

**LA INMEDIATEZ QUEBRADA**  
*El cine como escritura audiovisual, de Kluge a Haneke:  
una tradición adorniana*

Jordi Maiso Blasco

Universidad de Salamanca  
Correo-e: [jordimaiso@hotmail.com](mailto:jordimaiso@hotmail.com)

**Resumen:**

Nuestro objetivo es reconstruir una tradición que pretende hacer extensiva la modernidad estética del siglo XX al medio cinematográfico. Se trata de una concepción del cine como escritura audiovisual, que se articula desde una doble perspectiva: el intento de dar lugar a un lenguaje específicamente cinematográfico y el énfasis en la recepción. Para ello, nos centramos en los planteamientos estéticos de Theodor W. Adorno y la continuidad que han encontrado en cineastas como Alexander Kluge o Michael Haneke.

**Palabras clave:**

Inmediatez visual; referencialidad; fluir de imágenes; lenguaje cinematográfico, recepción; capacidad de experiencia; modernidad.

En el presente texto pretendemos explorar las confluencias entre el cine y la escritura, no tanto desde una subsunción del cine a la literatura como buscando la posibilidad de una escritura específicamente cinematográfica. Se trata de un terreno amplio, resbaladizo y de márgenes difusos; de alguna manera, buena parte de la modernidad cinematográfica, desde Robert Bresson a Lars von Trier, pasando por Godard, Antonioni o Tarkovski, tiene algo de esto. Para acotar nuestros límites, es decir, nuestros puntos de partida, abordaremos esta problemática desde una doble perspectiva; por un lado desde el intento de elaborar un lenguaje cinematográfico propio, y por otro desde el énfasis en la recepción, en un cine que busca la forma de interpelar a su espectador, de exigirle que participe e intervenga. Se trata de la tentativa de un cine que más que industria o entretenimiento quiere ser arte, y cuya propuesta es vecina del arte y la literatura moderna. Por ello, partiremos de la propuesta de uno de los más grandes teóricos de la modernidad estética, Theodor W. Adorno, que, en algunos de sus textos de los años sesenta y en diálogo con las nuevas olas emergentes, revisa su posicionamiento con respecto al cine y apunta hacia un cine que se mueva en constelaciones semejantes a las de la escritura.

A la hora de abordar tal programa no hemos de perder de vista que se trata de un proyecto truncado, de un camino que el autor alumbra, pero no recorre; muchos de los

escritos y seminarios que planeaba no llegaron a materializarse debido a su muerte. Sus propuestas han pasado prácticamente desapercibidas en nuestro país, ya que la mayor parte los textos en los que se concretan no han sido traducidos. Sin embargo han encontrado eco en una serie de cineastas, de entre los que principalmente nos centraremos en Alexander Kluge, el abanderado del nuevo cine alemán de los sesenta, escritor y cineasta todavía en activo, y en Michael Haneke, cineasta austriaco que ha actualizado los planteamientos adornianos poniéndolos a la altura de la representación audiovisual de nuestra época *mass-mediática*. Adorno, Haneke y Kluge van a ser por tanto los tres vértices de nuestro recorrido, en una propuesta que intenta, tanto llevar a su mayoría de edad a los códigos específicamente cinematográficos, como incidir en un modelo de recepción crítica por parte de los espectadores. En definitiva, pretendemos sondear la posibilidad y alcance de una tradición cinematográfica adorniana, que ha de estar necesariamente marcada con el sello de la modernidad. Dicha tentativa se va a plantear desde el intento de responder a una doble problemática: el carácter de la imagen cinematográfica y la actitud del espectador ante ella.

### **Punto de partida: el terror de la imagen**

Según el testimonio de Kluge, amigo personal de Adorno, la actitud de éste hacia el cine se basaba en el siguiente apotegma: «Me encanta ir al cine; lo único que me molesta es la imagen en la pantalla» [1]. La expresividad de esta frase, que casi podría convertirse en la consigna que va a presidir todo nuestro recorrido, no es sólo expresión de una actitud individual, sino que encierra implicaciones de suma importancia para comprender el carácter y la especificidad del cine. ¿Qué significa este rechazo de la imagen cinematográfica?

Desde la literatura y el pensamiento de la primera mitad del siglo XX, la desconfianza hacia el incipiente medio cinematográfico es un lugar común. Por lo general, el cine es percibido como el producto abanderado del nuevo modelo de sociedad, marcado por los avances técnicos y científicos iniciados en la segunda mitad del XIX que habían avanzado hasta dar lugar a un nuevo tipo de agente social: las masas. En el marco de estas transformaciones, el cine iba a convertirse en un exponente de la nueva sensibilidad epocal, en el modelo de una nueva manera de entender el arte en la sociedad tecnificada y masificada, tal y como expusiera Walter Benjamin. Sin embargo, en el contexto germano, este nuevo modelo de sociedad acabaría culminando en el nazismo, lo cual iba a posibilitar asociaciones entre cine y totalitarismo que muchos autores verían reforzadas cuando, exiliados en Estados Unidos, se topan con la realidad de la industria cinematográfica hollywoodiense. No obstante, lo que nos interesa es que dichas asociaciones vienen a menudo marcadas, no sólo por el carácter técnico e industrial del cine, sino por el de su propia imagen.

