



Universidad Nacional de Córdoba
Repositorio Digital Universitario
Biblioteca Oscar Garat
Facultad De Ciencias De La Comunicación

**CRÍTICA Y LIBERACIÓN: LA DUALIDAD DEL CINE EL APARATO ANALÍTICO DE
SIEGFRIED KRACAUER DE 1920-1933**

Paloma Pierucci

Cecilia Sibona

Cita sugerida del Trabajo Final:

Pierucci, Paloma; Sibona, Cecilia. (2021). "Crítica y liberación: la dualidad del cine El aparato analítico de Siegfried Kracauer de 1920-1933". Trabajo Final para optar al grado académico de Licenciatura en Comunicación Social, Universidad Nacional de Córdoba (inérita).

Disponible en Repositorio Digital Universitario

Licencia:

Creative Commons Atribución – No Comercial – Sin Obra Derivada 4.0 Internacional





Universidad
Nacional
de Córdoba



FCC

Facultad de Ciencias
de la Comunicación

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

TRABAJO FINAL DE GRADO DE LA LICENCIATURA EN
COMUNICACIÓN SOCIAL

CRÍTICA Y LIBERACIÓN: LA DUALIDAD DEL CINE

*El aparato analítico de Siegfried
Kracauer de 1920-1933*

POR PALOMA PIERUCCI
Y CECILIA SIBONA

DIRECTOR: DR. ESTEBAN A. JUÁREZ

CODIRECTORA: LIC. EUGENIA ROLDÁN

2021



UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

Crítica y liberación: la dualidad del cine
El aparato analítico de Siegfried Kracauer de 1920-1933

Autoras:

Paloma Pierucci 38.478.450

Cecilia Sibona 39.934.546

Director: Dr. Esteban A. Juárez

Codirectora: Lic. Eugenia Roldán

Marzo 2021

Agradecimientos

A mi mamá por su apoyo incondicional,
a Oma y a Luis por alentarme siempre,
a Male por ser lo mejor que me pasó en la vida,
a Gonzalo y a Gastón por ser los mejores hermanos,
a Thomas por compartir mi locura,
al equipo de investigación por ser mi familia académica,
principalmente a Euge y a Esteban quienes sin su amparo este trabajo no existiría

-Cecilia Sibona

A mi familia por alentarme y acompañarme,
a mis amigas por estar siempre presentes
y a Euge y a Esteban por su incansable paciencia y apoyo

-Paloma Pierucci

Abstract

Durante la República de Weimar, y años posteriores, varios intelectuales alemanes se dedicaron a estudiar un nuevo fenómeno moderno: el cine. Entre las discusiones más conocidas, se encuentran las de Theodor W. Adorno y Walter Benjamin, las cuales lograron trascender en la actualidad. Sin embargo, en dicha época Siegfried Kracauer alcanzó gran popularidad por sus teorizaciones en torno a este medio. El presente trabajo procura retomar las concepciones y el aparato analítico kracaueriano en torno al cine como medio de comunicación masivo. El corpus de análisis está delimitado por los artículos de Kracauer, entre 1920 y 1933, publicados en el *Frankfurter Zeitung*. En base a estas lecturas, se pretende evidenciar la capacidad liberadora y crítica del cine, a través de las nociones de *superficie (Oberfläche)*, *envoltura (Umschlag)*, *distracción/dispersión (Zerstreuung)* y *espejo (Spiegel)*, que integran el aparato analítico de Siegfried Kracauer; y con ello se pretende promover, en estudios comunicacionales futuros, la utilidad y los límites de dicho aparato analítico.

Palabras claves: Siegfried Kracauer - Cine - Realidad - Modernidad

Índice

Introducción	4
Tema de la Investigación	8
Objetivo general	8
Objetivos específicos	8
Problema y fundamentación teórica	9
Abordaje metodológico	12
Capítulo 1: Siegfried Kracauer y su contexto	15
La Alemania del principio del Siglo XX y República de Weimar	18
Trayectoria de vida	23
Primeros escritos: Frankfurter Zeitung	25
La cuestión judía	27
Círculo intelectual cercano	29
Auge de las masas y la importancia del cine en la teoría kracaueriana	35
Capítulo 2: superficie y envoltura	39
Concepto de superficie	41
<i>Superficie en el cine</i>	47
Concepto de envoltura	51
<i>Envoltura en el cine</i>	58
<i>Superficie y envoltura, dos caras de la misma moneda</i>	64
Capítulo 3: Distracción/dispersión y espejo	66
Concepto de distracción/dispersión	70
<i>Distracción/dispersión en el cine</i>	77
Concepto de espejo	83
<i>Espejo en el cine</i>	87
<i>Distracción/dispersión y espejo, engaño y revelación</i>	92
Conclusión	95
Cine como medio comunicacional masivo	98
Cine como mediación estética	100
Cine como revelador de la realidad	102
Reflexiones para indagaciones futuras	104
Bibliografía	108
Fuentes primarias	108
Bibliografía secundaria	111
Producciones audiovisuales	116

Introducción

El aparato analítico en torno al cine fue desarrollado por Siegfried Kracauer, a lo largo de una vasta cantidad de artículos, publicados en el *Frankfurter Zeitung* -diario liberal alemán- a principios del siglo XX. Sin embargo, las ideas del autor no fueron elaboradas de manera sistemática. Es decir, identificar un aparato analítico kracaueriano es producto de un arduo trabajo de rastreo a lo largo de los artículos publicados por el autor. Kracauer fue testigo del comienzo de una nueva época dentro del proceso histórico. La modernidad y el capitalismo comenzaban a cobrar dimensiones nunca antes vistas y la agudeza perceptiva del autor le valió como herramienta para poder identificar cambios y transformaciones sociales de una manera novedosa y precisa. Su contexto social histórico le llamó la atención de tal manera que dedicó extensas horas de su vida a escribir más de mil reseñas de películas, ensayos y críticas, en las cuales analizaba todo suceso y fenómeno que, según él, fuese digno de ser estudiado. Es en este punto en donde resalta una de las particularidades del autor. Kracauer, a diferencia de muchos intelectuales de su época, consideraba que los fenómenos que debían ser estudiados eran aquellos identificados como banales, en vez de aquellos considerados profundos y cultivados. Para pensar estos fenómenos, Kracauer elabora el concepto de *superficie* (*Oberfläche*). Dicho concepto permite entender de qué manera decide abordar la realidad, y en qué aspectos de la misma poner el foco.

Entre los fenómenos que llamaban la atención de Kracauer se encontraban los espectáculos multitudinarios, las modas, los viajes, las publicidades en las calles y, especialmente, el cine. Lo que tenían en común todas estas actividades era que, en parte, habían surgido, pero más específicamente, se habían popularizado, con el avance de la modernidad y el auge del capitalismo. Además, otro factor compartido era que estaban dirigidos a la masa: grupo social conformado, mayoritariamente, por la clase media. Esta clase había surgido luego de la Gran Guerra y quienes la integraban -obreros y empleados- estaban atravesados por la crisis económica alemana de la época. Además, se caracterizaban por una vulnerabilidad emocional causada por la sensación de aislamiento y falta de raíces. Esta sociedad masiva, que se estaba consolidando, implicaba un consumo masivo. Productos y eventos culturales disponibles para ser consumidos por una gran cantidad de personas, al mismo tiempo. Para que esto sucediera, dichos productos y eventos debían estar estandarizados, cual producto salido de fábrica, para poder ser apreciables por todos por igual. Si bien Kracauer encontró similitudes entre todos estos fenómenos, hubo uno en particular que

llamó mayormente su atención. El auge del cine en la Alemania de inicios de siglo XX, especialmente en la República de Weimar, fue el fenómeno al cual Kracauer le dedicó mayor cantidad de reseñas e indagación.

