

KINÉ: LA ESTÁTICA ILUSIÓN DE LA VIDA¹

Dr. (c) Mario Sobarzo Morales*

Resumen: El artículo trata la problemática de la industria cultural, en su ejemplo más paradigmático: el cine. Se exponen las relaciones existentes entre la técnica cinematográfica y la producción de subjetividad. Así como también, el modo en que se despliega la sociedad de masas, orientada al consumo de productos que generan identidad, y le aseguran la tranquilidad al hombre mediatizado y despojado de sí mismo. Pero, a la vez, se muestra que culpar a la técnica del cine por su producción, es suponer una realidad autónoma a la sociedad que lo genera –al cine–. Por lo que, se propone que no hay que demonizar a una técnica, sino comprenderla como síntoma de la sociedad que la hizo posible, y le dio el estatus que tiene en ella.

Palabras Claves: Industria Cultural - Personalidad Autoritaria - Pensamiento Negativo - Técnicas de Producción Social - Cine como Fenómeno de una Sociedad Masificada.

Abstract: The article is about the cultural industry problem on its most paradigmatic example: the cinema. Existing relations between the cinematographic technique and the subjectivity production are exposed. The way in which the mass society oriented to the product consumption displays, generates identity, and assures quietness to the undressed of itself and mediatized man. But, simultaneously, shows that we can't blame the cinema by its production. Doing it would suppose a reality independent of the society that generated it. Thus, it is proposed that technique shouldn't be demonized, but understood as a symptom of the society that made it possible, and gave it the status that it now has.

Key Words: Culture Industry - Authoritarian Personality - Non-identity Thinking - Social Production Techniques - Cinema as a Massified Society Phenomenon.

* Chileno. Profesor y Licenciado en Filosofía por la P.U. Católica de Chile. Doctor (c) en Filosofía Política por la U. de Chile. Académico de la U. ARCIS, U. Católica Silva Henríquez y U. Mayor. Contacto: mariosobazom@hotmail.com

¹ Este texto fue presentado en el coloquio en honor a los 100 años del nacimiento de Theodor Adorno, realizado en Goethe Institut, el año 2003. Se ha conservado su estructura de ponencia para ser leída a un público que no cuenta con el original frente a él. Mis disculpas por las dificultades que eso puede traer.

1.

La situación es pesadillesca. Una constante repetición de un mismo día con la salvedad que la única conciencia que se da cuenta de ello, es idéntica a la que está atrapada en ese día. Para todos los otros sujetos el *continuum* temporal no se ha trastocado: saben que al día siguiente, una vez terminada la fiesta, la vida volverá a su normalidad. Pero, la conciencia que ha perdido el sentido del mundo en que habita, está exteriorizada, incluso, respecto a la esperanza de cualquier tipo de redención: ha sido privada hasta de la opción de la muerte, pues de ella -la muerte- sólo vuelve a emerger para darse cuenta que se encuentra en el mismo día.

De lo que estamos hablando no es de la subjetividad en el mundo socialmente administrado de la industria cultural, sino de un personaje de uno de dichos productos. La película fue conocida en Chile con el nombre del **Día de la Marmota**. En ella Phil Conors (Bill Murray) llega a un pequeño pueblo de Pennsylvania en que aún se celebra la fiesta de la marmota como señal del inicio de la primavera.

Pero nuestro personaje tiene en común, justamente, con el sujeto-tipo desarrollado por la industria cultural, el habitar en un mundo atravesado por una constante repetición de la misma escena. La realidad presentada en forma de administración en la cual habita un ciudadano de cualquier Metrópolis del siglo XXI no tiene diferencias con la realidad angustiante de una película que presenta claramente una pesadilla.

La pregunta, entonces, vuelve bajo el modo de un «cómo».

El soñante que se encuentra enfrentado a sus temores bajo la experiencia del sueño desea salir de él, aun cuando sea él mismo quien lo produce –dato que no puede ser obviado–.