El caso más destacado es sin duda el de Joseph Roth que, desesperado ante la magnitud de la catástrofe europea, vaticina el advenimiento del anticristo, sosteniendo que el cinematógrafo es uno de los fenómenos que más nítidamente encarnan su llegada. Lo que horroriza a Roth es que en la pantalla cinematográfica no aparecen personas, sino sombras, que se mueven, hablan y actúan como seres reales, pero no lo son [2]. En consecuencia, la imagen adquiere un carácter espectral. En su libro sobre la composición musical para el cine, el propio Adorno levantaría acta de ello, alegando que uno de los motivos que hicieron necesaria la música en las primitivas salas de proyección era precisamente «apaciguar el miedo y absorber el shock» producido por la

imagen [3]. Este rechazo de la inmediatez audiovisual del cine no ha de ser entendido tan solo como el choque entre los representantes de la antigua cultura de la palabra con la nueva cultura de la imagen. En las reticencias de autores como Roth, Bertolt Brecht o el propio Adorno hay una serie de elementos comunes que apuntan a la especificidad de la propia imagen cinematográfica. Se trata de la desconfianza hacia la engañosa fidelidad fotográfica del cine que, precisamente en virtud de su similitud con la realidad, desrealizan lo real, lo falsean y lo tergiversan. Este será el punto de arranque decisivo para la propuesta de un modo diferente de entender el cine, tal y como Adorno y Kluge lo harán en los sesenta y Haneke en nuestros días.

Para Adorno, el principal obstáculo con el que se topa el cine para convertirse en arte es su carácter primariamente fotográfico y representacional [4]. A la imagen cinematográfica le es propia un exceso de referencialidad que termina siendo obstrusiva, puesto que no deja cabida ni para intenciones artísticas ni para una recepción activa por parte del espectador. La distancia propia de la literatura, en la que el diálogo no se nos presenta inmediatamente unido a la acción y la presencia física de los personajes, es abolida y sustituida por la más absoluta inmediatez. El resultado es una verosimilitud que en un principio había causado terror, pero que después pudo ser asimilada y se vio favorecida por la aparición del cine sonoro y, posteriormente, la imagen en color. Por lo tanto, estos nuevos elementos no son aprovechados para la creación de un lenguaje artístico propio y específicamente cinematográfico, sino para subrayar la veracidad de cada elemento y enfatizar la ilusión de realidad en una presentación en la que palabra, sonido e imagen aparecen como algo homogéneo. En consecuencia, por lo general el lenguaje cinematográfico queda limitado a una burda asimilación de las formas de la novela y el drama aderezadas por un proceso fotográfico y acústico.

Por tanto, el rechazo adorniano hacia el cine viene motivado en primer lugar por cuestiones estéticas resultantes del carácter técnico e industrial del medio: la referencialidad excesiva de su imagen impide que sus técnicas puedan llegar a su mayoría de edad. De hecho, lo que le lleva a polemizar con las posturas que acogían el cine con optimismo, como son las de Benjamin o Kracauer, es que el montaje y las técnicas propias de la construcción específicamente cinematográfica no tenían apenas cabida en el modelo de la gran industrial, sino que los grandes estudios se limitaban a «construir» la realidad con mimetismo infantil para después fotografiarla [5]. El problema es que el cine que se elabora con la única pretensión de «fotografiar» la realidad, aún cuando intenta rendir homenaje a lo representado, no consigue más que destruir la *imago* de lo fotografiado, puesto que convierte su singularidad en algo intercambiable [6].

En definitiva, el cine tal y como se estaba desarrollando se limitaba a la tradición del cine-espectáculo de Méliès, con técnicas de ilusionismo artesanal que impedían desarrollar un lenguaje propio. Sin embargo, nos interesa también comprobar cómo incide este carácter visual y el fluir de las imágenes cinematográficas en la recepción; el objetivo es por tanto ver qué actitud exige en el público dicho discurso audiovisual.

## **El espacio del espectador**

Si el cine se caracteriza por una sucesión de imágenes de referencialidad obstrusiva, surge la sospecha de que la inmediatez visual es tal que no hace posible la participación activa del espectador. En primer lugar, la fidelidad hacia lo real hace que la línea de demarcación entre la realidad y la ficción se vuelva borrosa. De alguna manera, parece que se pretende hacer pasar la conformidad entre la realidad y lo

representado en la pantalla como algo existente de antemano. El resultado es que, a la salida de la sala de proyección, el espectador contempla su cotidianeidad como continuación de la película, como persistencia de la imagen cinematográfica en la realidad [7].

Sin duda, en este punto es obligatorio aludir a las consideraciones de Walter Benjamin, que, en «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», había estudiado las transformaciones que el medio cinematográfico había producido en la sensibilidad de los espectadores. La primera constatación es que la inmediatez visual había desatado una tendencia a acercar espacial y humanamente las cosas, a «adueñarse de los objetos en la más próxima de las cercanías»; sin embargo, este acercamiento tenía lugar a costa de la singularidad del objeto, dando lugar a «una percepción cuyo sentido para lo igual en el mundo ha crecido tanto que incluso, por medio de la reproducción, le gana terreno a lo irrepetible» [8]. Por ello, no es de extrañar que tanto Benjamin como Adorno coincidan en el diagnóstico de la época como un momento de crisis de la experiencia. Sin embargo, mientras que Benjamin, fuertemente influido por el cine soviético de Vertov y Eisenstein, detecta un potencial subversivo en este modelo de recepción distraída, para Adorno ésta no supone sino una regresión al infantilismo.