A partir de sus consideraciones con respecto al cine, es que se encuentra otra de las particularidades del autor. Su visión dual con respecto a dicho medio, es lo que destaca de su entramado conceptual. Kracauer observaba que el cine encarnaba aspectos de la sociedad capitalista, los cuales perjudicaban a los seres modernos. Por un lado, por ser un medio comunicacional masivo, el cine exigía la pérdida de individualidad del sujeto -para poder formar parte de la masa-; y, por otro lado, además, poseía la capacidad de enmascarar la realidad y, a su vez, distraer a los sujetos de aquello que estaba pasando en sus vidas. Sobre la base de esta situación es que Kracauer habla de *envoltura (Umschlag)*, *distracción/dispersión (Zerstreuung)* y *espejo (Spiegel)*. La noción de *envoltura* es utilizada por el autor precisamente para explicar esta función de máscara que poseía el cine y significaría el matiz pesimista que puede llegar a tomar la noción de *superficie*, anteriormente mencionada. Con respecto a *Zerstreuung*, es preciso realizar una aclaración, ya que, en que el idioma alemán, esa misma palabra se puede traducir como dispersión y como distracción. Por esta razón, para los fines prácticos de la presente tesis, se emplearán ambas palabras al hacer alusión a dicho concepto. Como puede suponerse, esta noción era usada por Kracauer para describir otra funcionalidad del cine, la de distraer a los sujetos de lo que realmente estaba sucediendo a su alrededor. La voluntad del sistema, a través del cine, de generar esta distracción se debía, precisamente, a que la realidad del sujeto moderno se encontraba fragmentada y escindida -por la separación que había producido la racionalidad enturbiada, entre mundo espiritual y mundo material-. Por otro lado, la noción de *espejo* aludía al reflejo distorsionado de la realidad, que puede producir el cine, confundiendo, aún más, a los sujetos y sumiéndolos más profundamente en el *desamparo trascendental*. Este último concepto -el cual Kracauer toma de Georg Lukács- se desarrollará con posterioridad, y también será mencionado como vagabundeo trascendental y como *dobles exilio*.

Retomando las particularidades de Kracauer, se decía que el autor poseía una visión dual con respecto al cine. Esto se debe a que, además de identificar sus características pesimistas y funcionales al sistema -previamente mencionadas-, Kracauer era capaz de ver una potencialidad liberadora y emancipadora en dicho medio. Es decir, utilizando las mismas nociones, el autor podía dar cuenta tanto del matiz pesimista, como del matiz optimista del cine. En este sentido, Kracauer

explica que *distracción/dispersión* es un modo receptivo particular de la modernidad, el cual no debe negarse ni rechazarse; y, por otro lado, la capacidad de *espejo* del cine podría utilizarse como medio para reflejar la realidad tal cual es, con sus grietas y fisuras -producidas, según Kracauer, por la modernidad-.

Para la elaboración no sistemática de este entramado conceptual, Kracauer fue sirviéndose de todas las herramientas que su contexto le ofrecía. En ese sentido, el autor era un intelectual flexible y dispuesto a incorporar en sus análisis todos los aportes que podía recibir -tanto de sus estudios previos en ingeniería y en arquitectura, como de los debates con sus compañeros intelectuales contemporáneos y, también, del propio medio social que lo rodeaba-. En este proceso, las nociones del entramado conceptual se fueron complementando entre sí, logrando una complejización coincidente a la realidad que las circundaba. Para poder dar cuenta de una realidad que se había tornado demasiado compleja para ceñirse a la división del trabajo tradicional, Kracauer no se encasillaba en ninguna disciplina en las cuales participaba, sino que tomaba de cada una de ellas lo que consideraba necesario para nutrir sus ideas. Esta transdisciplinariedad le valió al autor su identificación como un intelectual extraterritorial. Al no pertenecer a ninguna institución -aun relacionándose estrechamente con los intelectuales nucleados en el ya célebre Instituto de Investigación Social dirigido por Max Horkheimer- y no identificarse plenamente con ninguna disciplina -rondando la arquitectura, el periodismo, la sociología, la filosofía y la escritura narrativa-, Kracauer se encontraba siempre en los márgenes, por fuera de circuitos y círculos académicos reconocidos.

Esta mencionada *extraterritorialidad* puede haber sido motivo por el cual el entramado conceptual kracaueriano no recibiera el reconocimiento o popularidad que alcanzaron hoy otras teorías de sus contemporáneos, tales como Theodor W. Adorno, Max Horkheimer y Walter Benjamin -a pesar de compartir con ellos ideas similares y hasta, incluso, ser pionero en algunas de ellas-. Entre estos autores existieron variadas coincidencias, como así también contraposiciones, las cuales -en pos de comprender mejor las nociones kracauerianas- serán desarrolladas luego, ya que todos ellos compartían la misma procedencia religiosa -el judaísmo-, la vivencia en los años dorados weimarianos y, principalmente, estudios sociales y filosóficos similares.

Estos son los puntos centrales que serán desarrollados en la tesis a lo largo de los tres capítulos siguientes. El primer capítulo tratará sobre el contexto social histórico de Kracauer. En dicho contexto se incluirá la pertinencia que la época weimariana tuvo en su entramado conceptual,

como así también, se desarrollará brevemente su biografía, sus años como periodista y editor en el *Frankfurter Zeitung* y los aportes que obtuvo de su círculo intelectual cercano. Por último, se explicará la novedad del auge de masas en la modernidad y de la importancia del cine en la teoría del autor.

El segundo capítulo ya se adentrará en las nociones kracauerianas, analizando, en primer lugar, la noción de *superficie*, y luego la de *envoltura*. Ambas nociones serán descritas y puestas en relación con películas que Kracauer reseñó, y a través de las cuales logró llevar a la praxis las nociones y así complejizarlas, para comprender mejor su realidad. Por último, se llevará a cabo una vinculación entre las dos nociones, ya que ambas se complementan, conformando, de esta manera, esta dualidad oscilante entre pesimismo y optimismo que caracterizaba al autor.

En el tercer capítulo se desarrollarán las nociones de *distracción/dispersión* y *espejo*. Ambas nociones se expondrán demostrando la arista negativa y la arista positiva que cada una de ellas posee. Posteriormente, al igual que en las otras dos nociones, se realizará el análisis de diferentes películas de la época y, por último, se desarrollarán ambas nociones en conjunto para poder identificar y comprender su interrelación.

En las conclusiones se abordarán las cuatro nociones interrelacionadas, evidenciando, de esta manera, la particularidad del cine, la cual reside en su masividad, en su mediación estética y en su tendencia realista, lo que presentaría una potencialidad liberadora. De esta manera, se lograría entender el aparato analítico kracaueriano como una herramienta interesante, y poco conocida en el área de los estudios de comunicación social, para poder abordar mejor la realidad mediada por un medio masivo de comunicación, como es el cine.

La hipótesis de la presente tesis sostiene que el aparato analítico en torno al cine, desarrollado por Kracauer entre los años 1920 a 1933, permite ampliar el sentido de la crítica radical a las lógicas capitalistas que rodean los medios masivos de comunicación y a las preguntas en torno al acceso a la realidad, que fue transmitida por los intelectuales que integraban y rodeaban a la, posteriormente denominada, Escuela de Frankfurt. En los estudios de la comunicación, los aportes realizados por Theodor W. Adorno, Max Horkheimer y Walter Benjamin lograron trascender y formar parte de las discusiones comunicacionales actuales. No obstante, en esta tesis se intentará demostrar que el aparato analítico kracaueriano, principalmente el potencial liberador que le otorga al cine, puede enriquecer los estudios sobre los medios masivos y servir como puntapié a futuras indagaciones.

Tema de la Investigación

El tema es la concepción del cine de Siegfried Kracauer como medio masivo de comunicación desarrollada entre los años 1920 y 1933, en las publicaciones periódicas del *Frankfurter Zeitung*. A través de un aparato analítico -centrado en las nociones de *superficie (Oberfläche)*, *envoltura (Umschlag)*, *distracción/dispersión (Zerstreuung)* y *espejo (Spiegel)*- el autor plantea al cine como un medio comunicacional masivo único, por sus tendencias realistas mediadas por una acción estética creativa. Dicha particularidad permitía que el cine, según el intelectual alemán, fuera capaz de liberar y, a la vez, criticar la realidad humana moderna.