El yo alienado de sus propias pulsiones es incapaz de reconocerse en las imágenes que esas mismas pulsiones originan. Sin embargo, en la pesadilla cinematográfica el proceso es exactamente inverso: sólo hay proyectividad. Los deseos más recónditos, pero a la vez más angustiantes para el yo, aparecen bajo la forma de un drama con caracteres de comedia.

El cine cumple así una función terapéutica: desplaza la angustia por la pérdida de control sobre el deseo –y por tanto, sobre la posibilidad de una individualización verdadera– hacia el enfrentamiento con una realidad en que ese deseo aparece autenticado –mediante el mecanismo de la alta fidelidad– y separado de la propia conciencia. Esto le permite al sujeto liberarse del deseo, al tiempo que obtiene un castigo por el hecho de haber osado desear lo prohibido².

En esto la técnica cinematográfica le aporta a la sociedad un eficiente mecanismo de construcción y garantía de lo que Adorno y los psicólogos norteamericanos llamaron personalidad autoritaria³.

A todo lo ancho y largo de lo que este concepto puede significar, es posible encontrar un correlato en el cine. Él es el mejor exponente de la tendencia de la sociedad industrial contemporánea a fabricar subjetividad tal como se fabrican autos o radios.

En el cine –particularmente el hollywoodense, pero también el europeo, el latinoamericano, el contestatario– es posible descubrir una exaltación de cada uno de los componentes del individuo autoritario: estereotipia, convencionalismo, identificación con el poder y la fortaleza, destructividad y sumisividad, antiintracepción, cinismo, proyectividad, creencia en la magia y en gobierno de fuerzas irracionales y sobredimensión de los hechos sexuales⁴. Ninguno de los rasgos está

² A este respecto se debe recordar que en Freud el proceso primario es suficiente para que se sienta culpa, independiente de que el deseo se haga o no “real”.

³ La investigación conocida como *La Personalidad Autoritaria* apareció publicada en la Editorial Proyección de Buenos Aires, en 1965. Todas las referencias serán a esta edición.

⁴ El convencionalismo se refiere a la “adhesión rígida a valores convencionales de la clase media”. La sumisividad autoritaria es descrita por los autores como “actitud de sumisión y aceptación incondicional respecto a las autoridades del endogrupo”. Mientras que la agresividad autoritaria es la “tendencia a buscar y condenar, rechazar y castigar a individuos que violan valores convencionales”. Por otra parte la antiintracepción es la “oposición a lo subjetivo, imaginativo y sentimental”. La superstición y la estereotipia consisten en la “creencia en la determinación sobrenatural del destino humano; inclinación a pensar en categorías rígidas”. El poder y la fortaleza se refiere a la “preocupación por la dimensión dominio-sumisión, fortaleza-debilidad, dirigente-dirigido; identificación con las figuras que representan el poder; exageración de los atributos convencionalizados del yo; valoración excesiva de la fuerza y la dureza”. Y la destructividad y el cinismo es descrito como “hostilidad, vilipendio general de la humanidad”. La proyectividad, siguiendo la línea psicoanalítica de la investigación indica la “disposición a creer que en el mundo suceden cosas desenfundadas y peligrosas; proyección hacia el exterior de impulsos emocionales inconscientes”. Y, por último, la variable sexo de la tabla F –tendencia al fascismo– indica la “preocupación exagerada por los ‘hechos’ sexuales”. En *La Personalidad Autoritaria*. VV. AA., Ed. Proyección, Buenos Aires, 1965, pág. 234.

ausente en una película común. La identificación con el protagonista que sufre la injusticia, pero que logra sobreponerse y, finalmente, consigue que triunfe “la justicia” no es más que la señal más extrema de esta tendencia y realización de una administración absolutamente eficiente y eficaz de la vida humana⁵.

Todo esto es cierto, pero aun así, no creo que represente la totalidad de la experiencia cinematográfica, y por tanto, requiere volver a ser pensado.

