el que abordó el cine de Fritz Lang. El periodo de exilio que vivió en Estados Unidos estuvo marcado por su colaboración con Hanns Eisler en el seno del *Film Music Project* (FMP), auspiciado por la Fundación Rockefeller y la New School for Social Research. Este proyecto fue precedido, en el caso de Adorno, por un puesto de dirección a tiempo parcial del departamento de

¹ «[...] Hungerst du, hab ich dir nichts zum Essen/Und so bin ich grad wie aus der Welt/Nicht mehr da, als hätt ich dich vergessen» [Bertolt Brecht, «Fragen»].

² Adorno, Th.W., *Minima Moralia*, Madrid, Akal, 2004, p. 30.

³ Sus textos sobre el cine se encuentran en Adorno, Th.W. y Horkheimer, M., *Dialéctica de la ilustración*, Madrid, Akal, 2004; Adorno, Th.W., «Carteles de cine» y «Dos veces Chaplin»; en *Prismas. Crítica de la cultura y sociedad*, Barcelona, Ariel, 1962; Adorno, Th.W. y Eisler, H., *Composición para el cine. El fiel correpetidor*, Madrid, Akal, 2007; su obra póstuma Adorno, Th.W., *Teoría Estética*, Madrid, Akal, 2004 y Adorno, Th.W., *Minima moralia*, *op. cit.*

⁴ Viejo, B. y Maiso, J., «Imágenes en negativo. Notas introductorias a 'Transparencias cinematográficas' de Theodor W. Adorno», *archivos de la filmoteca* 52, febrero 2006, pp. 122-129.

⁵ Viejo, B. y Maiso, J., «Imágenes en negativo. Notas introductorias a 'Transparencias cinematográficas' de Theodor W. Adorno», *archivos de la filmoteca* 52, febrero 2006, pp. 122-129.

⁶ Que se corresponde con Adorno, Th.W., «Carteles de cine», en *Prismas. Crítica de la cultura y sociedad*, Barcelona, Ariel, 1962, aunque fue publicado originalmente en el periódico *Die Zeit* en Hamburgo el 18 de noviembre de 1966.

música del Princenton Radio Research Project (trabajo que había sido su salvaguarda para emigrar a Norteamérica, lo que le permitió evitar así el asedio nazi). Gracias a su colaboración en la radio, comenzó a realizar algunos trabajos de reflexión sobre la influencia de ésta en la *vida moderna*, algo que desembocaría en su texto a cuatro manos con Max Horkheimer *Dialéctica de la ilustración*, publicado en Los Ángeles en 1944, y otros más pequeños específicamente sobre la radio y la televisión, y que serán fundamentales para comprender algunas de las líneas que se encuentran en su texto cumbre sobre el cine. El FMP, concretamente, surgió gracias a una beca concedida por la Fundación Rockefeller a Eisler tras presentar un proyecto en el que ya se apuntaban las líneas fundamentales que luego culminarían en su libro con Adorno, *Composición para el cine*, publicado en 1947 por la editorial Oxford University Press⁷, que trataba de hacer converger la teoría y la praxis. El libro se dirige a la música del cine dada la formación de ambos autores en materia musical (Adorno, aparte de Filosofía, estudió piano y composición, y Eisler, antes de llegar a EEUU, había musicado poemas de Brecht y ya había compuesto algunas de sus obras más importantes). No obstante, en este libro se desprenden muchas de sus ideas sobre el cine en términos generales, no sólo en lo referente a su música, ya que Adorno «se ha negado durante toda su vida a decidirse profesionalmente por la Filosofía o por la Música. Sabía demasiado bien que, en verdad, desde estos dos ámbitos divergentes buscaba lo mismo. [Por eso] el pensamiento musical y la tendencia teórico social y filosófico-histórica convergen en él [...]»⁸. Así, en sus reflexiones sobre la música encontramos algunas claves para entender su teoría estética o su pensamiento dialéctico y negativo, así como su crítica al mundo administrado y el impulso utópico que late en su obra.