Objetivo general

Nuestro objetivo general será evidenciar la capacidad liberadora y crítica del cine, a través de las nociones de *superficie (Oberfläche)*, *envoltura (Umschlag)*, *distracción/dispersión (Zerstreuung)* y *espejo (Spiegel)*, que integran el aparato analítico de Siegfried Kracauer, elaborado entre los años 1920 y 1933, en el *Frankfurter Zeitung*. Con ello pretendemos promover, en estudios comunicacionales futuros, la utilidad y los límites de dicho aparato analítico.

Objetivos específicos

Específicamente deseamos en lo siguiente contextualizar el momento socio-cultural alemán que influenció los escritos de Siegfried Kracauer. También intentaremos mostrar la fecundidad de las nociones de *superficie (Oberfläche)*, *envoltura (Umschlag)*, *distracción/dispersión (Zerstreuung)* y *espejo (Spiegel)*. Esto nos permitirá, por último, evidenciar el potencial liberador del cine como mediador entre la realidad y la sociedad de masas.

Problema y fundamentación teórica

Un interés crucial que circuló, a lo largo del siglo XX, entre los intelectuales relacionados a la llamada Escuela de Frankfurt fue la problematización de las relaciones entre el ámbito estético, artístico y cultural, y el ámbito económico, comunicacional, político y tecnológico. Esta indagación teórica, sobre esferas aparentemente distantes entre sí, se debía a la necesidad de dar cuenta de un impedimento eminentemente práctico: la carencia de la libertad humana en la sociedad moderna capitalista. Esta problemática surge del legado intelectual de la teoría marxista, en la cual se había predicho un cambio estructural capitalista, que conduciría a su fin. Sin embargo, esto no estaba ocurriendo en el presente de los intelectuales de la época de Weimar, e incluso, el sistema parecía estar cada vez más consolidado. Las teorizaciones en torno a dicha problemática, que lograron trascender con mayor ímpetu, fueron las planteadas por Walter Benjamin, Theodor W. Adorno y Max Horkheimer. Estos tres autores eran considerados materialistas, es decir, para estudiar y comprender su presente, y principalmente las ideas que circundaban el momento en el que vivían, depositaban el foco de sus estudios en lo que efectivamente existía en la sociedad. Lo material era para estos intelectuales un jeroglífico social para descifrar y leer el mundo de las ideas de la época.

Por un lado, Benjamin se dedicó a estudiar fenómenos particulares como, por ejemplo, el lugar que la fotografía y el cine tenían en el mundo moderno; indagar en torno al desarrollo de la historia; y reflexionar sobre el rol del intelectual. En la actualidad, Benjamin es mayoritariamente reconocido, dentro de las disciplinas afines a la comunicación, por su ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica (Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit)*, de 1935. Las discusiones en torno a las visiones benjaminianas que trascendieron dentro de los debates académicos actuales se ponen en constante discusión con la visión adorniana. Adorno, en contraposición a Benjamin, es reconocido como un crítico con tintes conservadores. Mientras tanto, Benjamin es catalogado como un revolucionario quien, a pesar de mantener una visión escéptica con respecto al cine y principalmente la reproductibilidad del arte moderno -el cual, desde su perspectiva, carecía de *aura*-, sostenía que su presente era un momento con gran posibilidad revolucionaria y que el cine podría contribuir a este proceso a través de su refuncionalización. Sobre la base de esto Benjamin, al igual que Kracauer, pone el foco en la atención distraída de la audiencia moderna en los cines y la manera en la que esta constituía una

nueva forma de percepción estética, propia de las masas. Mientras que Benjamin intentaba mostrar el potencial revolucionario que sólo poseían los *films* que servían como un producto pedagógico político (Romero Cuevas, 2018), para Kracauer todas las películas tenían la capacidad de reflejar la realidad desustancializada, por la propia característica única del cine: la fusión entre una técnica que posee tendencias realistas y una mediación estética creativa.

Por otro lado, Theodor W. Adorno y Max Horkheimer, en *Dialéctica de la Ilustración (Dialektik der Aufklärung)*, en 1944, desarrollan la manera en la cual funciona el sistema de dominación capitalista, a través de la masificación y estandarización de la cultura. En dicho texto, los autores describen al cine como un producto funcional a dicho objetivo de dominación, ya que todo tipo de arte que corresponda a las lógicas capitalistas estaban condenadas a validar el *statu quo*. Kracauer, dos décadas antes de la publicación de *Dialéctica de la Ilustración*, ya desarrollaba esta visión sobre el cine como medio comunicacional masivo, correspondiente a las lógicas capitalistas -con lo que coincidirían, años más tarde, Adorno y Horkheimer-. Sin embargo, Kracauer también exponía las bases para una posible liberación humana, a través de la técnica cinematográfica. Dicha liberación, dentro de las lógicas del sistema dominante, estaba paralizada según Adorno y Horkheimer, ya que, para ellos, todos los productos capitalistas de ocio obstaculizaban la capacidad crítica de los sujetos, capacidad que consideraban necesaria para romper con las condiciones sociales que causaban la explotación.

Como se puede observar en los párrafos anteriores, la particularidad de la teoría kracaueriana residía en su dualidad política, en la cual, además de ver los aspectos pesimistas y perjudiciales de la comunicación de masas y la cultura, dentro de las lógicas capitalistas, el autor desarrollaba una posibilidad optimista de liberación humana, a través de un medio comunicacional moderno como el cine, y, precisamente, correspondiente a estas mismas lógicas de dominación moderna.

Se podría pensar que -por lo desarrollado previamente- la teoría kracaueriana fue una teoría precursora y particular para su época, lo que podría haber generado cierta distinción entre sus pares. No obstante, a diferencia de los textos adornianos y benjaminianos -sobre las relaciones entre la modernidad, las nuevas técnicas de la estética y las masas-, los primeros escritos de Kracauer, publicados en el *Frankfurter Zeitung*, no lograron trascender con tanto ímpetu. Esto resulta curioso, por lo explicado anteriormente y, porque, además, fue el único cinéfilo, de entre los intelectuales relacionados con la Escuela de Frankfurt; hecho que le otorgaba un punto de vista

diferente y otro compromiso con sus propias teorías -en el sentido de que no sólo las abordaba como filósofo, periodista, sociólogo y crítico social, sino también, como partícipe activo de la audiencia y las actividades masivas-.

Al cavilar sobre las razones por las cuales las primeras reflexiones kracauerianas no lograron trascender significativamente, se puede considerar que, en parte, tienen su origen en la falta de traducciones de sus textos. Muchas de las discusiones kracauerianas no lograron ser traducidas a la lengua inglesa y, consecuentemente, menos han logrado penetrar en el ámbito académico hispanohablante -teniendo en cuenta el mayor alcance mundial de la lengua inglesa-.

Con respecto a esto, se puede identificar que las reseñas cinematográficas de Kracauer no forman parte de las grandes discusiones actuales de los estudios filosóficos y comunicacionales, principalmente en América Latina, en donde el intelectual ha sido eclipsado por sus pares, previamente mencionados, quienes pasaron a formar parte de una discusión dicotómica sobre las potencialidades y limitaciones críticas en torno al cine como medio de comunicación masivo.

Aún en el contexto académico mencionado anteriormente, parte de la teoría kracaueriana logró ser abordada en la academia argentina. En este sentido, uno de los divulgadores más destacado es Miguel Vedda -doctor en Letras por la UBA, profesor de Literatura Alemana en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA) e investigador del Conicet-, cuyas traducciones y ensayos sobre el tema impulsaron incipientes debates en torno a Kracauer en el idioma español.

Por otro lado, en la Universidad Nacional de Córdoba, en la Facultad de Ciencias de la Comunicación, se encuentra nucleado el equipo de investigación denominado *Estéticas de la negatividad. Autonomía y subversión en las perspectivas posadornianas (Proyecto Consolidar Tipo III, Secyt/UNC)*. La presente tesis se halla enmarcada en la discusión de dicho grupo de investigación, el cual ha permitido ahondar en los debates en torno a la teoría crítica de la sociedad y pensar su pertinencia en el horizonte teórico de los estudios en comunicación social.