Frente al modelo de participación activa que Adorno había detectado en la literatura y el arte moderno, que prohibían toda pasividad meramente contemplativa, la sucesión de imágenes en la pantalla no deja lugar alguno para su imaginación o su reflexión. El uso del plano subjetivo, del plano/contraplano, así como el realismo psicológico y la postura de muchos teóricos esencialistas que consideran que el cine debe «narrar emociones», parecen implicar que el cine lleve necesariamente a la identificación sentimental. Algo de esto debió detectar Bertolt Brecht cuando rechazó el medio cinematográfico porque hacía imposible la máxima en la que se apoyaba toda su producción: el distanciamiento (*Verfremdung*). En efecto, en el teatro la ilusión de realidad es mucho menor, y en la literatura el papel del lector es decisivo; sin embargo, en el cine se impone la sensación de que la pantalla suplanta la realidad misma y subyuga al espectador con el poder seductor de sus imágenes.

El peligro radica en que el movimiento formal del cine, consistente en el encadenamiento de imágenes en la pantalla, es previo a todo contenido y tiene lugar con independencia del sujeto, conduciendo todos los ojos de la sala en una misma corriente en la que todos responden al mismo estímulo. El ojo no se conduce a través de las líneas de un texto, sino que es conducido. En un primer momento, el esfuerzo por seguir la sucesión de imágenes impide pensar por sí mismo sin perder el hilo de la historia; pero una vez que dicha actividad se automatiza, tampoco se reclama ningún tipo de respuesta más allá de la identificación, ya que el espectador ha asimilado toda una serie de estereotipos narrativos que se limita a reconocer. En el pensamiento estético de Adorno, tal modelo de recepción se convierte en la antítesis del modelo propuesto por la modernidad artística, que pretendía potenciar el desarrollo de la autonomía individual del público y su capacidad de experiencia; en lugar de ello, el cine incapacita a los receptores para el «esfuerzo tenso que supone una atención aguda, y se abandonan resignadamente a lo que acontece y fluye por encima de ellos» [9]. El resultado es que la potencialidad del incipiente medio cinematográfico acaba reduciéndose a un modelo de entretenimiento regresivo, en el que se rechaza tanto un rango propiamente artístico como una participación activa y crítica de quienes lo contemplan.

Por tanto, la dimensión específicamente estética y la de la recepción convergen en el rechazo adorniano de este modo de entender el cine. La unión de ambos factores tiene su origen en la convicción de que es imposible llevar a cabo una estética del cine

que no sea al mismo tiempo su sociología; si lo propio del medio cinematográfico es que tanto sus procesos de producción como los de recepción son inevitablemente colectivos, la tesis va a ser que el sujeto constitutivo del cine es un nosotros [10]. Sin embargo, poco cabe esperar de ese «nosotros» si, en la sala de proyección los ojos son arrastrados al unísono por la corriente de imágenes, como si de un desfile se tratase. El problema es que los espectadores se constituyen como un colectivo inarticulado e impotente en manos de un mecanismo que les envía mensajes de manera absolutamente vertical. Por tanto, en el *mainstream cinema* que Adorno conoció de cerca durante su exilio en California, el carácter colectivo del cine se revelaba alarmantemente próximo al totalitarismo. Si el cine quería llegar a ser arte, tenía que llegar a problematizar su propio lenguaje y sus códigos, que estaban petrificados en clichés y técnicas artesanales y dar lugar a un modelo de recepción distinto.

En este sentido, el brillante estudio sobre los usos y posibilidades de la música en el medio cinematográfico que coescribió con Hanns Eisler a mediados de los cuarenta, deposita sus esperanzas en el surgimiento de una tradición alternativa a la del modelo hollywoodiense: «Lo que importa es que nazca, aún al precio de conflictos diarios con la más mísera de las resistencias, una tradición no oficial de trabajo de creación con la que se pueda conectar más adelante» [11]. El objetivo es alumbrar una nueva concepción del medio que dé lugar a un modelo diferente de producción, enfatizando en el elemento artístico, y posibilite un nuevo tipo de recepción que se basara en los intereses del público, no en los de la clientela. Parece que este cambio de dirección acabaría de tener lugar en buena parte del cine europeo de los sesenta, y en algunos casos, como el de Kluge, con una explícita dependencia teórica adorniana. Por ello, en estos años Adorno se encuentra con el imperativo de, en diálogo con las nuevas olas emergentes, dar con un modelo constructivo que permitiera desarrollar un lenguaje cinematográfico específico en el que la inmediatez de la imagen se quebrara y apelara al espectador. En consecuencia, su propuesta será la de un cine como escritura, pero como escritura específicamente cinematográfica y, por tanto, audiovisual.