El Estados Unidos al que llegan, que es descrito por Eisler de la siguiente manera: «[...] Si no has visto América, sólo conoces el capitalismo parcialmente. Aquí late en su forma más desnuda, más salvaje y más brutal. Es algo realmente instructivo para una persona inclinada a teorizar»⁹, marcará profundamente su visión sobre el cine. En Estados Unidos Adorno constató la definitiva caída del mundo que en vano trataron de edificar los artistas decimonónicos como último resquicio de la esperanza de lo que *podría-ser-de otro-modo*. El derrumbamiento de los grandes sistemas metafísicos y de la religión, que otrora daban respuesta a las preguntas por la vida, desembocó en la afirmación de un modelo capitalista que se afianzó con el tránsito

⁷ El texto salió a la luz sólo con el nombre de Eisler, ya que Adorno se había retirado como coautor dada la persecución política que estaba sufriendo por aquellos años el compositor por sus actividades pasadas en el partido comunista. En la actualidad sigue abierto el debate del *porcentaje* de la autoría del texto, ya que hay diferentes versiones y opiniones que se contradicen entre sí que dificultan alcanzar una idea aproximada de cómo se dio esa colaboración.

⁸ Adorno, Th.W. y Mann, Th., *Correspondencia 1943-1955*, México/Madrid, FCE, 2006, p. 97.

⁹ Se trata de una carta de Hanns Eisler a Erst Hermann Mayer del 14 de marzo de 1935, reproducida en Viejo, B., *Música moderna para un nuevo cine: Eisler, Adorno y el Film Music Project*, Madrid, Akal, 2008, p. 34.



de su fase industrial a su fase financiera monopolística. Ésta, no sólo no suavizó los efectos de la fase industrial, sino que, además, potenció su carácter ideológico, que consiguió adentrarse en todos los rincones de la vida, no sólo aquellos directamente relacionados con lo económico. El capitalismo, así, se volvió un tipo de *pensamiento* y de *creencia* al que sólo cabía acudir desde la reflexión inmanente.

Uno de los primeros aspectos de los que se ocupa es la explicitación de su carácter *regresivo*, algo que comparten todos los productos que surgen directamente de la lógica industrialista. El carácter *regresivo* del cine —carácter que también encuentra en otras formas de expresión artística— es uno de los puntos más relevantes de su teoría y penetra en todas sus dimensiones. Éste consiste, dicho muy someramente, en la aplicación de las categorías de «siempre-lo-mismo», que permiten garantizar el éxito al tiempo que vuelven artificial y superfluo el cine. El espectador recibe lo que de antemano ya espera recibir. Por tanto, supone una *regresión* con respecto a lo que el arte, en tanto dotado de *contenido de verdad*, puede dar al ser humano. Para Adorno, se pierde el carácter *enigmático* que tradicionalmente acompañaba siempre a lo artístico¹⁰. Si este carácter se podía comprender como una constante interpelación al espectador, como un signo de interrogación, el cine para Adorno es siempre una respuesta. En ejemplo excepcional para Adorno se encuentra en Chaplin. En él, aparte de un buen amigo, halló una forma distinta de comprender el cine. En su caso, la finalidad de éste se encontraba en su pensamiento. Lo utilizaba como *forma de expresión*, asemejándolo así al modo de hacer arte previo al cine. Así, secundaba la interpretación benjaminiana de Chaplin, cuando afirmaba que «se ha dirigido en sus películas al afecto a la vez más internacional y revolucionario de las masas: la risa». Pero, para Adorno, no se trata sólo de una suma más o menos lograda de humor que, en tiempos de horror, es también una forma de resistencia. Él equipara, en cierto modo, su forma de escribir (y de pensar) y la forma de hacer reír de Chaplin: al pensamiento «le es esencial un momento de exageración, de desbordamiento de las cosas, de descargarse el peso de lo fáctico en virtud del cual, en lugar de proceder a la mera reproducción del ser, lo determina de forma a la vez estricta y libre»¹¹. La risa en Chaplin no es *exactamente* divertida: no cabrá nunca en las grabaciones enlatadas. Es una risa nostálgica, como la de aquellos que suspiran mientras miran fotografías antiguas pensando en lo que la vida puso ser y no fue. La diversión que propone la industria cultural es moderada, petrificada. Un exceso de placer no sería rentable. Todo el placer industrializado es limitado, si no, no cabría renovación y, por ende, no habría nuevos productos. El carácter regresivo del cine firma la paz con un mundo desencantado, que se rinde en la búsqueda de la utopía que emerge de la crítica. No sólo el cine habla de un mundo del que ya no es posible hablar —ese «mejor de los mundos posibles» que prometía el bueno de Keynes—, sino que, además, se oculta ese *verdadero* mundo en el que «incluso hablar de los

¹⁰ «Todas las obras de arte son escrituras jeroglíficas cuyo código se ha perdido y a cuyo contenido contribuye precisamente la falta de código». Adorno, Th.W., *Teoría estética, op. cit.*, p. 170.