Es en este contexto académico en el cual la presente investigación se concentra en la problemática en torno a la doble posibilidad del cine de liberar y, a su vez, condenar a la sociedad de masas de la época weimariana. A través de las nociones de *superficie (Oberfläche)*, *envoltura (Umschlag)*, *distracción/dispersión (Zerstreuung)* y *espejo (Spiegel)*, -desarrolladas en los escritos de Kracauer entre 1920 y 1933- el autor elabora una visión pesimista, en la cual el cine consolidaría la sociedad atomizada; y otra visión más optimista, en la cual el cine permitiría a los individuos ver las tensiones de dicha sociedad. Es decir, el medio cinematográfico ofrecería una narrativa y

un montaje, que podrían revelarle al sujeto su propio desgarramiento, mostrándole su verdadera realidad o, por el contrario, ocultarla aún más. A través del estudio de este aparato analítico se pretende contribuir a las discusiones en torno a los medios masivos de comunicación, el cine y la sociedad de masas y que, de esta manera, la presente investigación pueda servir como puntapié a discusiones y estudios futuros.

Abordaje metodológico

En cuanto a la metodología de acceso al problema de investigación, se realizó un trabajo hermenéutico, abordando sistemáticamente las fuentes bibliográficas disponibles; siempre teniendo en cuenta el contexto histórico y social en el cual fueron producidas. La perspectiva de la investigación fue, en un primer momento, de carácter histórico-reconstrutivo¹. Esto resulta crucial, porque los escritos kracauerianos están constantemente dialogando estrechamente con los sucesos y fenómenos de su época. Por lo tanto, para una mejor comprensión de sus reflexiones, se necesita conocer el contexto en el que estaba viviendo, el cual no tenía precedentes.

En un segundo momento, se desarrolló un trabajo analítico-descriptivo. De esta manera, se logró realizar una reconstrucción del entramado conceptual kracaueriano y de las cuatro nociones que lo integran. Como complemento de dicha descripción se realizó un análisis de algunas producciones audiovisuales que el autor reseñó entre los años 1920 y 1933. Este análisis se llevó a cabo ya que el aparato analítico kracaueriano completa su sentido cuando se pueden considerar las nociones en estrecha relación con las producciones cinematográficas de la época. Posteriormente, se avanzó sobre las capacidades condenatorias y liberadoras que Kracauer le otorga al cine, a través de la vinculación entre las cuatro nociones, ya que estas se complementan, conformando, de esta manera, la arista pesimista y la arista optimista en el aparato analítico kracaueriano.

Con respecto a la bibliografía a tener en cuenta, se apeló a fuentes primarias y a fuentes secundarias. Dentro de las fuentes primarias se encuentran los ensayos y escritos periodísticos de

¹ Esto se asume no por un interés historicista, sino porque permite abrir el acceso interpretativo a la recepción de las fuentes y brinda un amplio marco crítico y hermenéutico

Kracauer (entre 1920 y 1933)². Resulta importante mencionar que sólo se pudo acceder a menos de 30 reseñas, de más de mil que el autor escribió, ya que la mayor parte de ellas no son de público acceso. Además de estos artículos, para la contextualización de la época en la cual Kracauer estaba escribiendo y desarrollando dicho aparato analítico, se utilizó su novela autobiográfica *Ginster*, publicada en 1928.

Por otra parte, la bibliografía secundaria se puede categorizar en dos partes. Por un lado, lo producido por compañeros de su época; textos de Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y Leo Löwenthal, que explican y expanden los conceptos de Kracauer, realizan críticas, y hablan sobre su relación personal y profesional con el autor. Por otro lado, la bibliografía secundaria de autores contemporáneos como Miriam Hansen, Karsten Witte, Gertrud Koch, Heide Schlüppmann, Inka Mülder-Bach, Vicente Jarque, Ansgar Martins y el argentino Miguel Vedda.

Con respecto al recorte temporal metodológico de esta tesis, se seleccionaron los años entre 1920 y 1933. Dichos años corresponden al acercamiento de Kracauer a la filosofía y a la escritura y, a su vez, a su rol como redactor para el *Frankfurter Zeitung*. No solo resulta interesante la transdisciplinariedad kracaueriana, de este momento, para el área y los estudios de la comunicación, sino también la forma en la cual abordaba dichas teorías, evitando que éstas sean estáticas e integrando constantemente nuevos elementos a su aparato analítico para poder comprender mejor la realidad en la cual vivía. En dichos textos escritos a lo largo de esta década ya son palpables características primordiales que, más tarde, se encontrarán en su libro más reconocido: *Teoría del cine: la redención de la realidad física (Theory of film)*, de 1960. Este escrito fue publicado en la lengua inglesa durante su exilio y es por el cual el autor obtuvo mayor reconocimiento. En él, Kracauer, explora las cualidades distintivas del medio cinematográfico, pero a diferencia de los escritos seleccionados para analizar en el presente trabajo, desarrolla una postura fija y, además, analiza los fenómenos como hechos del pasado -habiendo sido él partícipe y testigo-, a diferencia de los artículos en el diario, los cuales exponían sucesos que estaban ocurriendo en ese momento.

Por último, como se aludió previamente, resulta importante mencionar un obstáculo metodológico que se presentó en el desarrollo de la tesis: el acceso a los textos en la lengua

² Algunos de los textos recopilados en los escritos que se encuentran de acceso público no fueron originalmente publicados en el *Frankfurter Zeitung*, sino en revistas académicas de menos popularidad de la época, antes de comenzar a trabajar como redactor en dicho medio

materna. Esta dificultad idiomática requirió que se realizaran, de algunos textos, dos lecturas (en español y alemán) y de otros, inclusive tres (en español, inglés y alemán)³. Sin embargo, con esta exhaustiva lectura de los textos se logró comparar traducciones y realizar una sistematización más pertinente y detallada, permitiendo, de esta manera, un análisis más completo.

³ Las traducciones de los textos en otra lengua son propias.

Capítulo 1: Siegfried Kracauer y su contexto



Para comprender el aparato analítico de Kracauer es menester conocer su contexto histórico. La elaboración de la teoría kracaueriana fue un largo proceso que, cerca de 1920, comenzó a definir poco a poco sus lineamientos, para seguir avanzando en ellos, profundizarlos y complejizarlos, hasta el final de los años de vida del autor. Kracauer era un intelectual de gran capacidad de observación y análisis, y una activa puesta en cuestionamiento sobre todo aquello que le rodeaba, incluso sus propias ideas y la de sus contemporáneos. El autor se dedicaba a destruir y construir, hacer y deshacer todo lo que ya estaba previamente dado y establecido. Ponía en duda, reformulaba y complejizaba sus ideas, entrelazándolas con otros conceptos y nociones, para así lograr un entramado teórico capaz de abarcar la totalidad de la realidad que lo rodeaba. En esta labor, Kracauer estaba atento a todo fenómeno que acontecía en su cotidianidad; por ejemplo, -los más notorios- como la guerra, la discriminación y xenofobia, como también -otros más novedosos y menos estudiados-, como el consumo masivo de los medios de comunicación, la publicidad, los eventos multitudinarios, los viajes y las modas. Particularmente los segundos, eran considerados banales por los estudiosos de la época y no resultaban de interés para ser estudiados. Éstos fenómenos eran los que llamaban la atención de Kracauer, por considerar que al ser cotidianos contenían información más fidedigna sobre la realidad y se encontraban en estrecha relación con el sistema moderno dominante. El objeto de estudio del autor -la realidad y, en ella, los grupos sociales, los comportamientos masivos, las tendencias grupales- y su manera de abordarlo -en completa relación con todos los aspectos de la vida: material, económico, político, histórico y espiritual- exige comprender el contexto histórico y social que rodeaba al autor. Su teoría y sus ideas estuvieron voluntariamente permeadas por los acontecimientos y los cambios que sucedían, ya que Kracauer (1923b) aborrecía las teorías petrificadas y estáticas, que no lograban captar el constante cambio de la realidad: “(...) dado que sólo se comprenden en su núcleo aquellas cosas con las que uno se halla en una relación real y enteramente humana” (p. 177). En este sentido, el intelectual despreciaba las pretensiones de conocer un fenómeno objetivamente, olvidando la vinculación del intelectual con una situación concreta determinada. Por esta postura es que el autor tampoco se permitía encasillar por las disciplinas en las que trabajaba. En este sentido, Witte (1991) se pregunta, “¿estamos obligados a mantener que él abordó su Sociología como Ciencia científicamente, sus novelas literariamente, *The White-Collar Worker* sociológicamente, Jacques Offenbach musicalmente, el cine cinematográficamente y la historia históricamente, como han argumentado tradicionalmente sus críticos en las diversas disciplinas?”