### **Adorno-Kluge: una escritura de los hiatos**

Si el medio cinematográfico se caracteriza por un fluir de imágenes que no dejan lugar ni para un lenguaje artístico ni para otra actitud que la de la identificación o el dejarse arrastrar, el primer objetivo para un cine con vocación artística, en el que la estética va de la mano con la sociología, va a ser construir, en el propio discurso cinematográfico, un espacio para el espectador. Se trata de un énfasis en la recepción que se materializa en la propia construcción del texto fílmico, con el imperativo de construir hiatos en el fluir audiovisual desde las que el receptor pueda participar activamente en lo que contempla. El objetivo es hacer tan imprescindible la mediación del espectador-lector como en el texto literario. Adorno es quien plantea esto como exigencia ineludible de todo cine que quiera estar a la altura de su tiempo y no eludir su carácter social, pero quienes deciden llevarlo a la práctica son los propios cineastas.

El caso más claro es sin duda el de Alexander Kluge, discípulo y amigo del propio Adorno, en el que los planteamientos de éste se van a materializar de manera peculiar. En primer lugar porque además de cineasta es escritor y teórico. Sus largometrajes parten de sus textos literarios, ya sean relatos o ensayos, y en función de ello sus películas tienen un mayor carácter narrativo (especialmente en su primera etapa) o ensayístico (en sus películas desde finales de los setenta). Sin embargo, el texto fílmico no depende del literario, no lo sigue al pie de la letra: cada uno habla en un

lenguaje específico. En ambos, el estilo de Kluge coincide en un objetivo: interpelar al espectador, obligarle a que participe.

En su segundo largometraje, *Los artistas bajo la carpa del circo: perplejos* (1968), Kluge tematiza explícitamente la necesidad de renovación del lenguaje cinematográfico. La película nos muestra los esfuerzos de Leni Peickert por renovar el circo, convertirlo en algo más que distracción y entretenimiento y, como señalara Adorno en «Filmtransparente», poner su carácter colectivo al servicio de intenciones ilustradas. Se trata de lograr que el cine llegue a la solidez formal propia del arte moderno y eduque para su recepción. En esta película, el circo es claramente la imagen del medio cinematográfico, cuyos orígenes anárquicos se aproximaban a la realidad circense antes de ser absorbidos por la industria [12]. La máxima que Kluge pone en boca de la protagonista es «no seguir construyendo el circo, sino buscar un circo nuevo». En el texto impreso del guión de la película, se adjuntan una serie de anexos literarios en forma de diario imaginario de la protagonista en los que se explicita en qué consiste este nuevo modelo de entender el medio cinematográfico a través de la metáfora circense. Allí se dice que a menudo los espectadores van al circo (es decir, al cine) en búsqueda de «sensaciones»; sin embargo realmente el público no encuentra allí los sentimientos que busca, «¡Porque al espectador de circo no se le permite de ninguna manera tomar parte en los acontecimientos!» [13]. Frente a ello, se trata de buscar un modelo cinematográfico en el que los espectadores se conviertan en colaboradores: «Cuando el espectador no lucha, come, colabora o de alguna forma toma parte de una manera vitalmente necesaria: no hay posibilidad» [14].

Dada esta imposibilidad de alumbrar un cine artístico sin participación efectiva de los receptores, el propio desarrollo de un nuevo lenguaje específicamente cinematográfico ha de incluir en él esta llamada al espectador. Por eso en Kluge el texto fílmico se fragmenta, se descompone y se complejifica. En él, la sustancia aparece concentrada, invocando la mirada del espectador; no para que se deje llevar por su ritmo, sino para que sea capaz de construirlo. Adorno había propuesto un cine basado en modos subjetivos de experiencia, que el cine debía recrear en forma de una escritura audiovisual. Lo que el mundo visual es para la pintura o el sonoro para la música, debían serlo la sucesión de imágenes internas para el cine. Kluge asume esto y, como Adorno, cree que sólo es posible actualizarlo mediante una técnica de montaje que no interfiriera en las cosas, sino que las dispusiera en una constelación semejante a la de la escritura [15]; así se pretende alumbrar la posibilidad de un cine que vaya más allá de la artesanía y del mero documental. Se trata de una práctica radical de montaje que yuxtaponga elementos heterogéneos y que haga que su carácter antitético se convierta en expresión, negando así la apariencia afirmativa de la imagen y rompiendo las cadenas de automatismo asociativo para posibilitar que el cine de lugar a una experiencia estética propiamente dicha.

El objetivo al que apunta Adorno no consiste por tanto en utilizar el montaje como lo había hecho el constructivismo soviético que, tanto en cine como en literatura, pretendía enfatizar en el carácter tecnológico, con objeto de dar lugar a un arte a la altura de la nueva edad científica en la que hombre y tecnología se hermanaran (piénsese en el cine-ojo de Dziga Vertov) y trabajaran conjuntamente en la revolución social; en lugar de ello, la pretensión es ahora que la heterogeneidad de elementos recogidos en el montaje se interpenetren, abriendo la posibilidad de una multiplicidad de lecturas. Para ello es necesario quebrar la homogeneidad de palabra, sonido e imagen, con objeto de evitar un falso realismo que se limite a reproducir fotográficamente la realidad. Frente a ello, la propuesta es evitar que la película se

presente como un producto acabado y cerrado que el espectador no pueda sino contemplar.