¹¹ Adorno, Th.W., *Mínima Moralia, op. cit.*, p. 132.

árboles puede ser delito —ya que supone callar sobre tantas cosas...»¹². El cine da «sueños sin necesidad de soñar», algo que sentencia lo que el ser humano quiere para sí mismo: la aceptación de la desesperanza.

El cine crea un tipo muy específico de comunidad y de sujeto: «el cine, que hoy acompaña inevitablemente a los hombres como si fuese una parte de ellos, es al mismo tiempo lo más alejado de su destino humano, del que se va realizando día tras día [...]. Ha conseguido transformar a los sujetos en funciones sociales [que] saborean su propia deshumanización como algo humano»¹³. Esta interpretación viene dada gracias a una de las propuestas que, si bien podrían ser muy interesantes en el marco de la teoría del cine, es precisamente el punto en el que se apoya Adorno para su crítica, a saber, que el origen de éste se da como suma del teatro, la novela psicológica (o la típicamente decimonónica), la novela por entregas, la opereta, el concierto sinfónico y la revista¹⁴. Para él, en relación al sujeto, el cine adoptó aquellos elementos más deformadores de cada una de estas expresiones artísticas. No obstante, la novela decimonónica, que cronológicamente es el paso anterior, tenía en su poder la ingenuidad de que mil palabras no valen lo mismo que una imagen. El cine, en su inmediatez, destruye esa ingenuidad emancipadora e impone la imagen, que ya ha renunciado a su valor de uso por su valor de cambio. Hay una transición del *nosotros* que se daba en las manifestaciones más arcaicas, al *yo* individualizado que se mutila hasta integrarse en la *masa*. Es decir, esta mutilación del yo desemboca en un individuo genérico, idéntico a lo que la industria cultural decida para sí (es decir, la moda y la tendencia impuesta coactivamente). La *masa* es movida por los productos que la industria cultural genera que *nunca son lo que parecen*, pese a la evidencia del velo de ilusión que portan. Igual que los cigarrillos *Marlboro* fueron, durante una época, la representación de la virilidad o los televisores *Phillips* la marca definitiva de la consecución del *american dream*, el cine muestra en cada uno de sus fotogramas un ideal de espectador, o de nación o de principios morales que sólo en cuanto inalcanzables son poderosos. Así, la industria cultural se transforma en un teatro chino de marionetas: «la *starlet* debe simbolizar a la empleada, pero de tal manera que para ella, a diferencia de la empleada, el gran abrigo de noche parezca hecho a medida. De ese modo, la estrella no sólo representa para la espectadora la posibilidad de que también ella pueda aparecer un día en la pantalla, sino también, y de forma más palmaria, la distancia que las separa»¹⁵. Ése es el sujeto genérico. La empleada y la actriz podrían haberse intercambiado, sólo fue cuestión de probabilidad. En el aburrimiento y en el hastío, así como en la sustitución de los deseos por necesidades, se encuentra la clave de la falsa renovación de los productos. La actriz envejecerá y pasará de moda, como vimos en la trágica *Sunset Boulevard*.

¹² Brecht, B., «A los que nazcan después», cit. por Claussen, D., *Theodor W. Adorno: uno de los últimos genios*, Valencia, PUV, 2006, pp. 165-166.

¹³ Adorno, Th.W., *Mínima Moralía*, op. cit., p. 214.

¹⁴ Véase Adorno, Th.W. y Eisler, H., «Observaciones sociológicas», en *Composición para el cine. El fiel correpetidor*, op. cit., pp. 51-63.

¹⁵ Adorno, Th.W. y Horkheimer, M., *Dialéctica de la ilustración*, op. cit., p. 159.