Como ya he señalado en la técnica cinematográfica se encuentra el mecanismo más eficaz y eficiente por el que la sociedad de la administración total puede transmitir y lograr la aceptación de su modo de funcionamiento y, por tanto, lograr su legitimación pseudo racional: “Los films se realizan a la medida de su clientela, se calculan en función de sus necesidades reales o imaginarias y reproducen estas necesidades”⁶ dice Adorno en **El Cine y la Música**. En este claro indicio aparece la constante tendencia de la industria cultural a disipar la diferencia entre universalidad y particularidad. El sujeto que acude a la sala de proyecciones –y aun el que está conectado a la televisión satelital– es la exacta manifestación del universal para el que está hecha la película.

El proceso de idiotización por el que el sujeto olvida durante un par de horas su propia cotidianeidad, disuelve la diferencia con la experiencia normalizada, común, que el filme presenta. En el mero traspaso de la experiencia proyectada en el telón –e introyectada en las actitudes que nuestro sujeto toma al salir del cine– se hace presente la caverna platónica; pero con la diferencia de que lo fantasmático ha sido invertido, convirtiéndose la propia conciencia, en conciencia fantasma. La situación que se realiza en este contexto, sólo puede ser la de una inquietud resuelta por medio de la sobresaturación de los terminales nerviosos con la luz –*photós*– que escribe –*graphía*– deteniendo el pro-

⁵ A este respecto véase “La Industria Cultural” en *Dialéctica del Iluminismo* por parte de Horkheimer y Adorno, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1987.

⁶ ADORNO, Theodor y EISLER, Hanns; *El Cine y la Música*, Ed. Fundamentos, Madrid, 1981, pág. 78.

ceso de razonamiento que el sujeto podría comenzar sobre su propia vida, transformándolo en imagen estática de una realidad periclitada y donde las contradicciones son sólo asunto de un re-enfocamiento de lo que acontece en la pantalla.

El mecanismo por el que esta inversión platónica sucede es una constante del propio proceso por el que el capital logra determinar que los consumidores aceptan felices las lógicas del capitalismo tardío. El desplazamiento desde una economía dirigida a la resolución de necesidades, a la de una generadora de ellas, a través del *marketing* y los *focus group*, implica una incorporación de las resistencias psicológicas a la integración social como modo de garantizar su éxito⁷. El sujeto que en el proceso del consumo decide resistirse a la propaganda no hace más que verificar su realización, así como el que decide oponerse a la lógica de dominación de la industria cultural, no hace más que demostrar la eficiencia de las técnicas por las que ella triunfa, y el nivel de eficacia de sus resultados; pues exalta una vez más el estereotipo de una justicia con mayúscula, de una expresión de la propia divinidad realizando un *spot*, que incluye sus gestos de resistencia.

Puestas así las cosas, las intuiciones de Adorno y de la teoría crítica, parecen más que realizadas, y no sólo realizadas, sino definitivamente zanjadas. Aun con ello, no es posible olvidar aquello que la dialéctica negativa sabe de consuno con la realidad socialmente devenida: que en el propio proceso de constitución de identidad aparecen los jirones de su negatividad, de su consumación insuficiente por ser un “más que” lo que sería dado esperar.

Este motivo es el que –me parece– lleva a Adorno a considerar la experiencia cinematográfica en su contenido técnico. Para él, el cine,

⁷ MARCUSE, H.; *El Hombre Unidimensional*, Ed. Seix Barral, Barcelona, 1971, pág. 83: “Bajo estas circunstancias, incluso las libertades y escapes existentes encuentran lugar dentro de la totalidad organizada. En esta etapa del mercado reglamentado, la competencia, ¿alivia o intensifica la carrera hacia cada vez mayores y más rápidos cambios y superaciones? Los partidos políticos, ¿están compitiendo por la pacificación o por una industria del armamento cada vez más fuerte y más cara? La producción de ‘opulencia’, ¿promueve o retarda la satisfacción de necesidades vitales no cubiertas todavía? Si las primeras alternativas son ciertas, la forma contemporánea del pluralismo fortalecerá el potencial de contención del cambio cualitativo y así impedirá antes que impulsará la ‘catástrofe’ de la autodeterminación. La democracia aparecerá como el sistema más eficaz de dominación”.