Esto es precisamente lo que va a buscar el cine klugeliano, combinando imágenes estáticas y dinámicas, tomas propias con escenas de antiguas películas, dibujos, textos intercalados, fotografías, cuadros, espacios arquitectónicos, voz en *off*, silencios elocuentes, ópera, representación de elementos oníricos y subjetivos que interrumpen el relato y dan entrada a elementos de experiencia subjetiva, elementos documentales, planos excesivamente largos y, especialmente, un uso absolutamente personal del medio sonoro y musical. Todo ello interrumpe el fluir de las imágenes y la inmediatez visual, creando hiatos y espacios vacíos en la superposición de elementos que hacen necesaria la participación y el posicionamiento del espectador. Se trata de una ampliación de la relación dialéctica entre texto e imagen de la que había hablado Benjamin, diciendo que el texto, «a modo de mecha, lleva la chispa crítica al conglomerado de las imágenes» [16]. Ahora dicha chispa crítica interpela al espectador a través de los textos intercalados, que fragmentan la acción y abren nuevas posibilidades de lectura, pero también de la música, las obras de arte o las fotografías que se introducen, dando lugar a un tejido textual más complejo y denso.

En estos años esto había sido ya llevado a cabo por Godard en películas como *Pierrot el loco*, pero Kluge, aunque enormemente influido por el francés, busca dirigirlo en un sentido distinto. Lo que le interesa no es crear un complejo temático que se proponga en paralelo a la historia representada, sino una confluencia de medios artísticos que incrementen el potencial expresivo de la historia e inviten a nuevas lecturas, exigiendo al espectador que intervenga para llenar los huecos que le separan de la acción representada. Esto es notable en sus primeras obras, como *Brutalidad en piedra*, *Adiós al ayer* o *Los artistas bajo la carpa del circo: perplejos*, todavía de carácter narrativo; sin embargo va a ser el elemento motor de sus siguientes películas, como *La patriota*, *El poder de los sentimientos* o *El ataque del presente al resto de los tiempos*, en las que su cine va a derivar hacia el ensayo cinematográfico. En estas películas más recientes escuchamos la voz del propio Kluge dando unidad a sucesiones de escenas en las que lo que vemos no es una historia, sino un material a elaborar, del que el cineasta pone parte y nosotros hemos de completar, buscando asociaciones, participando en la construcción del significado; en definitiva, haciendo hablar a un material audiovisual que no dice nada definitivo, que no está cerrado. El cine es concebido por tanto como un diálogo entre el autor y el espectador, como un punto de encuentro entre ambos [17].

Todo ello se lleva a cabo desde una innovación formal que el propio Kluge pone en relación con la modernidad estética desde la que Adorno había teorizado, concibiendo el cine como «algo en constante movimiento hacia delante a pesar de aquellos que quisieran detenerlo» [18]. Sin embargo, a partir de los años ochenta, Kluge se va haciendo consciente de que la evolución de la sociedad occidental y del papel del espectador en ella desplaza la atención de la pantalla cinematográfica a la pantalla de televisión. En consecuencia, en los últimos veinte años su imperativo de innovación formal y su intento de hacer participar al espectador se ha trasladado al medio televisivo, en el que trabaja hasta día de hoy.

Sin embargo, la doble propuesta adorniana de un cine como escritura no queda limitada a su producción. Desde finales de los ochenta, ha sido retomada por el austriaco Michael Haneke que, formado precisamente en la televisión, propone un cine que actualice los preceptos adornianos y lo haga funcionar en las constelaciones de nuestro presente desde el diálogo con nuestra era mediática de omnipresencia de pantallas televisivas y estética publicitaria. El punto de partida es el mismo: la

desconfianza hacia la inmediatez de la imagen y la obsesión por el papel del espectador. Sin embargo Haneke parte de que esto hoy sólo es posible desde la oposición al cine como espectáculo, desde el diálogo con las transformaciones en la percepción y en las condiciones de experiencia en la era de los *mass media* y desde la conciencia de que muchas de las técnicas radicales de montaje han sido asimiladas por la industria.

### **Haneke y el énfasis en la imagen virtual como compromiso con lo real**

Michael Haneke supone por tanto una continuación en la tradición cinematográfica adorniana que busca ponerla a la altura de nuestra era audiovisual. Ahora el punto de partida no va a ser tan solo la fidelidad fotográfica de la imagen y su apariencia de realidad, sino las consecuencias que éstas tienen sobre los ciudadanos-espectadores, que viven a través de pantallas y son educados y socializados a través de ellas. Es necesario admitir que se ha olvidado el horror ante la imagen de que hablara Roth; sin embargo, el peligro que advertía el apotegma adorniano sigue vigente, y Haneke lo sabe.