(p. 77). Kracauer utilizaba todas las herramientas que estaban a su alcance y que su medio le ofrecía, para poder observar de la manera más exhaustiva su realidad y, así, analizarla y desarrollar sus ideas del modo más completo y totalizador posible. Su procedencia alemana, su raíz judía, su formación en arquitectura, su participación en la guerra, sus compañeros intelectuales y sus incansables lecturas; todos estos factores, contribuyeron a su visión del mundo y, por lo tanto, a la elaboración y complejización de sus ideas y teorías. Quizás sea por su extraterritorialidad, que Kracauer podía ver su mundo desde afuera, desde otro punto, para poder, así, extrañarse e intentar tener un mayor entendimiento del mismo.

En el período comprendido en esta tesis (1920-1933), Kracauer era mejor reconocido por sus publicaciones periódicas en el diario -reseñas, ensayos y críticas-, que por sus publicaciones sociológicas y filosóficas sistematizadas -como, por ejemplo, los libros *La sociología como ciencia (Soziologie als Wissenschaft)* y *Los empleados (Die Angestellten)*-. Esta situación resulta relevante, precisamente, porque a lo largo de sus publicaciones periodísticas -en estrecha relación con los sucesos contemporáneos-, el autor fue cuestionando sus propias indagaciones y a su vez, incorporando nuevos elementos, generando una mayor complejización de las mismas. Es fundamental atender a los componentes de su contexto socio cultural, ya que impactaron en sus teorías, incluida la de sociedad de masas. En consideración de lo anterior, - teniendo en cuenta el objeto de estudio del intelectual alemán- resulta importante el período particular de la República de Weimar, en la cual vivía, ya que fue una etapa caracterizada por un determinado auge cultural. Esta situación implicaba el crecimiento y la innovación de esferas como los medios de comunicación masivos, el arte, las ciencias sociales, la filosofía, la historia; ámbitos que entraban en un constante diálogo, generando, de esta manera, considerables intercambios. Por lo tanto, Kracauer tenía la posibilidad de entrar en discusión con variados autores e intelectuales, que teorizaban cuestiones similares. Por otro lado, esta misma época weimariana, estuvo caracterizada por una situación muy particular para los judíos. El antisemitismo ya era una actitud sumamente identificable en un contexto marcadamente fascista, lo cual, con el paso de los años, no fue más que en aumento. El impacto que tuvieron, en Kracauer, su crianza judía y este contexto antisemita, es palpable en todos sus escritos del período, ya que, el autor observaba a la sociedad a través de una lente de autocrítica religiosa.

Las nociones y categorías del aparato analítico desarrolladas por Kracauer debían estar a la par del mundo que lo rodeaba y ser capaces de manifestar los cambios e, incluso, las

contradicciones dentro de la modernidad. Para lograr este objetivo, y por el propio estilo del autor -mencionado anteriormente-, no podían ser conceptos cerrados y estáticos. Por esta razón, Kracauer resuelve crear un entramado conceptual, el cual contenga nociones contradictorias entre sí, y al mismo tiempo, opuestas dentro de su propia significación -teniendo, cada una, su matiz pesimista y su matiz optimista-; no obstante, a su vez, todas las nociones son complementarias entre sí, para, de esta manera, lograr una comprensión más completa de la realidad. El autor, al haber estado viviendo en una época de rápidos avances tecnológicos, no sólo criticaba cómo estos modificaban la relación entre la realidad y la sociedad, sino que también veía en ellos un potencial de liberación. Las nociones de *superficie*, *envoltura*, *distracción/dispersión* y *espejo* encuentran pleno sentido en relación con dicha capacidad que el autor identifica en la mediación visual estética creativa. Es por esto último, que resulta importante indagar en la fascinación de Kracauer por los fenómenos materiales y entender por qué encontró en el cine una unión entre todas sus líneas de pensamiento. Sobre la base de la intención de comprender cabalmente el pensamiento de Kracauer, de entender muchas de sus ideas más arriesgadas, se considera necesario anclar el sentido de sus enunciados en relación al contexto socio histórico e histórico intelectual.

La Alemania del principio del Siglo XX y República de Weimar

El inicio del siglo XX trajo consigo una gran cantidad de transformaciones para las sociedades occidentales. La base de todas ellas, se podría decir, fue el avance y profundización de la modernidad, cuyo proceso había comenzado en los siglos anteriores con la ilustración. Dichos cambios implicaron, entre otras cosas, la mecanización de la vida económica, industrial y cotidiana; la complejización y sofisticación del sistema capitalista; y el surgimiento de una nueva clase, la de los empleados, la cual no sólo era nueva, sino que era masiva. Además, el nacimiento de la sociedad de masas entrañaba, por supuesto, la producción y el consumo, los cuales eran masivos. Alemania, con su ciudad más cosmopolita, Berlín, no quedaría exenta de esto. Los dorados años veinte, para Berlín, significaron no solo una concentración política, sino también, “(...) la monopolización de la cultura acorde con la pauta de concentración industrial” (Gay, 2011, p. 146).

Para los artistas e intelectuales de la época, estos cambios no pasaron desapercibidos, ni fueron cuestión menor, por el contrario, nada logró impactarlos tan profundamente como la inusual violencia de la Primera Guerra Mundial (Vedda, 2018). No existía hasta ese momento un precedente de guerra de esa magnitud. Los intelectuales de la época no solo fueron afectados por las consecuencias que trajo la guerra, sino también, por las expectativas que esta había suscitado: “En agosto de 1914, Occidente vivió una psicosis bélica: la guerra aparecía como una liberación del aburrimiento, como una invitación al heroísmo, como un remedio de la decadencia” (Gay, 2011, p. 30). Los anhelos, esperanzas y expectativas con respecto a la guerra profundizaron, aún más, el desencanto, decepción y frustraciones posteriores, que produjo el final de la misma. El tratado de Versalles sería el acontecimiento culmine que representaría, para la sociedad alemana, una devastación, sumándole a esta experiencia humillación, vergüenza y culpa.

El fin de la guerra, implicó el final del Imperio, y el consiguiente surgimiento de la República de Weimar. Esta nueva República no tuvo un inicio sencillo, sino, todo lo contrario. El hambre apremiaba, la crisis económica se profundizaba y la inestabilidad política se manifestaba en disturbios tan frecuentes como violentos. En esta situación, además, era necesario repatriar a un ejército; y aun habiendo heridas sangrantes que cauterizar sin tiempo para ello, se imponía redactar una constitución y llevarla a la práctica (Gay, 2011, p. 33). El pueblo alemán no solo estaba viviendo una situación sin precedentes por la guerra, sino que estaba ante una situación política completamente nueva en su país.