no sólo es el reconocimiento de la miseria de una sociedad devenida idéntica a sí misma –en el sentido de que sus propias contradicciones sólo son expresión de la imposibilidad de contradicción–, sino –y esto es fundamental– de la incapacidad, ahí mismo donde debería acontecer una liberación o un aireamiento de realidad, de que ello suceda.

La industria cultural ni siquiera es capaz de realizar una revolución técnica en sus mecanismos de transmisión.

Y esto no quiere decir que el cine no se haya modernizado desde sus orígenes. Obviamente –y todos lo sabemos–, sólo ha sido modernización técnica. Pero, es por eso mismo que, en realidad, él ha sido incapaz de acceder a una verdadera modernidad, en tanto y cuanto técnica. La tendencia aneja a la cinematografía es la sorpresa, el *shock* de la novedad y del efecto especial: ser capaces de asistir al hundimiento del Titanic a través del plano general y aéreo que permite seguir su separación en dos, mientras las víctimas del naufragio cuelgan en un precipicio; o poder observar cómo las balas viajan a velocidades mayores que el sonido, pero –y esto no lo olvidemos–, sólo porque sucede en una realidad virtual.

Es este rasgo uno de los más sorprendentes del cine como expresión socio-cultural: la unión entre una lucidez obvia, que no esconde nada, que señala que la historia misma es una ficción al contárnosla, y que por eso mismo, diluye, convierte en ficción la realidad social de la que nace y se nutre, doble duplicación de la realidad y su fantasma *-phasma*.

Si la realidad social sólo existe en la medida que la encontramos expresada en la pantalla⁸, es porque esa realidad queda expresada como un fuera que constantemente incita a volver a mirar para ver qué nos perdimos mientras no mirábamos hacia el frente.

No puedo olvidar aquella anécdota que cuenta Zizek cuando va a ver **Matrix**. Él señala que vio la película con el observador ideal de ella, con el idiota que la disfrutó y al mismo tiempo se cuestionó todo lo

⁸ En la mala conciencia que se hace proyección en la pantalla.

que la película quería que se disfrutara y cuestionara. No puedo dejar de pensar en esa anécdota, porque ella es exacta muestra de algo que sucedió en cualquier parte: que la exterioridad del crítico, respecto al sujeto estereotipado que observa la película, no es otra cosa, sino la propia expresión de la realización de la película, que logra su cúlmine de idiotez en aquel que no se da cuenta de ello... y éste es el observador ingenuo, pero también –y, tal vez, más– el propio crítico.

Pero, entonces, si la posibilidad misma de la crítica queda desplazada de cualquier lugar por la constante evidencia controlada y mediatizada –aun de modo preconciente–, que la industria cultural trabaja y que ha ido ganando con los años: ¿cómo sería posible, hoy, un acceso al ejercicio crítico como el que en su momento realizó Adorno?

Obviamente la situación no es tan distinta a la que el mismo Adorno constata en los años 40. Quizá la gran diferencia está en el ingreso de los propios científicos sociales que han vuelto más consciente la administración de las expectativas y logros de las películas y series, pero eso no es suficiente para producir un cambio cualitativo en la estructura misma de la industria cultural.

Eso nos obliga a volver al punto previo: la técnica como lugar de desarrollo de lo cinematográfico.

Éste es uno de los puntos más problemáticos, según Adorno, a la hora de permitir una reconceptualización del cine liberado de la condición de industria, es decir como mero productor de objetos de consumo. En la medida que en el cine lo importante es la innovación técnica, él se aleja de la posibilidad de convertirse en un soporte adecuado para pensar la condición misma de él, en tanto superación de lo puramente técnico. En este punto la crítica de Adorno coincide con la crítica a las vanguardias musicales que creen que por introducir lo mecánico están renovando a la música misma, así como también les ocurre a las vanguardias pictóricas y su experimentación con los materiales.