En efecto, su cine es el resultado de la toma de conciencia de hasta qué punto puede afectar al receptor la capacidad de tener una experiencia sensorial de la realidad a través del cine o la televisión, cuyos progresos en los aparatos de visualización y audición se dirigen a crear cada vez una mayor sensación de verosimilitud y envolver en ella al espectador. El problema fundamental es que todo ello conduce a la banalización de lo real y a la disminución de la capacidad de experiencia por parte de los espectadores, favoreciendo que los acontecimientos representados sean separados de los contextos que los hacen significativos. Continúa por tanto el programa adorniano, y persiste su diagnóstico de empobrecimiento de la experiencia, que ahora se ve agravado por la espesa red mediática que configura la denominada cultura visual. El diagnóstico de Haneke es claro: «Por supuesto, ya no percibimos la realidad, sino la representación televisiva de la realidad. Nuestro horizonte experimental es muy limitado. Lo que sabemos es poco más que el mundo mediado, la imagen. No tenemos realidad, sino un derivado de la realidad extremadamente peligroso, desde un punto de vista político, pero también en un sentido más amplio en nuestra habilidad para tener un sentido palpable de la verdad en la existencia diaria» [19].

Esto es algo que preocupa al cineasta austriaco especialmente en relación con la representación cinematográfica y mediática de la violencia, debido a que en las diferentes formas de representación (ya sean reales -telediarios, etc.- o ficticias -cine-) se utilizan idénticas formas de representación y de estilización, y como consecuencia el espectador termina por encontrarse con dificultades para diferenciar los contenidos entre ambos [20]. El objetivo de Haneke es proponer un antídoto a través de un cine que se presenta como arte, no como negocio; más aún, del cine como un arte constitutivamente mediático. Por eso, en películas como *71 fragmentos de una cronología del azar* o *Benny's video*, el diálogo con la representación televisiva y cinematográfica de la realidad es explícita. Así es como se realiza en la era de los *mass-media* el ideal promisorio de un cine capaz de interactuar con otros medios, tal y como lo enunciara Adorno y lo llevara a la práctica Kluge [21]. Sin embargo, el elemento diferencial que propone Haneke en sus películas como antídoto al modelo de representación mediática, es lograr una identidad entre forma y contenido, en la que la primera se adecue a la segunda y no se limite a una mera aplicación de los clichés y técnicas artesanales al uso. Aquí es donde, una vez más, convergen por una parte cine y escritura, y por otra la



necesidad de desarrollar el lenguaje cinematográfico con la de interpelar al espectador para que participe.

Para entender cómo se materializa esto, hemos de atender a la especificidad de los códigos y la puesta en escena en la filmografía de Haneke, fuertemente influida por el distanciamiento de la dramaturgia brechtiana y la desnudez del cine de Bresson. Ya en el propio lenguaje de sus películas se está enfatizando en la necesidad de participación e interpretación por parte del espectador. Para ello parte, siguiendo a Adorno, de la prohibición de toda neutralidad basada en una actitud meramente contemplativa y de la absorción de la distancia estética [22]. Sin embargo, esto es algo que va a lograr mediante una narrativa distanciada y un rechazo del realismo psicológico que pretende que el espectador permanezca como tal y no sucumba a la tentación de identificarse con los personajes de la pantalla, algo que se va a ver reforzado por sus procedimientos formales.

En primer lugar está el elemento temporal. Con frecuencia se acusa al cine de Haneke de una lentitud excesiva y de un alargamiento de los planos que no aporta nada a la sustancia narrativa. No obstante, el propósito de tal modo de proceder es precisamente devolvernos a la experiencia del tiempo mismo, que nos ha sido arrebatada por la estilización de la estética publicitaria, que ha invadido tanto la televisión como el cine con su presentación de imágenes a toda velocidad. Se ha señalado que «El hiperestímulo de la cultura visual moderna, desde el XIX hasta nuestros días, se ha dedicado a saturar el campo visual. Este proceso fracasa constantemente, ya que cada vez aprendemos a ver y a conectar de forma más rápida» [23]. Sin embargo, cabe objetar que el que se consiga un progreso en la velocidad de percepción no implica que podamos comprender lo que percibimos. Para comprenderlo, tanto a nivel emocional como intelectual, necesitamos tiempo. Por ello, la propuesta es el uso del plano-secuencia, que contiene una menor manipulación temporal, puesto que permite presentar lo representado en tiempo real. De este modo, el espectador no sólo recupera la experiencia del tiempo, sino que la lentitud del desarrollo le invita a posicionarse, a interpretar lo que ocurre y a no dejarse arrastrar por la sucesión de imágenes.

Del mismo modo, películas como *Código desconocido* optan por una narración fragmentada en la que se enfatiza en las elipsis de información, que debe ser reconstruida por parte del espectador. Esta necesidad de reconstrucción e interpretación se tematiza explícitamente en algunos planos en los que se juega con el encuadre, ya que la acción sucede fuera de campo, consciente de que «Reducción y omisión son los hechizos para la activación del que contempla» [24]. Así es como el austriaco aplica a su cine la máxima adorniana de que la relación del arte con la sociedad debe convertirse en un problema de su propia forma [25]. En definitiva, lo que está en juego en el cine de Haneke es comprobar si la alusión puede sustituir a la descripción, con objeto de que el espectador intente ir más allá de su posición de mero *voyeur*, ya que a juicio del cineasta esta seguridad no comprometida en la que todo viene masticado le ha costado la fantasía.