El ambiente era tenso y, mayoritariamente, no muy esperanzador. Sin embargo, en contraposición, estos tiempos también trajeron innovación, renovación y desarrollo en el ámbito cultural. No sin razón, el subtítulo del libro de Peter Gay de *La cultura de Weimar* es: “Una de las épocas más espléndidas de la cultura europea del siglo XX”. Esta ambivalencia no era algo nuevo de la República de Weimar; estas dos caras de una misma Alemania ya se percibían en los años anteriores. Según Gay (2011), existía un reproche entre los países aliados durante la guerra, ante la existencia de estas dos Alemanias: “(...) la Alemania del militar arrogante, execrable sumisión a la autoridad, partidaria de aventuras agresivas fuera de sus fronteras con obsesiva preocupación por las formas, y la Alemania de la poesía lírica, la filosofía humanista y el cosmopolitismo pacífico” (p. 21). Kracauer no estuvo ajeno a esta situación vivida en su país. El autor logró unir, en su teoría, esta dualidad de la experiencia. Pudiendo observar lo pesimista y optimista de los fenómenos que se estaban desarrollando, tales como el auge del desarrollo cultural y la

profundización del consumo de masas. Su teoría logra enlazar los aspectos sociales que corresponden al orden de la miseria -como la pobreza y la xenofobia instauradas luego de la guerra- y la actividad estética creativa que logró penetrar en la esfera de la cotidianidad en los dorados años weimarianos. Sus escritos, como se comentó previamente y se desarrollará más adelante, fueron alimentados por dicho auge cultural de la época, principalmente la creación y la masificación del cine. Esto fue motorizado por su condición de judío en una época en la que el antisemitismo iba en aumento. Kracauer se preocupaba por el tipo de consumo que proponía el cine, ya que dentro una actividad de ocio se podían vislumbrar ideas conservadoras fascistas, que se iban consolidando durante estos años, cuyos espectadores consumían inconscientemente.

Dentro de esa Alemania poética y cosmopolita de Weimar, encontraron lugar expresiones que ya estaban madurando en la época del Imperio, pero que luego de la guerra lograron una mayor exposición. Entre ellas, en esta tesis, se destacan las corrientes artísticas como el Expresionismo o la Nueva Objetividad -intentando, ambas, captar más profunda y verazmente la realidad-. Estas corrientes impulsaron a Kracauer a cuestionarse, no sólo sobre la capacidad del arte de reflejar la realidad objetiva y verdadera, sino también a preguntarse cuál era la relación entre el producto artístico material -el cual existe en el mundo físico- y la sociedad. Otra novedad fue la creación de Institutos de estudio por fuera de las universidades, como el *Institut für Sozialforschung de Frankfurt* -conocido posteriormente como Escuela de Frankfurt- en donde Kracauer encontró las líneas de pensamiento que le ayudaron a profundizar dicha fascinación por el mundo material y la función artística social. Por último, es importante mencionar la fundación de la Bauhaus - institución pionera en estudiar y trabajar las relaciones entre artesanía, arte, diseño y arquitectura- la cual, por las discusiones que posibilitaba, pudo haber contribuido a la teoría kracaueriana con respecto a la relación existente entre los avances tecnológicos, los objetos cotidianos y la realidad.

En este punto, nos resulta importante detenernos en la creación de los Institutos de estudio, al margen de las universidades. El sentimiento generalizado de la época, en la República, era de fragmentación y escisión, con un consecuente deseo de integración. Según Gay (2011), en los ámbitos intelectuales, artísticos, políticos y en la sociedad en general, existía un tópico que se estaba definiendo en estos tiempos: “(...) que el mundo moderno fragmentaba al hombre, lo partía y lo alejaba de la sociedad y de su verdadera naturaleza” (p. 75). Dentro de este contexto, se encontraban quienes anhelaban nostálgicamente el pasado y consideraban que las soluciones se hallarían en una especie de regresión, evadiendo el presente. Por ejemplo, en la política, los

conservadores derechistas reacios a cambiar los valores del Imperio; o, en las universidades, gran parte de los historiadores empeñados en mantener el *statu quo* en vez de apelar a una mirada crítica de los acontecimientos. Sin embargo, en contraposición, hubo quienes: “(...) intentaron satisfacer sus anhelos no a través de la evasión del mundo, sino de su dominio; no denunciando la máquina, sino empleándola; no recurriendo al irracionalismo, sino a la razón, rechazando el nihilismo y siendo constructivos” (Gay, 2011, p. 109). Dentro de este grupo, se encuentran los intelectuales nucleados en los Institutos. Estos fueron numerosos y muy variados ideológicamente. A pesar de la gran diferencia que existía entre ellos, había algunos puntos en común. Claramente, todos estos institutos estaban al margen o muy débilmente vinculados al saber académico universitario y, además, estaban compuestos por una comunidad dedicada a la indagación radical, al servicio de la crítica, abierta a ideas nuevas y comprometida con la búsqueda de la realidad a través de la ciencia.

Uno de estos institutos fue, como se nombró anteriormente, el *Institut für Sozialforschung de Frankfurt*. Esta institución resulta sumamente interesante, ya que, sin llegar a pertenecer a ella, fue con la que Kracauer estuvo más vinculado, por la estrecha relación que tenía con algunos de sus miembros y asociados, tales como Theodor W. Adorno y Leo Löwenthal. Más allá de la relación personal de amistad que Kracauer mantenía con algunos intelectuales, existía una situación común a estos filósofos -y al resto de los miembros de la primera generación del Instituto-, que los nucleaba su alrededor: el judaísmo. Todos ellos eran judíos y compartían una experiencia fundamental, que era, según Rolf Wiggershaus (2011), la siguiente: “ninguna adaptación es suficiente para poder estar alguna vez seguros de la pertenencia a la sociedad” (p. 13). Esta situación, expresa Wiggershaus, era lo que ponía en relación estrecha a los judíos con los obreros de la época. La sensación de enajenación en la sociedad burguesa capitalista, era compartida por ambos grupos sociales; por lo que la crítica radical de la sociedad de los primeros, se correspondía con los intereses objetivos de los segundos. Es por esta razón, entre otras, que la cuestión judía es central en Kracauer y su teoría.

Carl Grünberg y Felix Weil fueron los fundadores del instituto, el cual comenzó a funcionar en 1924. Su objetivo era la creación de un “instituto interdisciplinario dedicado a una disección radical de la sociedad burguesa” (Jay, 1974, p. 36). Grünberg en el discurso inaugural afirmó que, así como el liberalismo, el socialismo de Estado y la escuela histórica poseían albergues institucionales, ahora el marxismo también lo tendría. Inclusive fue Grünberg el primer marxista

declarado que obtuvo una cátedra en una universidad en Alemania (Jay, 1974). El *Institut für Sozialforschung de Frankfurt* se caracterizó por un radical izquierdismo hegeliano y por su principal dedicación a la investigación, siendo la enseñanza y el entrenamiento técnico, cuestiones secundarias. Grünberg, además, insistió en que: “trataría de no obnubilar la capacidad crítica del alumno, sino de estimularla, enseñándole a entender el mundo y, a través de ese entendimiento, a cambiarlo” (Gay, 2011, p. 59). En estrecha relación con lo anterior, cobra relevancia la siguiente anécdota. Originalmente el Ministro de Educación quería que el instituto se llamara *Felix Weil de Investigación Social*, ya que sin los aportes económicos de Weil la escuela no hubiera podido ser fundada. Sin embargo, fue el mismo inversor quien rechazó la idea, ya que su objetivo para el Instituto era que fuese reconocido por “sus contribuciones al marxismo como una disciplina científica, y no debido al dinero de su fundador” (Jay, 1974, p. 33).

En este contexto, autores como Adorno, Löwenthal, Benjamin, Bloch y Kracauer comenzaban a discutir sobre las relaciones entre lo artístico, lo estético y lo cultural, con la experiencia política y social. En las primeras dos décadas del siglo XX surgieron diversos conceptos que, años más tarde, lograron establecerse como centrales en el estudio de las Ciencias Sociales. Sin embargo, a pesar de que Kracauer fue uno de los primeros en poner el foco en el estudio de la comunicación masiva, su teoría no logró trascender y formar parte, en la actualidad, de los estudios sobre la comunicación⁴.