Pero si en las vanguardias este elemento puede ser tildado de ingenuidad, en el cine es condición fundante de su identidad. Y esto se debe

a que él surgió y se desarrolló en cuanto reproductibilidad técnica del mundo, es decir en cuanto constante repetición de lo peor de él: “se quiso ahorrar al espectador el desagrado de ver unas reproducciones de la figura humana que vivían, actuaban e incluso hablaban, pero que al mismo tiempo permanecían mudas. Vivían y al mismo tiempo no vivían, esto es lo fantasmagórico, y la música no pretende tanto insuflarles esta vida que les falta –*sólo podría hacerlo en el caso de una voluntad ideológica*– como apaciguar el miedo y absorber el shock”⁹

El cine como fórmula que hizo posible mostrar a los sujetos su propia condición de alienación –hacerles patente que hablaban para no decir nada, que gesticulaban repitiendo gestos estereotipados y sin ninguna posibilidad de adquirir individualidad– adquiriría así el estigma de complejizarse para encubrir mejor el terror que causaba enfrentarse a la propia irrealidad del sujeto. En este mismo proceso ocurrió su desarrollo técnico: la adición de la música, la ilusión de la tridimensionalidad, la perfección digital y todas las invenciones no serían más que un modo de encubrir de la mejor manera posible su falta de vida, su mera copia de ella, y evitar así el horror que causa descubrirse a uno mismo fotografiado y expuesto en una pantalla monumental que muestra el peso de la enajenación de libertad, que es la vida en el mundo del capitalismo total.

Dicho de otro modo, la condición que hizo posible el desarrollo técnico acelerado en la industria cinematográfica coincide en forma extrema con la necesidad de encubrir las relaciones sociales en un mundo periclitado. Basta con observar cualquier película antigua para observar una disonancia perceptiva que vuelve imágenes cadavéricas la propia realidad que ellas pretenden transmitir. Aun en una película como *El Acorazado Potemkin* de Eisenstein, uno no puede sino constatar que la lejanía que tenemos con la forma de expresión, coincide en múltiples puntos con la lejanía ideológica que tenemos con el mundo en el cual ella se originó. Vistas así las cosas, el propio aparato técnico que hace posibles las películas de una época, es el entramado ideológico que

⁹ ADORNO, Theodor y EISLER, Hanns; Op. Cit., pág. 97.

encubre la condición alienada de los sujetos en los que la película se inspiró e interpretaba.

Este carácter de recursividad del cine, que lo vuelve histórico –en relación a las condiciones de determinación social en que él habita–, es también parte importante a la hora de entender su utilización por parte de los grupos de poder. En la medida que estas características son patentes, la propia estructura que lo sustenta, requiere de un sistema que no tenga que transmitir su identidad ideológica a través de los mensajes, sino a través de su constitución como lenguaje. Lo ideológico del cine no está en los motivos que lo originan, sino en su forma misma, en el nombre que le da su carta de existencia: la posibilidad de fotografiar el movimiento, esto es, descomponerlo de modo que el ojo que observa *sólo* las transformaciones de la luz pueda ser engañado por una apariencia estática, pero que a la luz del ojo ingenuo *parece* que se moviera.

Presentadas así las cosas, podríamos creer que en el cine se expresa el fascismo en su estado puro: algo que es capaz de copiar a un nivel imperceptible la apariencia de vida, de modo que su rechazo requiere un constante ejercicio mnemotécnico que impida olvidar que algo se esconde ahí. Y esa ha sido la interpretación –de al menos una parte– de los que estudian este tema en Adorno. Pero, si se me permite decirlo, adolece de la ingenuidad de pensar que el mismo pensamiento de Adorno tiene una hipóstasis en que la realidad se clausura de tal modo que nos permite vislumbrar el fuera, respecto al cual debemos situarnos. Creo que la opción no es tan fácil, pero por lo mismo, tampoco permite una interpretación *a priori* que zanje el problema.

