

ALEXANDER KLUGE Y THEODOR W. ADORNO: INDUSTRIA CULTURAL, CINE Y CONTRAESFERAS PÚBLICAS¹

Eugenia Roldán²

RESUMEN: El propósito del presente escrito es preguntarnos por el campo complejo que se abre en la confluencia de las trayectorias de Alexander Kluge y Theodor W. Adorno. Desarrollaremos, en primer lugar, algunos hitos históricos que permitan situarnos en el contexto de ese acercamiento. Luego, tomando como punto de partida el problema clave de la referencialidad de la imagen que, tanto para Kluge como para Adorno es central en las reflexiones sobre una estética propia del cine, abordaremos cuatro temas que consideramos nos permiten repensar las relaciones de los dos teóricos: palabra e imagen, la idea de montaje, imagen y experiencia subjetiva y la cuestión de la recepción.

PALABRAS CLAVE: Industria cultural. Nuevo Cine Alemán. Alexander Kluge. Theodor W. Adorno.

Cómo producir artísticamente bajo el presupuesto de “la imposibilidad absoluta de responder con el arte a la sociedad moderna, sobre todo después de Auschwitz”, es la pregunta fundamental que, en una entrevista a comienzos de la década del setenta, Alexander Kluge hace suya parafraseando a Theodor W. Adorno. Este es el punto de partida de nuestro trabajo. En términos más específicos, cómo el cine como práctica artística contribuiría a la constitución de contraesferas públicas. En definitiva, el principal interés del teórico y cineasta Kluge desde los inicios del “nuevo cine alemán” en la década de 1960 hasta la actualidad. Doctorado en leyes, Kluge fue también, años antes, el asesor legal del *Institut für Sozialforschung* en Frankfurt, situación que lo relacionó principalmente con Theodor W. Adorno.

Por su parte, con el apotegma que el mismo Kluge puso en boca de Adorno hace ya varios años, “[...] me encanta ir al cine; lo único que me molesta es la imagen en la pantalla” o con la conocida frase de *Minima Moralia* “[...] cada vez que voy al cine salgo, a plena conciencia, peor y más estúpido” (ADORNO, 2004, p. 30), suelen comenzar la mayoría de los minoritarios

¹ <http://dx.doi.org/10.1590/S0101-317320160004000010>

² Profesora Asistente de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. Becaria de investigación por la Secretaría de Ciencia y Técnica de la misma universidad. E-mail: eugeniaroldan@hotmail.com

trabajos que en el ámbito de la estética se escriben sobre Adorno y el cine. A pesar de las distintas lecturas que podrían tener, las frases han pasado a ser la síntesis de una postura respecto a la cultura de masas, los medios de comunicación, el arte y la tecnología, que la generalidad de las recepciones ha catalogado como conservadurismo, elitismo o pesimismo³, y como una evidencia de la negativa de Adorno a reflexionar particularmente sobre el cine. Sin embargo, su acercamiento a este último parece indudable si referenciamos un artículo de esta misma década del sesenta a la que nos estamos refiriendo. Hablamos concretamente de *Filmtransparente* [Carteles de cine], artículo publicado en el periódico *Die Zeit* el 18 de noviembre de 1966⁴.

Miriam Hansen (2012) relaciona las tesis centrales de la postura de Kluge respecto al potencial emancipatorio del cine como arte, al contexto de los años sesenta en Alemania, en el que tiene lugar, según la autora, un redescubrimiento de los textos de Walter Benjamin y Siegfried Kracauer. Sin embargo, curiosamente, ambos personajes casi no aparecen nombrados en los textos, películas y entrevistas de Kluge de la época y sí, en cambio, hay una permanente referencia a Adorno. Así, podemos resumir el propósito de nuestro escrito diciendo que nos preguntarnos por el campo complejo que se abre en la confluencia de las trayectorias de Alexander Kluge y Theodor W. Adorno en esa década. Para ello tomamos una doble estrategia. En primer lugar, hacemos hincapié en las referencias históricas que puedan volver esa aproximación más evidente y, al mismo tiempo, menos simple. Además, argumentamos sus acercamientos y distancias desde un aspecto particular del problema estético que refiere al realismo artístico.

Entonces, a continuación, desarrollaremos primero los hitos históricos que permitan situarnos en el contexto. Luego, tomando como punto de partida el problema clave de la referencialidad de la imagen que, tanto para Kluge como para Adorno es central en las reflexiones sobre una estética propia

³ Los debates que al respecto se han tenido serían imposibles de sintetizar en este trabajo. Para responder a estas recepciones, entre las compilaciones de artículos en el ámbito hispano más destacadas sobre el tema de la industria cultural pueden sugerirse el número de la revista *Constelaciones* (MAISO (Coord.), 2011); y el libro de Rodrigo Duarte en portugués (2003). En inglés puede verse especialmente el capítulo dedicado a Adorno en Hansen (2012).

⁴ Nos referiremos también a lo largo del trabajo, aunque no centralmente, a otros dos artículos de Adorno aparecidos en los '60: „Résumé über Kulturindustrie” [Resumen sobre la industria cultural], conferencias pronunciadas en 1963 en la llamada *Internationalen Rundfunkuniversität* de la radio del estado de Hesse y „Die Kunst und die Künste” [El arte y las artes], la última de una serie de conferencias dictadas en la *Berliner Akademie der Künste*, en junio de 1966. Los dos artículos están reunidos en versión en español en Adorno (2008).

del cine, abordaremos cuatro temas que consideramos nos permiten repensar las relaciones de los dos teóricos: palabra e imagen, la idea de montaje, imagen y experiencia subjetiva y la cuestión de la recepción.