Mientras, permanecerá en el *star system* falsificando un poco más al cine, incidiendo en su poder de convertir a lo humano en mercancía. En eso colabora fuertemente la publicidad: La propaganda, que deriva del latín *propagare* (verbo que remite a la práctica de jardinería de poner un esqueje en tierra para reproducir una planta), implica la transmisión y difusión de una doctrina o una práctica de manera artificial con el fin de «influir sobre las actitudes emocionales de los otros»¹⁶. Un matiz importante será la subsunción de la existencia de la propaganda a la existencia de alternativas. Sin éstas, la propaganda carecería de sentido. Es decir, la sensación de *libertad* de elección es fundamental para la publicidad, que alberga en su núcleo una paradoja: se fundamenta en el hecho de la posibilidad de determinar a los consumidores potenciales bajo el mantenimiento de la cláusula de la posibilidad de elección indeterminada, es decir, libre. Si el sujeto consumidor se autopercibiera como determinado, muy probablemente encontraría perniciosas aquellas causas que le han dirigido a su elección ya que se estaría desprendiendo de la autonomía de la que se cree poseedor. Ése es el secreto del gato de Chesire que representa la industria cultural: al mismo tiempo que muestra un viso de esperanza (no se ha agotado aún el modelo que insta al espectador a trabajar duro para poder tener o ser como aquello que ve en la pantalla, así como que la situación histórica se marca por la legítima aspiración cotidiana de querer aparecer en un rodaje), éste se esfuma al ver que *eso* nunca llega, nunca es para los «normales», esos seres fungibles, numéricos, los clientes y los empleados (con suerte). Por eso, el conformismo llega e incluso algunos lo llaman felicidad.

Para Adorno, el cine es la forma más característica de darse la *cultura* en el contexto del modelo de la industria cultural. Por eso, no podría alcanzar la categoría de «arte auténtico», en la medida en que nace y persiste en su naturaleza de «arte administrado», que es un arte degradado. Desde esta perspectiva, fundamentalmente, el cine es un *medio* donde se desarrollan prototipos y proyectos ideológicos de una superestructura que no responde al mundo del arte, sino al mundo de la empresa. Uno de los aspectos más importantes en su crítica al cine se encuentra en la técnica característica de éste frente al arte tradicional. La industria cultural ha alcanzado, para él, un modelo técnico homogeneizado que responde a un proceso de racionalización que viene marcado por las directrices de lo económico que, en los tiempos que corren, están profundamente hermanadas con el dominio ideológico. Sin embargo, la imprimación del carácter industrial no se encuentra sólo en la técnica, sino en la subyugación de su potencial estético a las medidas de la industria. Su contenido es privarlo de «lo inoportuno», aunque que diverge de la «racionalidad instrumental de la producción masiva»¹⁷. El cine se vuelve a-humano: no hay titubeos, nadie tropieza, nadie aparece sin maquillar. Esto penetra en la propia vida: el sujeto se encuentra

¹⁶ Cfr. Brown, J.A.C., *Técnicas de persuasión*, Madrid, Alianza, 1981, pp. 10-11.

* El título de este apartado hace referencia al título de la ópera del compositor español decimonónico Juan Crisóstomo de Arriaga.

¹⁷ Adorno, Th.W., *Teoría estética*, op. cit., p. 287.

en decadencia al devenir en objeto, pero no en un objeto con primacía, sino en un objeto domeñado. La propia experiencia se encuentra sometida a las categorías normativas. Ésa es la forma en la que lo inconmensurable se hace también «normal», pues se vuelve «ejemplo de ésta o aquella constelación públicamente reconocida»¹⁸. Para él, muchos de los apologistas del cine lo salvan arguyendo al arte popular. Éste es invertido por Adorno (en tanto *pop*): no es que el público marque las directrices de este *arte pop*, sino que el *arte pop está ya pensado*, como veíamos, para gustar al público. En éste no sólo entra el cine, sino también, por ejemplo, la reducción maniquea e ideológica de «lo bueno y lo malo» de los cuentos de hadas. La modelación del gusto del arte popular es siempre afirmativo: un sí que se da en la sustitución del «aplausos matizado» por las entradas que se pagan. Tal y como Adorno evidencia, aquellas películas que siguen esquemas conocidos suelen ser éxitos asegurados, la novedad siempre es un riesgo que no puede aventurarse. Por eso, para él, la divergencia que las vanguardias cinematográficas propusieron a principios del siglo xx fue finalmente absorbida por el colectivo *empresarial*, que no permite producir sin rentabilidad. La naturalidad con la que se producen estos procesos es uno de sus tácticas más perversas: «los artistas saben que la mera referencia al ‘arte’ despierta las iras de los ejecutivos y que los imperativos del *showmanship* y del éxito comercial deben ser aceptados expresa y tácitamente como las premisas necesarias del trabajo [...] toda sugerencia de novedad [...] tropieza con una serie de resistencias que no se pueden calificar de censura, sino como la fuerza de gravedad del sistema»¹⁹.