La constante en su cine es poner de manifiesto continuamente el papel del espectador y la participación de éste en lo que contempla, algo que va a ser especialmente notorio en sus rupturas del pacto narrativo y su empleo del *mise en abîme*. En *Funny Games* o la ya citada *Código desconocido*, la problematización del papel del espectador se explicita cuando se rompe el pacto entre el cineasta-escritor y el espectador-lector; esto supone un modo de ruptura de la inmediatez de la imagen peculiar, puesto que el objetivo no es atarle a la ficción representada en la pantalla, sino atornillarle a la realidad misma, hacerle consciente de su posición en la butaca, de su

estatuto como espectador, y recordarle que el cine es construcción, que es mentira, pero una mentira que puede llegar a tener un poder persuasivo enorme.

En este sentido, Haneke afirma explícitamente que el propósito de su uso de los códigos cinematográficos es convertir la pantalla en «una superficie de proyección, en una hoja en blanco cuya única misión es ser rellenada con los pensamientos y sentimientos de los espectadores» [26]. Es decir, la escritura cinematográfica va a pasar a ser tarea del espectador, que ha de dar sentido a lo que contempla desde sus propias interpretaciones: no se trata tanto de ofrecer respuestas masticadas como de plantear preguntas. Este modo de entender el cine, que Haneke adscribe a una tradición que proviene de Adorno en la teoría y Bresson en la práctica, se caracteriza por no imponer ninguna sentimentalidad ni dar respuestas cerradas, sino que disponen el film de manera que se convierte en un conjunto de preguntas que interpelan al que contempla. En definitiva, es el espectador el que debe cerrar el relato.

Sin embargo, no deja de ser llamativo que la propuesta de Haneke, que se caracteriza por tomarse verdaderamente en serio el papel del espectador cinematográfico, se encuentren con graves problemas de recepción. Probablemente se podría aplicar aquí la afortunada afirmación de Rosellini de que al público se le suele considerar tan poco que, cuando se ve profundamente respetado, se siente perdido [27]. No en vano pesa la tradición de muchos años de predominio absoluto del cine-espectáculo, que aún cuenta con la hegemonía en los canales de distribución. Precisamente por ello, Haneke insiste en lo inadecuado de la distinción entre «cine artístico» y «cine para el público» [28]. En base a ello creemos que él es la culminación actual de la tradición delineada por Adorno en los años sesenta y llevada a la práctica por Kluge.

Consecuentemente, si partíamos en nuestro recorrido con el apotegma adorniano sobre el peligro de la imagen cinematográfica, creemos que nuestro punto de llegada ha de ser el diagnóstico de Haneke en el que se condensa esta propuesta de plantear el cine como escritura audiovisual: «En su relación con la literatura, el cine ha olvidado las nuevas posibilidades que traía consigo, además de representar la realidad como impresión sensorial completa: desarrollar formas que posibilitaran por primera vez un diálogo respectivo y necesario entre el producto artístico y sus receptores» [29].

Esto es lo que se va a posibilitar en el momento en el que la modernidad artística alcance también al cine, que es lo que Adorno pretendía en sus escritos programáticos interrumpidos, y lo que cineastas como Kluge o Haneke terminarían por llevar a la práctica. Lo que caracteriza esta modernidad es precisamente su imperativo de autorreflexión inmanente; es decir, la toma de conciencia de que las formas y significados del cine ya no son evidentes de suyo, y por tanto no pueden ser asumidos de modo ingenuo, sino que deben ser problematizados. A esto responde el imperativo de dar lugar a un lenguaje específicamente cinematográfico que no se limite a absorber acríticamente formas tomadas de la literatura. Se trata por tanto de tematizar el lenguaje y los códigos vigentes, de cuestionar las normas y clichés establecidos, aplicando lo que ha venido ocurriendo en literatura moderna desde Franz Kafka a Elfriede Jelinek, pasando por Samuel Beckett, Paul Celan o Thomas Bernhard. En definitiva, lo que caracteriza a la modernidad artística es que en ella la forma llega a su mayoría de edad, ya que se pasa a poder disponer conscientemente de los medios artísticos (y sólo así se convierten en medios y dejan de ser imposiciones del estilo vigente [30]) para, desde ellos, pasar a la sensibilización de los receptores.

A modo de conclusión, lo que esta tradición que se extiende desde Adorno hasta Haneke nos recuerda es que ver, como leer, no es creer, sino interpretar. Es necesario por tanto que persistan las tentativas de dar lugar a un cine cuyos presupuestos formales

nos recuerden nuestra condición de espectadores y consumidores de imágenes en una era audiovisual. Se trata de ir más allá del mero realismo para incitarnos a tomar partido ante lo que vemos, cuestionarlo, y no quedarse en la superficie de la realidad empírica que es captada por la cámara, sino posibilitar que emerjan a ella las tensiones latentes de nuestra cotidianidad.