EL “NUEVO CINE ALEMÁN”. ALEXANDER KLUGE Y EL MANIFIESTO DE OBERHAUSEN

Puede decirse que el “nuevo cine alemán” tuvo un acontecimiento fundacional: el Manifiesto de Oberhausen. Se trató de un documento firmado por 26 directores de cine y publicado el 28 de febrero de 1962 en el marco del festival de cortometrajes celebrado en esa ciudad alemana. Los cineastas reunidos en Oberhausen bajo el lema *Papas Kino ist tot* [El cine de papá ha muerto], lograron con ese gesto llamar la atención, dentro y fuera de su país, sobre la situación de la política cultural en lo referente al cine en Alemania Occidental. Las películas de jóvenes guionistas, directores y productores estaban siendo premiadas internacionalmente, pero eso no había alterado las condiciones de producción y distribución de un cine que seguía anclado a sus formas tradicionales⁵. El cine del futuro dependería, como rezaba el manifiesto, de la búsqueda de un lenguaje nuevo y el impulso a liberarse de las convenciones, de los interlocutores comerciales y de la tutela de los grupos de interés. Luchaban en dos frentes: contra una “[...] moribunda industria nacional (marcada por ciertas continuidades con el Tercer Reich en términos de estrellas, directores y géneros)” y contra “[...] las grandes compañías norteamericanas que efectivamente controlaban el mercado en Alemania occidental a través de prácticas monopólicas de distribución y exhibición.” (HANSEN, 1993a, p. 23).⁶

Y es así como el más tarde llamado “nuevo cine alemán” tuvo, en la década de 1960, no sólo una proclamación, sino resultados concretos: sus primeras producciones fueron posibles, en parte, por subvenciones del *Kuratorium Junger Deutscher Film* [Patronato del joven cine alemán], una entidad sin fines de lucro fundada por decreto de la Secretaría Federal del Interior en 1965 para la promoción de jóvenes realizadores que, en 1982 pasaría a ser una fundación de derecho público. Sin embargo, el momento de esplendor impulsado por las subvenciones económicas no duraría mucho.

⁵ Esto no significaba que el cine de los años sesenta no mantuviera lazos con la tradición, “con personas como Theodor W. Adorno, Fritz Lang, Heinrich Böll, Max Frisch, Jean-Luc Godard, Federico Fellini, Lotte Eisner, Hans Werner Richter, etc.” afirmará Kluge en “Ningún adiós al ayer. El nuevo cine alemán desde 1962 a 1981, visto desde 2011.” (KLUGE, 2014, p. 169).

⁶ Aquí y en lo que sigue, la traducción del inglés es propia.

La Ley de Subsidios al Cine de 1967 introdujo un sistema que favorecía a cineastas ya exitosos y relegaba a proyectos no comerciales a un proceso de revisión cercanos a la censura política (HANSEN, 1981, p. 193; KLUGE, 2014, p. 172-173).

Una figura central por esos años, uno de los realizadores firmantes del manifiesto en 1962 y representante del nuevo cine alemán, era claramente Alexander Kluge. En Frankfurt, Adorno lo había acercado a Fritz Lang, con quien Kluge daría sus primeros pasos en el cine (su primer corto, *Brutalität in Stein* [Brutalidad en piedra] es de 1961), y al mismo tiempo donde también comienza su importante trayectoria como escritor. Kluge fue una pieza importante en el forjamiento de un marco legal e institucional para el establecimiento de políticas para el cine independiente. No sólo participó en Oberhausen y fue activista en las diferentes actualizaciones de las leyes de subsidio al cine, sino que también fue uno de los fundadores de una academia de cine en Ulm, una de las primeras en su tipo⁷.

Abogado, cineasta, escritor, profesor, Kluge también incursionó como teórico. En 1972, junto con Oskar Negt, publicó el primero de tres trabajos escritos en colaboración, que tenía como objetivo principal, según los propios autores explicitaban, debatir con el concepto de esfera pública burguesa descrito por Jürgen Habermas en su célebre tesis de habilitación *Historia y crítica de la opinión pública [1962]*, reflexionando acerca de la necesidad de esferas públicas alternativas o “proletarias”, como queda reflejado en el título mismo del trabajo: *Esfera pública y experiencia. Hacia un análisis de las esferas públicas burguesa y proletaria*. Sostenemos que la otra parte del título “experiencia” (*Erfahrung*) corresponde a la necesidad de dejar plasmado desde el título, no sólo la intención de debatir con Habermas, sino de ubicar el tema del espacio público dentro de los debates históricos de la Teoría Crítica, en especial, asumiendo críticamente el debate Adorno-Benjamin, como intentaremos reflejar en lo que sigue.

⁷ El *Ulm Institut für Filmgestaltung* fue fundado en 1962 asociado a la *Hochschule für Gestaltung*, y hasta 1969 funcionó como un centro de enseñanza. A partir de esa fecha, y en el contexto del movimiento estudiantil, se convirtió en un departamento de investigación y desarrollo, único en Alemania, hasta la década del 90. Según afirma Kluge, el Instituto tomó como modelo el *Institut für Sozialforschung* de Frankfurt.

ADORNO Y EL FILMTRANSPARENTE

En consonancia con lo que decíamos al comienzo sobre las recepciones que suelen hacerse de Adorno en lo que refiere a la industria cultural, la mayoría de las recepciones que se han hecho del *Filmtransparente* trabajan bajo el supuesto de un tajante giro, un antes y un después en el planteo de Adorno en la década del 60 a partir de su relación con Kluge. Véanse entre otros (AYLLÓN, 2011; MAISO; VIEJO, 2006; MAISO, 2012; HANSEN, 1981, 1993b, 2012) En su recensión de la traducción al inglés del *Filmtransparente*, la propia Miriam Hansen (1981, p. 191) hace primero alusión a la “*grandfatherly perception*” que Adorno revelaría en ese artículo; pero luego parece señalarnos la simplificación que eso escondería y vuelve sobre sus pasos ironizando al respecto: “La fórmula útil «poco antes de su muerte...», evocando la convención narrativa de escenas de conversión en el lecho de muerte, descuida los elementos de alteridad ya implícitos en los escritos del crítico conservador de la industria cultural.” (HANSEN, 1981, p.197).

Volviéndonos hacia el *Filmtransparente*, creemos que en la traducción española del título se han perdido algunos de los posibles sentidos que podría sugerir. En primer lugar, el texto aparecido en el diario tenía un subtítulo que en la versión castellana desaparece: *Notizen zu Papas und Bubis Kino* [Notas sobre el cine de papá y los niños]. Entonces, ya desde el subtítulo, se hace innecesario especular sobre si está o no relacionado con los de Oberhausen, o en especial con Kluge. Este último había estrenado su primer largometraje *Abschied von gestern*⁸ (film que se convertiría en uno de los más representativos del nuevo cine alemán), tan sólo unos meses antes de la publicación del artículo de Adorno, el 5 de septiembre de 1966. La relación es explícita y está claramente señalada por Adorno en las primeras líneas de su contribución. Insistimos en que el contexto de aparición de este artículo de periódico, que tenía la intención de intervenir en la opinión pública, es el debate generado alrededor de la ley de subsidios al cine, que finalmente será aprobada al año siguiente, como señalábamos en el apartado anterior.