Desde este punto de vista, en el cine se encuentra la destrucción de la posible comprensión democrática del aura benjaminiano²⁰ —algo que el propio Benjamin ya supo ver, en cierto modo—. Si bien el cine ofrece un producto para cada uno de sus *públicos* potenciales —que permitiría crear un velo de democracia—, al tiempo desvela de ese modo su mayor perversidad al sustituir esa falsa democracia por la asunción de la definitiva pérdida de libertad y del consumo programado. La pregunta que plantea Adorno para el arte tras el auge del modelo industrial, y que acude directamente al corazón del cine es la cuestión de su *finalidad*. Para él, el cine no se legitima como fin en sí mismo: la técnica y su contenido estético no son suficientes, ya que su *para qué* apunta inquisitivamente a lo que anticipadamente ya tenían planificado los ilusionistas de la industria cultural. De este modo, el cine ha pasado de ser parte del poder del progreso a ceder sus posibilidades en el progreso del poder²¹. La comprensión de esta estrategia de *anticipación* toma, según Adorno, el proceso desarrollado por Kant en su tematización del esquematismo. El esquematismo kantiano era un mecanismo que se encontraba en el *alma* y que permitía «anticipar la multiplicidad de lo sensible» para poder ser aprehendida por los conceptos.

¹⁸ Adorno, Th.W., *Mínima Moralia*, *op. cit.*, p. 71.

¹⁹ Adorno, Th.W. y Eisler, H., *El cine y la música*, Madrid, Fundamentos, 1981, p. 165.

²⁰ Tematizada en el texto «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», en Benjamin, W., *Obra completa*, libro I, volumen 2, Madrid, Abada, 2010.

²¹ Véase *Ibidem*, «Concepto de Ilustración», pp. 19-56.



Del mismo modo, la industria cultural va, paulatinamente, enseñando a sus «clientes» lo que *tiene* que gustarles y lo que *no*, de tal modo que el espectador va a ver algo que sabe previamente que *va a gustarle*: «por regla general, en una película se puede saber en seguida cómo terminará [...] incluso los gags, los efectos y los chistes están calculados [...] por expertos especiales, y su escasa variedad se puede repartir, en lo esencial, en el despacho [...]. Su armonía garantizada de antemano es la caricatura de la fatigosamente lograda gran obra de arte burguesa»²². Asimismo, el aura benjaminiana se desvanece en la medida en que no hay un original, un referente: en el cine «la mercancía producida en masa es el objeto en sí», lo que lleva a identificar al cine directamente con la lógica social. Ésta invita al cine a aparentar su tiempo *como si* fuese «aquí y ahora», algo que mantiene su vínculo con el elemento aurático, aunque por principio, en el cine es imposible ese «aquí y ahora». El engaño del tiempo histórico se da con el montaje, la elipsis y la grabación fragmentada, así como la mediación mecánica. Para Adorno, pese al avance tecnológico que supone (que no en vano encierra en sí un fuerte componente fetichista), hay un empobrecimiento patente de la experiencia intelectual y sensible: el cine «reduce el amor al romance»²³. Es decir, sustituye al mundo por una mala copia de éste.