En conclusión, la Alemania de dicha época, a pesar de haber sido afectada económica y políticamente por la pérdida de la Gran Guerra, dio lugar a grandes cambios culturales, principalmente artísticos y filosóficos. Aquellos que impulsaron dichas transformaciones y fueron reconocidos por ellos, fueron particularmente los judíos, socialistas y comunistas. No obstante, estas minorías no gozaban de esta posición en las esferas donde la Alemania militar y formal reinaba. En esos ámbitos, estas mismas personas eran discriminadas y su permanencia se dificultaba. Con respecto a las universidades, Gay (2011) expresa: “eran guarderías de un confuso idealismo militarista y centros de resistencia al arte nuevo y a las ciencias sociales; judíos, demócratas y socialistas, es decir, los marginales, estaban excluidos de estos sagrados recintos de alta cultura” (p. 23). En el ámbito político, por su parte, era exponencial el crecimiento del movimiento socialnacionalista. A partir de 1930, el nazismo continuaría ganando cada vez más

⁴ Para profundizar en los desacuerdos entre Kracauer y el Instituto de Investigación Social véase Jay Martin, 2017, pp. 152-197

popularidad, hasta llegar al poder en 1933. A partir de ese año, como es sabido, miles de intelectuales, artistas y políticos debieron exiliarse, entre ellos, Kracauer.

Trayectoria de vida

Siegfried Kracauer nació en 1889, en Alemania, en el seno de una familia judía. En su juventud, bajo presión familiar, se egresó de arquitecto y se doctoró en 1914 en Berlín, con el trabajo titulado *El desarrollo del arte de la forja en Berlín, Potsdam y algunas ciudades de la Marca desde el siglo XVII hasta comienzos del siglo XIX*. Luego, fue reclutado en el ejército alemán durante la Primera Guerra Mundial, período muy significativo para él, y en donde conoció a Georg Simmel, uno de sus profesores y mentores más cruciales. Posteriormente comenzó, junto a sus amigos y compañeros -entre ellos Bloch, Adorno y Benjamin- a dedicar tiempo a la filosofía. Es durante este período, en el cual entabla una estrecha amistad con Adorno y comienza su fuerte vinculación intelectual con lo que posteriormente se denominaría *Teoría Crítica*, aún sin abandonar por completo su profesión como arquitecto. Leo Löwenthal, intelectual alemán y amigo de Kracauer, dice que fue gracias a estas experiencias de socialización y sus habilidades como escritor, que Kracauer logró asegurar su cambio rotundo de oficio, aunque nunca dejó de lado su mirada arquitectónica de las cosas, e incluso el título de su tesis doctoral indica el interés sociológico e histórico filosófico que tomaría (Löwenthal, 1991).

En 1921, Kracauer, comienza a trabajar para el *Frankfurter Zeitung*, el diario liberal más importante de Alemania. Trabajaba en la sección de cultura llamada *Feuilleton*. En este momento lo primordial, para el autor, no era indagar sobre el valor estético y la clasificación de qué es y qué no es cine, sino en la pregunta sobre la significancia del uso de este material artístico, para pensar críticamente una nueva sociedad, la llamada sociedad de masas, y su correlato: la comunicación masiva. Esto implicaba pensar la función del cine como un discurso instrumental, en un contexto determinado por la alienación social. Este interés por el cine, en conjunto con su agudeza analítica social, hizo que en el *Frankfurter Zeitung*, a Kracauer, se lo reconociera como un gran reseñador. Luego de algunos años, ascendió como editor y allí logró obtener un mayor reconocimiento. Sin embargo, como se mencionó previamente, por la llegada del nazismo al poder, Kracauer fue despedido en 1933.

Por su exilio, el autor, primero viaja a Francia y luego se instala en Estados Unidos. En este período, Kracauer comienza a dedicarse a la crítica del cine por completo y escribe ensayos analizando *films* franceses y estadounidenses. Desde el exilio, también, realiza un análisis cronológico del cine alemán titulado *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán* (1947). A diferencia de sus ex-pares, Kracauer se queda en Estados Unidos trabajando y produciendo escritos, sin volver a su país natal.

En el cumpleaños n°75 de Kracauer, Adorno le escribe como tributo *El curioso realista* (1965), en su idioma original, *Der wunderliche Realist*⁵. Sumado a la ambigüedad del texto, una mezcla entre homenaje y crítica, se debe considerar que Adorno le reclama a Kracauer el abandono de su patria y de su lengua materna, ya que sus últimos escritos antes de morir fueron redactados en inglés. Esta anécdota cobra relevancia por la calificación de Kracauer como un *outsider* de la academia, condición que se intensificó con su inevitable exilio. Vicente Jarque (2006) expresa, en la introducción de su edición de *Estética sin territorio*, lo siguiente: “Con esa extraterritorialidad programática se vincula, sin duda, su indefinición disciplinaria, la imposibilidad de ubicarle plenamente en ningún lugar teórico ni práctico” (pp. 12-13). Jarque comenta los diversos ámbitos en los que se interesó Kracauer y con los cuales quedaron impregnadas sus escritos y obras, tales como fueron la arquitectura, la filosofía, la sociología, la historia, el periodismo, la crítica del cine y la escritura de ensayos y novelas. La actitud de Kracauer, de entrecruzar diferentes disciplinas y de movilizarse en sus márgenes, no era sólo percibido por otros, sino que él también lo reconocía y se autodefinía de esa manera. No sólo por autorreferencia a su personalidad y actitud, sino como reivindicando una manera de estar y percibir el mundo. Parte de esto puede observarse en el protagonista, Ginster, de su novela autobiográfica homónima. Dicha palabra, en alemán, denomina una clase de arbusto que crece en los márgenes de las vías.

Este entrecruzamiento disciplinar que realiza Kracauer, en su teoría, cobra relevancia en el área de estudio de las Ciencias de la Comunicación, por su reconocida transdisciplinariedad. Se podría decir que la manera de trabajar de Kracauer, de observar y analizar el mundo -pudiendo elaborar teorías a partir de diferentes posicionamientos académicos y epistemológicos-, permite catalogarlo como un pionero, poco reconocido, de los actuales estudios críticos de comunicación

⁵ Traducido al inglés como *The Curious Realist: On Siegfried Kracauer*, aunque hay versiones en donde traducen *wunderliche* como *eccentric* y *whimsical*, ya que en el diccionario se traduce literalmente como *odd* o *strange* y en español como *extraño* o *caprichoso*. Es por estas diversas definiciones de la palabra alemana que dicho homenaje termina siendo una crítica ambivalente

de masas y que, por ello, resulta sumamente valiosa y oportuna para la teoría de la comunicación en general. En otras palabras, a pesar de que la transdisciplinariedad kracaueriana ha sido fuertemente criticada por su falta de sistematicidad, en el área de comunicación, esto presentaría una posible potencialidad -la cual se desarrollará con posterioridad, al analizar las nociones que conforman el aparato analítico kracaueriano-.

Primeros escritos: Frankfurter Zeitung

El *Frankfurter Zeitung* es un diario alemán de renombre, fundado en 1856, por el escritor y político alemán Leopold Sonnemann. A principios del siglo XIX, fue considerado uno de los pocos periódicos democráticos de la época. Dicho diario fue reconocido especialmente por su sección *Feuilleton*, ya que en ella se publicaban las obras de la mayoría de las grandes mentes de la República de Weimar, entre ellos, Siegfried Kracauer quien, en 1921, comienza a trabajar en el diario como redactor y luego como editor de cine y literatura.

Durante este período, Kracauer no se consideraba un teórico, como sí lo haría años más tarde -publicando la *Teoría del Cine*-, sino que en esta época se identificaba como cinéfilo, periodista e investigador. Según Hansen (1991), investigadora estadounidense especializada en historia germánica del cine, Kracauer “era un intelectual crítico para quien el periodismo no era una carrera predeterminada, sino una oportunidad y un desafío para dedicarse a la escritura como un medio público” (p. 5). Es por esta razón que, en estos primeros escritos se pueden encontrar los indicios de lo que más tarde conformaría dicha teoría del cine.