Siguiendo también a Hansen (1981) hay algunas intuiciones sobre la elección del título un tanto ambiguo, que valdría la pena pensar. “Transparencias”, como en el español, se llaman también a las diapositivas. Adorno, según Hansen, con esta alusión no estaría sólo haciendo referencia al carácter aparentemente inconexo de su ensayo, sino posicionándose él

⁸ Literalmente “Despedida del ayer” pero conocida en español como “Una muchacha sin historia”.

mismo como el operador del proyector que pone a andar las imágenes pero que al tiempo mira lo proyectado, es decir, parte también de los espectadores. Con su título, Adorno respondería asimismo a la intención de señalar que no se trata ni de un descubrimiento novedoso, ya que sus reflexiones son “transparentes”, en el sentido de autoevidentes, ni tampoco se trata de algo original, son “reflexiones” en el sentido de “reflejo” de cosas ya dichas. Y aún más, en palabras de la autora,

[...] la configuración visual del título, finalmente, apunta al carácter esquivo del medio en sí mismo: presente sólo como un juego de luz y sombra, el cine debe su vida a los medios materiales de significación (el aparato detrás de los espectadores, los propios espectadores) que sus técnicas constantemente se esfuerzan por volver ausentes, invisibles. (HANSEN, 1981, p. 193).

Finalmente, en su sentido sí vertido al español, de “cartel” o más bien “pancarta”, Hansen hace referencia a la necesidad de dos personas para llevarlo. Las indicaciones del contexto de aparición del trabajo de Adorno que señalamos hasta aquí apuntan, entonces, a que esa otra persona sería Kluge. Otro claro indicio es que antes de su muerte, en 1969, Adorno había autorizado la reedición de “Composición para el cine”, escrito en coautoría con Hanns Eisler en los primeros años de la década del cuarenta pero publicado sólo bajo el nombre de este último en 1947. En el nuevo prefacio de 1969, Adorno expresa su intención de retomar su interés en la música de cine pensando en un nuevo escrito en colaboración con Kluge.

KLUGE Y ADORNO

Si bien estas indicaciones de la centralidad de Kluge en el *Filmtransparente* parecen un punto de partida para aquellos trabajos que tematizan las reflexiones adornianas sobre el cine, no sucede lo propio con la importancia que Adorno ha tenido para el cineasta, como referimos al comienzo. Los escritos sobre Kluge suelen enfatizar el alejamiento de este último de Adorno y su acercamiento a las categorías benjaminianas⁹. Nuevamente, y ahora en la dirección opuesta,

⁹ Nos referimos puntualmente a la recepción de estudios alemanes sobre arte, teoría y crítica que en el ámbito de la literatura específica en habla inglesa ha tenido la obra de Kluge en dos revistas: *October* y *New German Critique*. La mayoría de la bibliografía de Miriam Hansen, traducciones y entrevistas a Kluge y un artículo de Andreas Huyssen citados en este trabajo pertenecen a discusiones publicadas en estas revistas.

nos parece que la proximidad de Kluge en escritos y entrevistas, tanto de la época como posteriores, a puntos centrales del pensamiento de Adorno es indudable.

Por su parte, abonar o criticar, tanto el argumento de un giro en los escritos de Adorno como la tesis más ampliamente difundida del supuesto elitismo y conservadurismo en lo referente a la industria cultural, supondría una revisión casi completa de la bibliografía de Adorno, tarea que no podemos desarrollar aquí. Pero sí nos proponemos mostrar que no es posible simplificar los cruces aludiendo simplemente a un renovado optimismo en Adorno. Porque además, este “optimismo” debería ser relativizado. El propio Kluge da cuenta de ello recordando el apoyo brindado en el *Filmtransparente*:

Tenía una cualidad curiosa cuando no creía en algo bajo ningún punto de vista. Cuando creía que era un absoluto sinsentido, entonces lo apoyaba, y actuaba con un optimismo exagerado, como si fuera un actor en una performance política. No quería vernos derrotados. Pensaba que era inevitable que inmediatamente llegaríamos a fracasar. (KLUGE; LIEBMAN, 1988, p. 38).

Hasta aquí entonces, el contexto histórico nos revela un campo abierto en las relaciones entre el pensamiento de Adorno y Kluge que no son lineales, hay intersticios donde seguir preguntándonos por sus convergencias posibles, explícitas y latentes. Es desde este marco que nos interesa particularmente anclar el problema de la constitución de contraesferas públicas y las posibilidades del cine como práctica artística alternativa en el contexto de la industria cultural.

Adorno y Horkheimer (2009, p. 173) decían en *Dialéctica de la Ilustración*: “Todas las violaciones de oficio cometidas por Orson Welles le son perdonadas, porque ellas, como incorrecciones calculadas, no hacen sino reforzar y confirmar tanto más celosamente la validez del sistema.” Así, la pregunta que subyace a las siguientes líneas es cómo es posible para Kluge escapar a crear “productos”, aquellos que la industria cultural ofrece como más innovadores y que pasan a llamarse dentro de la misma industria “cine independiente”. En una *laudatio* de 1990 en ocasión del otorgamiento a Kluge del premio Lessing, Jürgen Habermas encuentra una pintoresca metáfora para describir la relación de Kluge con el concepto de industria cultural adorniano:

La mirada casuística de Kluge sobre el mundo administrado no es la mirada del entomólogo distanciado; es la mirada del jurista irritado que observa la telaraña y la presa, por cierto, no sin admiración por la creatividad letal de

la araña; pero observa con el propósito de descubrir para la presa caída una salida hacia la libertad. (HABERMAS, 1990, p. 126).

En lo que sigue, buscaremos dar respuesta a estas preguntas a través del posible diálogo de Adorno y Kluge en lo que respecta a una estética propia del cine.

PALABRA E IMAGEN

En el cine son indistinguibles la técnica immanente (la organización de la obra) y la reproducción (los medios de interpretación). Lo que desde el siglo XX pasa en todas las artes, por ejemplo en la música con la música electrónica, para el cine nunca fue distinguible, “el producto masivo es la cosa misma” dice Adorno haciéndose eco de Benjamin.

Además de esta nueva relación entre *Technologie* y *Technik*¹⁰, lo otro que diferencia al cine de las demás artes es su material, la imagen. El carácter fotográfico y la naturaleza representacional de las imágenes, el material primario de las películas, es el problema clave, como decíamos, para comprender el lugar del cine como arte. La supuesta imposibilidad de despegarse del realismo que la imagen trae inevitablemente consigo, su inmediatez, pone en duda su artisticidad. Palabra, sonido e imagen forman en el cine una tríada totalizadora cuyo objetivo es obtener mayor verosimilitud. En ese sentido, la imagen deja de lado dos cosas: la intención artística y la recepción activa.