La música es otro de los apartados de los que más detenidamente se ocupa Adorno en su trabajo conjunto con Hanns Eisler, como ya hemos indicado. En primer lugar, hacen una revisión de cuáles son los aspectos que la música ha cedido, en su unión con el cine, del terreno del arte al *entertainment*. En primer lugar, se encuentra el uso del *leitmotiv*. Éste propone una fórmula eficaz y rápida para identificar a los personajes y a las situaciones: aunque varíen, son siempre reconocibles. Los violines en el registro agudo serán la herramienta para las escenas de amor donde aparece el galán, el *stacatto* del viento y alguna fanfarria los de las escenas de acción del héroe, los cromatismos serán adjudicados para los canallas y malvados. El *leitmotiv* se desprende dolorosamente de su herencia wagneriana. Aunque comparten su sentido, la tendencia a la simplicidad y la escasa elaboración técnica, así como la pérdida de simbolismo metafísico, del carácter trascendente, le hacen desprenderse definitivamente de su herencia wagneriana. La pérdida simbólica es, para Adorno, el punto de inflexión, ya que ahí el cine reconoce expresamente su ánimo de *duplicación*, de *afirmación* de lo dado en el proyecto ideológico de la industria cultural. En segundo lugar se encuentra la melodía y la eufonía. Para Adorno, el tipo de melodía idiosincrásica del cine es el *tune*. Éste se caracteriza porque su desarrollo es posible prácticamente adivinarlo sin margen de error, dado su carácter eminentemente *cantabile* y «natural». Esta *naturalidad* responde a una utilización de intervalos pequeños diatónicos, una simplicidad acusada y una armonía básica. Valga pensar en cualquiera de las bandas sonoras *clásicas*: ¿podría usted tararear *Rocky* o *Star Wars* o *Indiana Jones*? El problema es que la melodía deja de tener entidad propia en la medida en que tienen que amoldarse a lo que el cine cuenta. En la

²² *Ibidem*, pp. 138-139.

²³ *Ibidem*, p. 153.

música, si quiere ser coherente, no caben elipsis. La melodía, que surgió de la mano de la poesía, lo que le confería una simetría y una regularidad que en el cine no es posible conservar, deviene en una prosa que ha perdido su status literario: «ninguna frase de ocho compases puede sincronizarse realmente con un beso filmado»²⁴. Para Adorno, lo trágico es que la melodía ha tenido que adaptarse, volviéndose así artificial, forzada, en lugar de encontrar precisamente en éste un lugar desde el que librarse de sus ataduras y crear una nueva forma de lenguaje. En tercer lugar, Adorno se ocupa del extendido *dictum* de que «la música de cine no debe oírse». Para él, «se ha tolerado como a un intruso del que en cierto modo no se puede prescindir. Por un lado, responde a una necesidad real; por otro, responde a la creencia fetichista por la cual todo recurso técnico existente debe ser explotado»²⁵. Adorno encuentra una contradicción entre las exigencias de aproximar a lo real la ficción y su forma de hacerlo musicalmente. Para él, una práctica más coherente se aproximaría más a música articulada en ruidos (que se correspondería con el actual sonido natural o directo) que una banda sonora. El musical sería el único que seguiría una lógica de la integración de la música en el cine no como mera explotación de los mejores recursos técnicos, ya que así la música tendría un protagonismo equiparable con el contenido visual. Parecería que, en este sentido, Adorno piensa en equiparar el cine con el tipo de ópera más próxima al teatro musical que desarrolló proféticamente Puccini. Esta negación del derecho de la música a ser oída redundante, además, en una práctica interpretativa que surge *ad hoc* para el cine. Se trata de una interpretación siempre *mezzoforte* (los *fortissimo* o los *pianissimo* podrían entorpecer la primacía de lo visual) que, además, extrema lo que puede verse. Es decir, no cabe ningún *expressivo*, sino que siempre se toca en un *exageratto*: los violines tienen que sonar más cursis y los vientos más duros que nunca. Ésa es, para Adorno, la herencia del «mudo» que, pese a matizarse paulatinamente, ha dejado su resto de tal forma que se ha convertido en la *forma específica* de sonar la música de cine.