## NOTAS

- [1] Cfr. K. ELDER y A. KLUGE, *Ulmer Dramaturgien: Reibungsverluste*, Hanser, Munich 1981, p. 48.
- [2] J. ROTH, *El anticristo. Un alegato moral contra la barbarie*, Península, Barcelona 2002, p. 34.
- [3] T. W. ADORNO y H. EISLER, *El cine y la música*, Fundamentos, Madrid 1981, p. 97.
- [4] T. W. ADORNO, «Filmtransparente», en *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*, recogido en *Gesammelte Schriften* vol. 10.1, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2003, p. 357.
- [5] T. W. ADORNO, carta a W. Benjamin, 18.3.1936, en T. W. ADORNO y W. BENJAMIN, *Correspondencia 1928-1940*, Trotta, Madrid 1998, p. 137.
- [6] T. W. ADORNO, «Resumé über Kulturindustrie», en *Ohne Leitbild*, ob. cit., p. 342. Probablemente, sostener esta afirmación hoy exige problematizarla. La estética publicitaria ha acabado por influir fuertemente en películas recientes, en las que a menudo lo fotografiado se convierte en icono, utilizándose unas técnicas que desrealizan lo real y devuelven a lo fotografiado el aura que Benjamin consideraba que la reproducción mecánica había aniquilado.
- [7] M. HORKHEIMER y T. W. ADORNO, *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, Trotta, Madrid 2003, p. 171.
- [8] W. BENJAMIN, «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», en *Escritos interrumpidos I*, Taurus, Madrid 1989, p. 25.
- [9] T. W. ADORNO, «Sobre el carácter fetichista en la música y la regresión del oído», *Disonancias. Música en el mundo dirigido*, Rialp, Barcelona 1966, pp. 17-70, p. 50.
- [10] T. W. ADORNO, «Filmtransparente», ob. cit., p. 358.
- [11] T. W. ADORNO y H. EISLER, *El cine y la música*, ob. cit., p. 167.
- [12] M. HANSEN, «Introduction to Adorno, “Transparencies on film”», *New German Critique* n° 24-25, 1981-82, pp. 186-198, p. 197.
- [13] A. KLUGE, *Los artistas bajo la carpa del circo: perplejos; la escéptica; proyecto z; proverbios de Leni Peickert*, Alianza, Madrid 1972, p. 155.
- [14] *Íbid.*, p. 156.
- [15] T. W. ADORNO, «Filmtransparente», ob. cit., p. 358.
- [16] W. BENJAMIN, «Carta de París. Pintura y fotografía», *Archivos de fotografía volumen III*, Argazki Euskal Museoa, Zarautz 1997, p. 78.
- [17] P. C. LUTZE, *Alexander Kluge. The last modernist*, Wayne State University Press, Detroit 1998, p. 22.
- [18] A. KLUGE, «On Film and Public Sphere», *New German Critique*, no. 24-25, 1981-82, pp. 206-220, p. 207.
- [19] M. HANEKE, en «The world that is known. Michael Haneke interviewed», Internet (la traducción es nuestra).

- [20] M. HANEKE, «Violence and media», en *Visible violence: Sichtbare und Verschleierte*, Lit, Munster 1998, pp. 93-98, p. 96. El tratamiento de la representación de la violencia en el cine de Haneke ha sido tratado brillantemente en J. METELMANN, *Zur Kritik der Kino-Gewalt. Die Filme von Michael Haneke*, Fink, Munich 2003.
- [21] T. W. ADORNO, «Filmtransparente», ob. cit., p. 358.
- [22] M. HANEKE, «Schrecken und Utopie der Form. Süchtig nach Wahrhaftigkeit: Eine Kinoerzählung über Robert Bressons “Au Hasard Balthazar”», *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 7-I-1995, p. B.2. Para una mayor profundización en la especificidad del lenguaje cinematográfico de Haneke y su relación con los *media* desde una continuación de la modernidad estética adorniana, cfr. J. MAISO, «Código Haneke. Fragmentos para un cine crítico», *Actas del I seminario de Cine y Filosofía*, en prensa.
- [23] N. MIRZOEFF, *Una introducción a la cultura visual*, Paidós, Barcelona 2003, p. 23.
- [24] M. HANEKE, «Schrecken und Utopie der Form», ob. cit. (la traducción es nuestra).
- [25] T. W. ADORNO, *Teoría estética*, Taurus, Madrid 1981, pp. 15-16.
- [26] M. HANEKE, «Schrecken und Utopie der Form», ob. cit. (la traducción es nuestra).
- [27] Cfr. D. FONT, *Paisajes de la modernidad*, Paidós, Barcelona 2002, p. 16.
- [28] M. HANEKE, «Deutschland, falsches Vorbild. Die Zukunft des österreichischen Films», *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 4-VII-2002, n° 152, p. 42. En la misma dirección apunta también Kluge cuando comenta: «Siempre me preguntan, ¿no puedes hacerlo un poco más barato? ¿no puedes hacer que sea de algún modo más sencillo para el espectador?... No puedo hacerlo. Al igual que ocurre con un físico respetable, no damos descuentos» (A. KLUGE, cit. en P. C. LUTZE, *Alexander Kluge*, ob. cit., la traducción es nuestra).
- [29] M. HANEKE, «Schrecken und Utopie der Form», ob. cit. (la traducción es nuestra).
- [30] P. BÜRGER, *Teoría de la vanguardia*, Península, Barcelona 1987, p. 58.