Podemos afirmar que tanto para Adorno como para Kluge, sería una ingenuidad estética inaceptable el tomar como dada la relación de conformidad entre la realidad y la imagen en la pantalla. Porque esto, además de reforzar las pretensiones ideológicas del cine como industria, conllevaría la imposibilidad de pensar la especificidad del medio (MAISO; VIEJO, 2006, p. 127) En palabras de Adorno (2008, p. 312), “[...] la técnica fotográfica del cine, que copia de manera primaria, le proporciona al objeto (ajeno a la subjetividad) más valor que los procedimientos autónomos desde el punto de vista estético; esto es el momento retardador del cine en el curso histórico del arte”.

¹⁰ Cuando Adorno se refiere a los dos significados de la técnica indicados por Benjamin (2008, p. 310) está pensando en la primera versión del “ensayo sobre la obra de arte” que leyó de Benjamin (2003), versión que es posible encontrar en español en la traducción de Andrés Weickert.

A este lugar del cine en la historia del arte también hace alusión Kluge en el texto *Wort und Film* de 1965, escrito con Edgar Reitz y Wilfried Reinke, todos ellos profesores del recién fundado Departamento de Cine de Ulm al que nos referimos más arriba: “[...] en el mapa de las artes, el cine ha sido siempre puesto al lado de la fotografía. Como una indagación minuciosa en la historia de las formas cinematográficas probablemente mostraría, el cine tiene mucha mayor afinidad con la literatura que con la fotografía.” (KLUGE; REITZ; REINKE, 1988, p. 94).

Es en parte la aparición comparativamente “reciente” del cine en el mapa histórico de las artes lo que permite pensar la estética del cine en relación con el lenguaje. En primer término, la relación está dada en la comparación entre la indexicalidad de la *imagen* y la diferencia que introduce la *palabra* como signo, la distancia que se encuentra incluso en la propia tipografía (ADORNO, 2008, p. 310). Buscar la diferenciación de la palabra en la imagen será necesario, asimismo, mientras el objetivo sea hacer imprescindible la mediación del espectador igual que en la literatura es forzosa la intervención del lector.

Ahora bien, la diferenciación de la palabra no puede introducirse en el cine en la inmediatez de los diálogos, como bien se señala en el *Filmtransparente*, como si lo mismo fuera la narración de una novela que el lenguaje verbal en el cine. Adorno apuntaba con esto a los guiones que, planteándose como cualitativamente superiores a los de la industria cultural reproducen la prosa proveniente de la literatura. La farsa que se produce en este intento de aplicar directamente la prosa literaria al cine, muestra el peso que tiene la diferencia artística entre los medios que se utilizan en el lenguaje literario y el cinematográfico.

El cine debe buscar otros modos de estilización que le sean propios y autónomos desde el punto de vista estético. “El más importante de ellos podría ser la improvisación, que se abandona planificadamente al azar de la empiria no dirigida.” (ADORNO, 2008, p. 310). Otros modos se detallan en *Wort und Film* y nos permitimos citar en largo:

[...] dispositivos tales como un gran plano general o un close-up, los cuales introducen un alto grado de indeterminación. Del mismo modo, la información icónica puede ser reducida mediante el enfoque superficial, el alto contraste, lastomas de extrema brevedad o duración, las transgresiones de orden cronológico, la exposición múltiple, la negación de la imagen a través del sonido o texto escrito. Todos estos, y otros dispositivos que se

podrían utilizar para lograr el efecto de la indeterminación, son dispositivos que interfieren con la realidad y que cuestionan la aparente concreción de la información icónica. (KLUGE; REITZ; REINKE, 1988, p. 88).

Sin pretender incursionar en un terreno que nos obligaría a realizar al menos otro apartado en este trabajo, no quisiéramos dejar pasar la relación evidente que hay entre algunas de las cualidades de lo que aquí se llama “dispositivo” con la idea benjaminiana de “inconsciente óptico” del famoso “ensayo sobre la obra de arte” (2003). Para nuestro punto es crucial que la experiencia con la cámara es la que principalmente puede lograr interrumpir, aislar, extender, atrapar, magnificar o minimizar las percepciones sensoriales y, por ende, el decurso normal de la imagen.

Si señalamos hasta aquí los peligros de un acercamiento ingenuo entre narración e imagen, ¿por qué insistir en buscar conexiones? Puede pensarse que es la propia actividad literaria de Kluge que media en sus prácticas cinematográficas, lo que lo hace proponer caminos alternativos en la relación de la literatura y el cine y hacer de ella un elemento significativo para pensar la estética cinematográfica. La importancia de la diferencia de los medios puede advertirse en su práctica artística: no sólo no hay prosa literaria aplicada a los diálogos en el cine (o sí, cuando a través de la ironía busca justamente destacar la farsa a la que se refería Adorno), sino que muchas de sus obras literarias y fílmicas están en diálogo explícito sin que esto suponga en ningún caso una “adaptación” de un libro a un guión cinematográfico o viceversa. Pensemos por ejemplo en la propia *Abschied von gestern* citada anteriormente y el relato “Anita G”. Además, casi todas sus películas tienen “infinies” correlatos en textos con los mismos títulos, en forma de narraciones cortas, montaje de textos e imágenes, comentarios, guión comentado, protocolos, entre otros.

Kluge también compara el cine y la literatura preguntándose si el primero es capaz de lograr efectos expresivos como el lenguaje. Y afirma que, en tanto que “[...] combina la concreción radical de sus materiales con las posibilidades conceptuales del montaje”, en contraste a la literatura puede ofrecer “[...] una forma de expresión que es tan capaz de establecer una relación dialéctica entre concepto y percepción como el lenguaje verbal sin, no obstante, estabilizar esta relación como el lenguaje está obligado a hacer.” (KLUGE; REITZ; REINKE, 1988, p. 88). Entonces, el cine tiene para Kluge la opción de mantenerse impreciso, indeterminado, refractario como el lenguaje altamente diferenciado apelando a los modos de expresión que

posibilitan tanto los recursos técnicos de la cámara como el montaje. Pero aún más, Kluge apunta a dar vuelta el argumento del realismo inherente a la imagen. Pues, en realidad, es en el medio del lenguaje en donde hay seguridad y estabilidad, ya que los cientos de años de tradición han dotado al lenguaje de tal estilización, pulido, refinamiento, que es capaz de volverse inmune a la realidad. Por el contrario, la imagen puede trabajar conceptos dialécticamente, rompiendo su indexicalidad pero dejando lo que está latente del mundo en ella, logrando desequilibrio, inconsistencia y despertando una multiplicidad de sentidos posibles para el espectador.