El siguiente aspecto que toma en consideración es la justificación visual de la música, algo que ya incluso hacia 1940, cuando escribía *Composición para el cine* con Eisler, era un recurso bastante agotado. Lo pudimos ver con un cuidado desarrollo en las películas de los hermanos Marx, que sólo se musicaban en los momentos que visualmente *necesitaban* música. El concierto improvisado antes de llegar a tierra de *Una noche en la ópera* es uno de los ejemplos más ilustrativos: la música queda costreñida a esos espacios, sin poder vivir aún por sí misma. Para Adorno este asunto se vuelve especialmente ridículo cuando se justifica la música en una película de corte histórico: la habitual carencia de rigor ha sedimentado algunas ideas falsas sobre la interpretación y el contexto en el que se desarrollaba esa música, especialmente si ésta es popular. Ésta se reduce a un par de ideas preconcebidas que se alejan de lo que verdaderamente se daba. Vemos ejemplos referentes a nuestro país con algunos bodrios hollywoodienses (que sitúan, por supuesto, a España en Méjico): nuestra

²⁴ Adorno, Th.W. y Eisler, H., *Composición para el cine. El fiel correpetidor*, op. cit., p. 19.

²⁵ *Ibidem*.



música es algo así como un flamenco rancio digno del mejor show de turistas *yankees*. Parecería que el paso que se lleva a cabo pasa de esa justificación visual de la música al carácter ilustrativo de ésta, que potencia su interés funcional y redundante en los estereotipos que simplifican las posibilidades expresivas del cine. Más de un espectador se removería en la butaca si ante un valle apacible y un *happy end* sonase una música atronadora. Para Adorno, su peligro se encuentra especialmente en la carga ideológica que portan: «bajo ningún concepto debe haber lugar para melodías de flauta que limiten el canto de un pájaro al ámbito esquemático de los contundentes acordes de novena»²⁶ como si eso fuese la naturaleza. Desde su punto de vista, el peligro se encuentra en la recurrencia a *clichés*. Éstos no sólo operan en cuanto a la relación de la música de lo visual, como hemos señalado, sino también con respecto de la música en sí misma. La *convención* que la música ha permitido de sí misma ha influido en la valoración de algunas obras (o una popularización dañina) que ha integrado en grandes obras de arte la lógica comercial con la simple aplicación del *top ten* o la colocación de la música como si estuviera en un escaparate (tomemos como ejemplo la hastiada utilización de la *Marcha nupcial* de *Sueño de una noche de verano* de Felix Mendelssohn). Para Adorno, sólo cabía una posibilidad para dignificar la música de cine. Igual que consideraba que podía hacerse una música idiosincrásica para la radio (para ello acudió a un texto de 1959 de Stockhausen, en el que teorizaba sobre esa música hecha *ad hoc* para la radio, adaptada al medio), también creía que el cine debía tener una música para él diferente a esa *deformación de la tradición* que usaba como banda sonora. Esto se verá materializado, como instante, en el quinteto *Catorce formas de describir la lluvia* (*Vierzehn Artzen, den Regen zu beschreiben*), op. 70, que estaba pensada para la película muda *Lluvia* (1929), en la medida en que se recupera la naturaleza *poética* de la música.

El interés de la propuesta adorniana radica, sobre todo, en la aplicación de su diagnóstico sobre el cine en el análisis de la industria cultural como fenómeno idiosincrásico que no sólo pervive sino que cada vez adquiere más fuerza y protagonismo en el modelo social imperante. El profundo análisis de su calado, realizado además en la antesala del verdadero desarrollo tecnológico, marcado especialmente por la *era internet*, sigue teniendo una vigencia muy significativa: bien podría afirmarse que aún no ha habido ningún estudio que supere (si en el conocimiento sobre lo humano puede hablarse de superación) su diagnóstico. No obstante, pese a que es constatable que Adorno tuvo un contacto frecuente y directo con el mundo del cine, parecería que la radicalidad de su crítica es hartamente injusta con lo que el cine ha dado, también en contra de sí mismo al discutir su origen y tratar de hablar un lenguaje divergente del que el estrecho corsé de la racionalización industrial le permitiría. No obstante, parecería aún más injusto agotar su pensamiento a ese «disgusto» que le podía producir el cine. Más de una vez podemos leer en sus textos una fuerte crítica a aquellos que identifican la crítica artística con el gusto o que juzgan desde una reducción subjetivista. Por eso, parecería que Adorno no sólo hizo un esfuerzo muy

²⁶ *Ibidem*, p. 23.

remarcable por *entender* el fenómeno cinematográfico, sino que también le gustaba un tipo de cine: aquel que podía tomar el relevo de la posición de trinchera frente a la cosificación de la racionalidad industrial.

Recibido: septiembre 2012, aceptado: octubre 2012.