Es cierto, el mismo Adorno reconoce que la clausura del discurso llega hasta el pensamiento artístico y el filosófico –de otro modo no sería necesario mantenerse atento a la condición presente de modo constante–, pero de ahí a suponer que en algo, que es una mera técnica de captura de realidad, se asome el demonio cartesiano¹⁰, me parece

¹⁰ Entendiéndolo como productor de una realidad falseada.

que existe un paso que Adorno no puede aceptar. Y esto no sólo tiene que ver con la posibilidad de pensar el cine bajo la luz mesiánica de una sociedad en que acontezca la reconciliación –cosa que de por sí ya es una clara muestra de falsa reconciliación–, sino más aún, que el cine, en cuanto experiencia técnica, posible en una sociedad de la administración total, coincide y no coincide consigo mismo. O dicho de otro modo: incluso en la película donde la idiotización se presenta en su forma más pura, es posible percibir los gérmenes de su propio fracaso con la identificación de la vida que él pretende realizar. O mejor aún, que en él se pretende realizar. Bajo este “se”, yace escondido el temor de la sociedad en que ese cine existe, y que lo hace posible.

La industria cultural, en la medida que es obra de seres humanos -por mucho que ellos estén mediatizados en sus deseos, por ella misma- no logra su coincidencia con el propio deseo de dominación. Así como la economía política, en tanto que política, es refractaria de las relaciones ideológicas que la hacen posible, pero a la vez gatilla procesos de toma de conciencia racional de ella. Así también, el cine, expresa por negación, su propia tendencia a la positivización en sentido hegeliano; y por tanto, hace posible que lo que en él se manifiesta de cadavérico, remezca la vida de aquellos que se le enfrentan críticamente.

Desde este punto de vista me parece válido interpretar el silencio de Adorno acerca de las condiciones de posibilidad de un cine no cooptado por las tendencias administrativas de la industria cultural, de modo semejante a un desenfoque del encuadre por efecto del exceso de la mirada identificadora. Si existe un espacio de silencio en la misma toma que podemos observar hasta el cansancio, sin descubrir el motivo de que ella envejezca; así también, la sociedad en que dicha toma adquiere sentido, permite entender el fuera de esa toma. Ambas, la toma y la sociedad que ella retrata, nunca se cierran en sí mismas. Para existir, las dos requieren de voluntad de sentido que las mantenga unidas. Sin embargo, dicha voluntad, en tanto deseo que se hace social, exterioriza su súper yo, y en ese proceso, lo vuelve criticable.

Sería tranquilizante poder señalar el modo que debe adquirir la crítica para hacer posible la emancipación aun en un procedimiento tan fallido como es el cine, pero ello es imposible *a priori*. Si la misma técnica mejora su modo de presentación para encubrir la dominación que se despliega en pantalla, es porque el sujeto vive condenado a salir constantemente de sí mismo, aun si en ese proceso puede advenir la lógica de la administración total o la iluminación del mundo reconciliado.

Valga como conclusión la frase con que cierra el saludo que Adorno le dedica a Chaplin con motivo de su septuagésimoquinto aniversario: “Tan próxima al horror es la risa que el horror provoca, que incluso, sólo en tal cercanía, adquiere su legitimación y su poder de salvación.”

En un mundo donde ni el amor puede ser excusado en forma inmediata, el día de la marmota sólo puede repetirse eternamente.

2. Bibliografía

ADORNO, Theodor y EISLER, Hanns; *El Cine y la Música*, Ed. Fundamentos, Madrid, 1981.

MARCUSE, H.; *El Hombre Unidimensional*, Ed. Seix Barral, Barcelona, 1971.