Por lo tanto, lo único que diferencia a la literatura del cine son los cientos de años de tradición y si el cine explorara formas narrativas, si trabajara en extender su tradición hasta desarrollar figuraciones abstractas comparables con las de la literatura, en el futuro metáforas fílmicas estarían disponibles para los cineastas, aunque deban replantearse en cada obra particular. Lo que equivale a decir, estaríamos en presencia de un *lenguaje cinematográfico*. Un uso del medio artístico que distancie a la imagen de su presencia visual excesiva sin con ello caer en el también excesivo uso de la abstracción del lenguaje. El cinematográfico es un lenguaje en tanto disponga de la imagen en una constelación de *escritura*. Las imágenes del cine se parecen más bien a las del monólogo interior (como veremos más adelante), en el sentido de aquello que se mueve bajo los ojos pero al mismo tiempo permanece fijo como signos, al igual que la escritura.

Cabría entonces esperar del cine una forma de expresión que sea capaz, incluso más que la literatura, de mostrar una relación dialéctica entre palabra e imagen, porque Kluge ve en el cine la posibilidad de que esas imágenes no queden atadas estáticamente a un sentido. La toma individual no contiene nunca “[...] el elemento organizativo que la vuelve concreta.” Por eso el lenguaje cinematográfico al que aspira Kluge siempre es “[...] la cuestión de una constelación.” (KLUGE, 2012, p. 193). Si bien el material primario de las películas tiene el problema fundamental de la excesiva intromisión que representan como recortes de realidad, esas imágenes se estilizan en una constelación. En sus palabras, “[...] yo no hice las imágenes. El mundo hizo las imágenes [...] Pero yo libremente reconozco que las he montado juntas.” (KLUGE; LIEBMAN, 1988, p. 54).

MONTAJE

Hasta aquí podríamos recapitular el problema de la referencialidad de la imagen no como un impedimento *in toto* sino puntualizar, en términos adornianos, que es en definitiva la falsa identidad de la imagen y su referente lo que valida el detalle y lo conecta con la totalidad sin mediación alguna. “La respuesta que se ofrece primariamente” es para Adorno, como ya se vislumbra en lo dicho hasta aquí, “[...] como hace cuarenta años, el montaje, que no interviene en las cosas, pero las conduce a una constelación de escritura.” (ADORNO, 2008, p. 313). Es el montaje el que, como medio, puede negar el recurso afirmativo de la imagen.

Nuevamente, a este tema también se refiere Kluge en su artículo de 1965, en este caso, haciendo alusión a que en la historia del cine la aparición del sonido supuso un empobrecimiento porque se olvidó el principio del montaje que era la respuesta al problema de la transición de una escena a la otra. Desde el cine mudo, la incorporación del sonido y el color sólo ha acentuado su presunción de realismo, la apariencia de objetividad. Desde su práctica artística, Kluge apunta a la función de los cortes, los espacios vacíos entre las tomas, para contrarrestar la referencialidad obstructora del flujo de imagen.

Ahora bien, Adorno y Kluge no estarían en este punto pensando en exactamente la misma idea de montaje. Adorno no está de acuerdo con el montaje inintencional y, quizás, cuando en el *Filmtransparente* critica la yuxtaposición de materiales sin intención y la pretensión de hacer que el material hable por sí solo, esté polemizando específicamente con Kluge (MAISO; VIEJO, 2006). Adorno no deja de criticar el recurso del shock y parece reprochar a Kluge su deliberado rechazo a proponer un significado. Probablemente reproduce en este reproche lo mismo que, también en lo que respecta al montaje, había discutido con Benjamin: la ausencia de teoría como mediación. Especialmente refiriéndose a su recepción del surrealismo, Adorno le advierte a Benjamin que el olvido de uno de los polos de la dialéctica, el de la teoría, es una traición a su propia idea primaria de las “imágenes históricas”. (BUCK-MORSS, 2011).

Por su parte, Kluge espera con el montaje encontrar *la* forma de expresión que daría su lenguaje propio al cine y enfatiza que la obra se completa en las asociaciones que, a partir del montaje, hacen los espectadores. Y para ello esgrime una interesante imagen como argumento:

Esto básicamente no es diferente de la situación en la que los poetas escriben poemas y los estudiantes en la escuela son forzados a memorizarlos. ¿Por qué diablos debería la gente con fantasía propia ser forzada a aprender algo de memoria que fue concebido de manera asociativa por otro? (KLUGE, 1981, p. 220).

La práctica del montaje, que yuxtapone elementos completamente heterogéneos, sin un sentido dado de antemano por el productor, espera romper la cadena de asociaciones automáticas en el espectador, única posibilidad para Kluge de que haya una experiencia estética. “Traer al mundo espontáneamente pensamientos de otros, ese es el método de Sócrates. Eso es lo que me gusta también.” (KLUGE; LIEBMANN, 1988, p. 55). Para Kluge, el carácter antitético de las imágenes que se montan juntas en una obra lograría negar la apariencia afirmativa que las imágenes tienen en sí mismas. Y en sus películas se refleja la búsqueda permanente de romper con el falso realismo, como dice Maiso (2012, p. 7),

[...] 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.

LAS IMÁGENES Y LA EXPERIENCIA SUBJETIVA

Decíamos en el apartado sobre la imagen y la narración que en la búsqueda de una estética para el cine, Adorno y Kluge plantean que las imágenes no se refieren sin más al mundo y que es propio del cine buscar un lenguaje que se relacione a la constelación que puede plantear la literatura. Sumamos en el apartado anterior, que esta constelación puede lograrla el cineasta a través del montaje, medio por el cual el cine posee una autonomía propia que no obedece a la unidad mínima ni de las palabras ni de las notas musicales, aunque aquí quizás difieran los autores en qué signifique montaje. Ahora bien, los dos temas trabajados hasta aquí nos dejan en el terreno propicio para abordar uno de los puntos más interesantes y menos explorados

del diálogo que propusimos en este escrito, porque creemos que aquí volverían a reunirse los esfuerzos de Kluge y Adorno en definir esta estética del cine.

Proponemos, para comenzar, reflexionar sobre una noción medular en Kluge (1981, p. 209), a través de la siguiente cita *in extenso*:

Desde la Edad de Hielo, aproximadamente (o antes), flujos de imágenes, de las denominadas asociaciones, se han movido a través de la mente humana, incitadas en cierta medida por una actitud antirrealista, por la protesta en contra de una realidad insoportable. Tienen un orden que es organizado por la espontaneidad. La risa, la memoria y la intuición, dudosamente el producto de la mera educación, se basan en esta materia prima de las asociaciones. Este es el cine de más de diez mil años de antigüedad al que la invención de la cinta de película, proyector y pantalla sólo proporcionó una respuesta tecnológica. Esto también explica la particular proximidad del cine con el espectador y su afinidad con la experiencia.

En esta interesante tesis de Kluge se resume la relación del cine, esta vez más allá de su desarrollo histórico, con la experiencia subjetiva, enfatizando que el montaje de las imágenes se asemeja al flujo de asociaciones y que, a su vez, ese flujo es innatamente antirrealista, se trata de la posibilidad que la mente humana tiene para escapar de la relación instrumental (no fantasiosa, no imaginativa) con la naturaleza. Entonces, a todo lo señalado hasta el momento podemos agregar que, para contrarrestar la apariencia de objetividad, el cine para Kluge, además, debería enfatizar su afinidad inherente con los modos subjetivos de experiencia.

Una vez más, atendamos a la concurrencia de los dos autores en esta cita de Adorno (2008, p. 311): “[...] la estética del cine tendrá que recurrir, más bien, a una forma subjetiva de experiencia, a la cual el cine se parece (con independencia de su surgimiento tecnológico) y que constituye lo artístico en él.” La cita proviene del párrafo del *Filmtransparente* más denso conceptualmente porque pareciera que en él Adorno está, de manera muy condensada, dejando abierto algún tipo de “programa” de lo que el cine emancipado podría ser, tal como hizo antes para la música informal (ADORNO, 2006)¹¹. Esto es, Adorno intentaría encontrar, en el serialismo para el caso de la música, o en el cine no técnicamente progresivo aquí, huellas de un posible desarrollo diferente, más allá de las críticas que hubiere esgrimido antes. Claro que la comparación nos

¹¹ Agradezco la sugerencia de esta comparación a Esteban Juárez. Para el problema en el contexto de la música informal ver Juárez (2013, p. 118-123).

permite vislumbrar que esa idea programática en Adorno sólo puede pensarse como abierta, “sin imagen directriz”, y que de ningún modo pretende ser una figura “transparente” de cómo imagina el desarrollo de las artes o un *dictum* de lo que ellas deberían hacer.

Las imágenes que provienen de la experiencia subjetiva a las que en la cita se refiere Adorno, se distinguen de los cuadros en movimiento que suelen establecerse como la materia prima del cine porque permanecen diferenciadas. Para que haya multiplicidad de sentidos, los elementos tienen que ser finitos, no un flujo de imágenes en movimiento, y estar dispuestos uno contra otros. Las imágenes no se funden una en la otra en un flujo continuo, sino más bien se dirigen una contra la otra en el curso de su aparición “como en la *laterna mágica* de la infancia”, y en verdad es a esa falta de movimiento que le deben su relación con la escritura. Y entonces, “el cine sería arte en tanto que restablecimiento objetivador de este modo de experiencia”. Lo que el mundo visual es para la pintura o el sonoro para la música, el mundo de las imágenes internas serían para el cine.

La única nota aclaratoria que se nos ofrece en referencia a esas imágenes del monólogo interior, es el ejemplo de aquellas imágenes de un paisaje bello que dormidos o semidormidos recordamos (o mejor, recordaríamos) estando por un tiempo prolongado lejos de la agitación de la ciudad y del peso del trabajo. Si Kluge decía, como mostrábamos arriba, que las imágenes son intrínsecamente de protesta contra una realidad que oprime, Adorno parece indicar más bien que este flujo de imágenes solamente aparecería no deformado en cuanto la relación con esa realidad hubiese previamente cambiado, la imagen de la rememoración de lo bello natural parece aludir al gesto de la salida del trabajo. Insistimos en el carácter esquivo de este párrafo ya que no sólo se relaciona al cine con la experiencia sino también entran en juego las nociones de trabajo, la relación del mundo y las imágenes y lo bello natural.

No es este el lugar para desarrollar ninguna de estas tesis adornianas. La definición y centralidad de la *Erfahrung* en los escritos teóricos de Kluge, la asunción del diagnóstico, tanto adorniano como benjaminiano, de la pérdida de la experiencia en el mundo moderno y la especificidad que en ese contexto puede tener la experiencia estética, es un interesante problema que se desprende de algunos de los temas planteados aquí pero que no podemos más que dejar esbozado como tal. Sólo quisiéramos proponer tres posibles direcciones en las que podría desarrollarse la relación de las imágenes y la experiencia subjetiva desde el *Filmtransparente*. La primera se relaciona con lo dicho hasta aquí y es

la relación que aparece como más obvia. Esto es, Adorno, como Kluge, utiliza la característica principal de la inmaterialidad de estas imágenes internas, por contra de la concreción de una fotografía, para pensar en la posibilidad de lograr la inestabilidad necesaria para rebatir el realismo de la imagen en el cine al que ya nos hemos referido. Pero también, en segundo término, su proveniencia de una realidad de otro orden, no estrictamente conciente, puede enfatizar la aparición de lo no dominado, de lo insospechado, aquello todavía no representado; es decir, todo lo necesario para que se dé la tensión propia de la experiencia. Y finalmente, el hecho de referirse a la infancia indica, igual que en los escritos sobre Proust de Benjamin y que Kracauer (2008) en el ensayo de la “Fotografía” de 1927, la condición permanente de degeneración, distorsión y exageración propia de su proveniencia afectiva. Si bien podrían relacionarse, como creemos, a esas *imágenes de la memoria* a las que Kracauer hace alusión cuando se refiere al uso de la fotografía, o Benjamin retoma en sus escritos sobre Proust, en definitiva, a la idea de experiencia que están tomando los tres autores del propio Proust, es importante diferenciarlas explícitamente de las *imágenes oníricas* de las que Adorno se distanciaría enfáticamente por su “peligrosa cercanía” con el sinsentido.

Hay una dialéctica entre esas experiencias subjetivas y el modo de objetivarlas que supone la narración en general y el cine en particular. Pero para Kluge hay otro factor indispensable a tener en cuenta en una estética del cine. Nada de esto funcionaría sin la *imaginación filmica* de los espectadores. Si el montaje posibilita romper la tríada indexical de palabra, imagen y sonido para hacerlo parecer más a las imágenes internas, eso debe despertar imágenes diferentes en cada sujeto. Hay imágenes internas subjetivas, hay experiencia, en cada acto particular de recepción.

LA CUESTIÓN DE LA RECEPCIÓN

Podríamos decir que tanto el tema del realismo y la necesidad de una relación entre palabra e imagen que apunte a una estética propia del cine, como el montaje y las formas subjetivas de la experiencia son problemas estéticos que surgen no sólo pensando en función de la obra sino del espectador. Porque, por un lado, el exceso de referencialidad es intrusivo no sólo en el material de la obra sino también en la actividad de la recepción. Y por otro, porque el montaje es el medio con el que cuenta el cineasta pero es posible sólo en relación con el espectador: en las rupturas de las imágenes montadas,

la imaginación del espectador se puede insertar interrumpiendo la cadena de automatismo asociativo.

Hay una necesidad, tanto en Adorno como en Kluge, más allá de sus diferencias, de insistir en un tipo de narración que no sea inmediatamente interpretada como una representación filmada. Con estas indicaciones es posible también repensar las relaciones entre productor, producto y receptor. El juego establecido entre el creador, la obra y el espectador da lugar a un tipo de relaciones que colectivamente crean la obra. La película no está concluida hasta que el espectador reconstruya o imagine a partir de los elementos que el artista montó en esa constelación. “Tiene que haber un punto [...] en el que los cines no sean lugares destinados al consumo sino a la producción.” (KLUGE, 2014, p. 170).

Para Ayllón (2011) esto lograría esquivar la pesada carga de todo producto de la industria cultural como mercancía, ya que el resultado de esas relaciones es de alguna manera único, no intercambiable. Sin suscribir o refutar esta tesis que requeriría aquí una mayor argumentación, sí creemos que pensar la experiencia estética como el juego que se establecería en el cine entre el montaje y la imaginación fílmica de los receptores, no equivale a afirmar que todo receptor es capaz de crear activamente, argumento principal de las críticas a la idea de industria cultural. Ni la “actividad” queda situada únicamente en la recepción, ni con esta concepción de la experiencia estética se refutarían sin más los presupuestos centrales de la industria cultural que ya establecieron Adorno y Horkeimer en la década del cuarenta.

Hay otro punto interesante para pensar la idea de recepción en Kluge y es la cuestión de la distribución de las películas, de quiénes son los receptores empíricos del cine. Kluge es un cineasta que muy tempranamente pasará a realizar un prolífico trabajo para la televisión hasta hoy. En sus propias palabras, luego del momento de esplendor del nuevo cine alemán entre 1962 y 1981, “[...] la televisión de autor tomó la posta del cine de autor.” (KLUGE, 2014, p. 169). Del hecho que muy temprano Kluge se haya convertido en la cara visible de un controvertido intento de fundar algo así como una “televisión de autor” mostrando con ello los límites de Oberhausen; y que desde hace algunos años sus esfuerzos de producción estén dirigidos a la moderna televisión por Internet, se desprende que para él abordar la cuestión de la recepción es tan importante como la reflexión sobre la artísticidad del material si se sigue sosteniendo el potencial de la función social del cine como arte.

INDUSTRIA CULTURAL Y CONTRAESFERAS PÚBLICAS

“Es inútil preguntar si el cine es un arte o no” sentencia Adorno en “El arte y las artes”. Ahora bien, esto no implica que se abandonen los problemas teóricos inherentes al cine ni las advertencias que desde hace décadas Adorno hace sobre los productos de la industria cultural. El “cine de papá” sigue siendo claramente adjetivado con los términos industria, mercancía, negocio. Y su *Filmtransparente* no termina sino con la sentencia: “[...] en la cultura integral ya no es posible confiar ni en sus pozos.” (ADORNO, 2008, p. 316) La referencia al supuesto giro adorniano en la cuestión del cine, hace alusión a pasajes que característicamente suenan como los que siguen:

Mientras que en el arte autónomo no sirve de nada lo que va a la zaga del estándar técnico ya alcanzando, frente a la industria cultural (cuyo estándar excluye lo que no está ya masticado, atrapado, igual que la cosmética elimina las arrugas de los rostros) resultan liberadoras las obras que no dominan por completo su técnica, por lo que tienen algo indómito, contingente. (ADORNO, 2008, p. 309).

Pareciera aquí que la propia técnica del cine, que lo distingue de las demás artes, da la posibilidad de hacer esta excepción en el planteo del arte autónomo, y cupiese para Adorno la esperanza de que “[...] los «medios de comunicación de masas» puedan ser algo cualitativamente diferente.” Pero esta esperanza se cifra, y quizás con reservas, en los rasgos del “cine del nene”, de lo que en comparación con las mercancías de la industria cultural son “torpes” como las llama Adorno.

Sin que esto suponga responder adecuadamente a la tesis del giro, si quisiéramos advertir que podemos repensar a qué está apuntando Adorno con estas indicaciones. Al reflexionar sobre la noción de industria cultural hoy, Detlev Claussen (2011, p. 317) advierte: “Para ellos [Adorno y Horkheimer, E.R.] la industria cultural no era sólo un concepto irónico, sino también una experiencia viva: una dimensión fundamental de su experiencia americana”. Podríamos decir que también se volvió una experiencia viva de Adorno el nuevo cine alemán en la década del sesenta. Por eso, en discusión con algunos puntos de las recepciones de Hansen, Maiso o Ayllón que parecen no dejar de señalar un renovado optimismo en Adorno, buscamos en este trabajo ahondar en qué significó Oberhausen, en especial analizando los escritos y obras de Kluge, para volver a poner, no sólo los textos en su contexto, sino también

analizar qué habría detrás de la simple indicación esperanzada hacia la idea de montaje.

Por su parte, la idea de que las obras teóricas y filmicas de Kluge serían la plasmación de la propuesta de Adorno de negar la inmediatez de la imagen tampoco sería del todo fructífera. Como hemos visto aquí, el trabajo de Kluge está siempre abierto y se acerca más quizás a una relectura imaginativa de las ideas adornianas que se precia de continuar su espíritu crítico.

“El pensamiento conservador y, más aún, el pensamiento reaccionario tienden a las alternativas de buenos y malos y se asustan ante la idea de la contrariedad objetiva en los fenómenos.” (ADORNO, 2008, p. 387). Teniendo en mente este ataque de Adorno al rechazo de la dialéctica, proponemos con Huyssen (1975, p. 10) devolver al término industria cultural su sentido original polémico, o como lo plantea Claussen (2011), su sentido intrínsecamente irónico. Repensar el concepto de industria cultural permitiría activar las contradicciones frente a la exaltación acrítica de las posibilidades emancipatorias de toda práctica artística. Consideramos que en ese campo abierto, “irónico”, “polémico”, se intersectan las ideas estéticas de Adorno, la intención de llevarlas a la práctica artística de Kluge, y en definitiva, la posibilidad de que esas prácticas contribuyan a la construcción de esferas públicas alternativas. “El *pathos* del Nuevo Cine Alemán pide: más esfera pública.” (KLUGE, 2014, p. 172). Para Kluge será capital la relación entre la experiencia inmediata, que como tal es subjetiva pero que tiene la necesidad de adquirir conciencia de sí, esto es, su condición inherente de hacerse pública (*öffentlich*), con la búsqueda permanente de formas de expresión de esa experiencia, espacios narrativos que llegan a caracterizar una época (KLUGE, 2014, p. 27).

La mezcla única de cine, literatura y teoría, imagen, tropo y concepto, ciertamente hace del proyecto general de Kluge uno de los más interesantes [...] en el que las divisiones clásicas entre filosofía y arte, teoría y práctica estética, cine y literatura han sido, al menos tentativamente abandonadas, pero en las que las diferencias entre los medios específicos [...] no son suprimidas. (HUYSEN, 1988, p. 119).

Las dicotomías arte autónomo o industria cultural, Adorno o Benjamin, política o estética parecen no decantar, no resolverse, no continuar, no desaparecer, no negarse en Kluge sino todo lo anterior al mismo tiempo.

ROLDÁN, Eugenia. Alexander Kluge and Theodor W. Adorno: cultural industry, film, and public counterspheres. *Trans/Form/Ação*, Marília, v. 39, n. 4, p.197-218, Out./Dez., 2016.

ABSTRACT: The aim of this paper is to explore the complex convergence between the trajectories of Alexander Kluge and Theodor W. Adorno. In the first place, we develop some *historical milestones* that allow us to describe the context of this closeness. Then, taking as a starting point the key problem of the image referential –which for Kluge and Adorno is the main concern in the reflections on a particular aesthetics of film–, we will address four issues that let us rethink the relationship of the two of them: the idea of montage, narrative and image, subjective experience and the matter of reception.

KEYWORDS: Culture Industry. New German Cinema. Alexander Kluge. Theodor W. Adorno.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. W. *Minima moralia*. Traducción J. Chamorro Mielke. Madrid: Akal, 2004.
- _____. Vers une musique informelle. In: _____. *Quasi una fantasia: obra completa 16*. Traducción A. Gómez y A. Brotons. Madrid: Akal, 2006. p. 503-549.
- _____. *Crítica de la cultura y sociedad I: obra completa, 10/1*. Traducción J. Navarro Pérez. Madrid: Akal, 2008.
- _____.; HORKHEIMER, M. *Dialéctica de la ilustración*. Tradução J. J. Sánchez. Madrid: Trotta, 2009.
- AYLLÓN, M. Cine e industria cultural: Alexander Kluge. *Constelaciones: Revista de Teoría Crítica*, v.3, p. 244-256, 2011.
- BENJAMIN, W. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Traducción A. Weickert. México: Itaca, 2003.
- BUCK-MORSS, S. *Origen de la dialéctica negativa: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2011.
- CLAUSSEN, D. Industria cultural, ayer y hoy. Traducción J. Maiso. *Constelaciones: Revista de Teoría Crítica*, v.3, p. 315-321, 2011.
- DUARTE, R. *Teoría crítica da indústria cultural*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- HABERMAS, J. Topo beneficioso que destruye las bellas praderas: el premio Lessing para Alexander Kluge. In: _____. *Fragmentos filosófico-teológicos: de la impresión sensible a la expresión simbólica*. Madrid: Trotta, 1990. p. 123-134.
- HANSEN, M. Introduction to Adorno: transparencies on film (1966). *New German Critique*, n. 24/25, p. 186-198, 1981.

_____. Foreword. In: KLUGE, A.; NEGTE, O. *Public sphere and experience: toward an analysis of the bourgeois and proletarian public sphere*. USA: University of Minnesota Press, 1993a. p. 9-41.

_____. Early cinema, late cinema: permutations of the public sphere. *Screen*. v. 34, n.3, p. 197-210, 1993b.

_____. *Cinema and experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin and Theodor W. Adorno*. Berkeley: University of California Press, 2012.

HUYSEN, A. Introduction to Adorno: culture industry reconsidered. *New German Critique*, n. 6, p. 3-11, 1975.

_____. An analytic storyteller in the course of time. *October*, v.46, p. 116-128, 1988.

JUÁREZ, E. La modernidad entumecida: sobre la crítica de Adorno al serialismo. *Contrastes: Revista Internacional de Filosofía*, v. XVIII, p. 105-123, 2013.

KLUGE, A. On film and the public sphere. Tradução Th. Y. Levin y M. Hansen. *New German Critique*, n.24/25, p.206-220, 1981.

KLUGE, A.; REITZ, E.; REINKE, W. Word and film. Tradução M. Hansen. *October*, v.46, p. 83-95, 1988.

_____. The sharpest ideology: that reality appeals to its realistic character. Translation D. Roberts. In: FORREST, T. (Ed.). *Alexander Kluge: raw materials for the imagination*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012. p. 191-196.

_____. *El contexto de un jardín*. Tradução C. Imbrogno. Buenos Aires: Caja Negra, 2014.

_____; LIEBMAN, S. On New German cinema, art, enlightenment, and the public sphere: an interview with Alexander Kluge. *October*, v.46, p. 23-59, 1988.

KRACAUER, S. *La fotografía y otros ensayos: el ornamento de la masa I*. Traducción L. S. Carugati. Barcelona: Gedisa, 2008.

MAISO, J. (Coord.). *Constelaciones*. Revista de Teoría Crítica. Teoría Crítica de la industria cultural. Continuar... v.3, 2011.

_____. *La inmediatez quebrada: el cine como escritura audiovisual, de Kluge a Haneke: una tradición adorniana*, 2012. Disponible en: <<http://www.setcrit.net/la-inmediatez-quebrada-el-cine-como-escritura-audiovisual-de-kluge-a-haneke-una-tradicion-adorniana/>>. Acceso en: 13 mayo 2014.

_____.; VIEJO, B. Imágenes en negativo. Notas introductorias a “Transparencias cinematográficas” de Theodor W. Adorno. *Archivos de la Filmoteca: Revista de Estudios Históricos sobre la Imagen*, Madrid, n.52, p.122-129, 2006.

Recebido em 09/07/2015

Accito em 27/10/2015