Si uno sobrevuela los ensayos de la década del 20 publicados por Siegfried Kracauer, se podría tener en frente a una lista de novedades o resúmenes de *Feuilletonnes* actuales. Como, por ejemplo: *El Monóculo*, *Publicidad luminosa*, *Ellos se divierten*, *Barrotes de pie en el Sur*, *La situación social de los tinteros*, *Aburrimiento*, *Palabras de la calle*. Dichos títulos provocadores en un diario tradicional, como lo sigue siendo el diario de Frankfurt, que deben de haber significado mucho, hoy ya no se encuentran. (Mülder-Bach, 1987, p. 359)

Como se puede vislumbrar por la cita anterior, la transdisciplinariedad kracaueriana lograba crear notas periodísticas innovadoras e interesantes. La manera de trabajar de Kracauer, en esta época, era la de publicar artículos ensayísticos en el diario, como productos separados, sin que sistemáticamente formaran parte de algo más amplio; por lo que no es extraño encontrar contradicciones en dichos artículos. Esta particular forma de escribir caracteriza fuertemente su estética, a tal punto que su posición frente a los sucesos de la época no debe ser leído en un texto, sino rastreado entre muchos.

Por otro lado, el contexto social que se estaba viviendo en los últimos años de la época weimariana, fue determinante en la labor periodística de Kracauer. Mientras el ambiente era cada vez más hostil para los judíos y los extranjeros, Kracauer había decidido deliberadamente permanecer en el *Frankfurter Zeitung*, por el público burgués al cual tenía alcance. Como movimiento político y estratégico, el autor consideraba como algo positivo que sus artículos llegasen a la clase burguesa liberal que consumía el diario. Sin embargo, el *Frankfurter Zeitung* comenzó a estar integrado por personas con un perfil más conservador, por lo que los artículos de Kracauer eran permanentemente editados y recortados, y comenzó a ser destituido de sus cargos, hasta el momento final de su despido.

Mülder-Bach (1987), investigadora de la Universidad de Tübingen, reconocida por ser una estudiosa de la obra de Kracauer, expone que los primeros escritos de Kracauer se encuentran caracterizados por su gesto de condena y “la invocación simultánea de un absoluto perdido, en donde el pensar y el acordar, es la única actividad del intelectual en esta época careciente de dios” (p. 362). Varios autores reconocen cambios en la forma de escritura a lo largo de este período, entre ellos, Helmut Stalder, quien, para su estudio, separa cronológicamente en tres fases los escritos de Kracauer. La primera fase se caracteriza por estar impregnada de la visión del mundo fragmentado y el *desamparo trascendental*, concepto que se desarrollará más adelante. En la segunda fase, en vez del pesimismo cultural y la pérdida del individualismo, el foco estaría puesto en la capacidad del cine de reflejar la realidad verdadera y en el auge de la cultura de masas como factor esperanzador. Incluso, el mismo Kracauer (1923b) llega a despreciar los estudios que se ocupan de la decadencia, tildándolos de ociosos y funestos. A pesar de que los primeros textos kracauerianos se preocupaban por mantener “viva la llama de la nostalgia” (Kracauer, 1921b, p. 140), su visión cambia prontamente cuando comprende que no se puede retroceder y que, por lo

tanto, la única forma de superar la modernidad es hacia adelante. Con respecto a este cambio de mirada, Miguel Vedda (2014) comenta:

(...) cabría aún decir que la oscilación entre la crítica y la celebración de la Modernidad de comienzos del siglo XX otorgó a la obra ensayística de Kracauer, no solo una identidad propia, sino todavía más una riqueza ideológica y estética para la que podríamos hallar escasos paralelismos en su tiempo. (p. 16)

Por su parte, la tercera fase se encuentra permeada por la condición de judío refugiado. Desde una mirada exterior a su país natal, y siendo espectador de los horrores bélicos, Kracauer comienza a sistematizar lo que, en 1960, sería su teoría del cine. Este último período no será desarrollado en la tesis, -ya que se encuentra por fuera del recorte temporal metodológico realizado-; no obstante, serán retomadas las dos primeras fases, ya que durante ellas fueron desarrolladas las nociones consideradas pertinentes para esta investigación.

La cuestión judía

La religión tuvo, de diversas maneras, gran protagonismo en la vida de Kracauer. Sin dudas, su nacimiento en una familia judía y su formación espiritual temprana, marcarían fuertemente sus posteriores reflexiones y escritos.

Desde 1921 hasta 1924, Kracauer estuvo en un círculo de aprendizaje y debate judío llamado *Freies Jüdisches Lehrhaus*, fundado en 1920. El propósito de este centro frankfurtiano era publicar una nueva traducción de la Biblia al alemán. A pesar de su educación ortodoxa judía, Kracauer comenzaría a cuestionar sus creencias y a alejarse de la religión. Viviendo en una época en donde las ciencias estaban tomando cada vez más fuerzas por sobre las religiones, se generó en el autor una constante duda con respecto al acceso a la realidad. En una carta a Leo Löwenthal, del 14 de enero de 1922, escribe: "Mi pregunta cardinal a Bloch sería: ¿cree literalmente en el Mesías, en el reino de los mil años? ¿Es eso totalmente concreto y real para usted, o simplemente un ideal *como si?*" (Kracauer, citado en Löwenthal, 1991). Esta indagación formaría parte de una sucesión de desacuerdos entre Bloch -quien también formaba parte de la *Lehrhaus*- y Kracauer, a lo largo

de los años; precisamente por la postura de este último, quien tenía una mirada mucho más crítica de la religión. Al cuestionar y preguntarse por su propia manera de ver los fenómenos que le rodean, el autor genera que su teoría se vaya transformando e incluso, a veces, contradiciéndose - como se desarrolló previamente con respecto a su cambio de postura sobre las teorías de la decadencia-. Esta es la razón por la cual se le termina conociendo como un *curioso realista*. Kracauer, por dicha postura, constantemente crítica, se encuentra en una *disponibilidad vacilante* (*zögerndes Geöffnetsein*). Esta es una actitud ambivalente de apertura, en la cual no niega ni afirma nada, sino, en cambio, se mantiene abierto a posibles cambios de postura; esta actitud lo distinguió de sus compañeros periodistas y filósofos contemporáneos. Aun en dicha postura crítica, Kracauer mantiene una mirada de la vida en estrecha relación con la religión, consecuencia de su predominante crianza judía. El judaísmo, al no creer en el mesías cristiano y la redención de los pecados, considera que el ser humano está condenado a una muerte eterna. Esta creencia genera una atmósfera de condena, palpable en el entramado conceptual kracaueriano. La relación de Kracauer con el discurso mesiánico judío se refleja en sus tópicos recurrentes sobre la crítica a la modernidad. La agitación moderna terminará, según el autor, inevitablemente en catástrofe (Hansen, 1991). En este sentido, el intelectual no elabora nociones específicas sobre la condena. Sin embargo, por detrás del entramado conceptual de Kracauer se encuentra dicha atmósfera apocalíptica. El intelectual, al igual que otros judíos de la época, como Bloch, creía en la inevitable transformación histórica, como un quiebre total. Ante este destino, no cabría más que esperar. La catástrofe producida por la modernidad, es lo que se necesita para superarla.

Asimismo, la fuerte discriminación que Kracauer sufría cotidianamente, por ser judío, lo marcó de por vida. La teoría kracaueriana fue empapada, no solo por la visión mesiánica judía, sino también por los sucesos de la Gran Guerra y la xenofobia en aumento, que desembocó en las atrocidades ocurridas durante la Segunda Guerra Mundial. El nacionalsocialismo, de alguna manera, obligó a muchos intelectuales a retornar a su pertenencia al judaísmo (Wiggershaus, 2011). La cuestión judía, era lo que, en parte, -a pesar de sus diferencias- nucleaba a los intelectuales alrededor del Instituto de Frankfurt. Además, como se mencionó previamente, generaba una estrecha relación con los obreros de la época, compartiendo ambos grupos, la sensación de exclusión y enajenación en la sociedad burguesa capitalista. Sentimientos que en Kracauer, quien siempre se identificó como un *outsider*, se hacen evidentes en sus textos. En la novela autobiográfica, *Ginster*, se narran diversas situaciones que hacen alusión a la xenofobia y

antisemitismo que vivenció. En una de ellas, un amigo de Ginster, con total naturalidad, le comenta que habían apedreado un café porque una banda extranjera estaba dando un concierto. Con la misma naturalidad, Ginster le responde: “El auxiliar de la peluquería me preguntó si yo era extranjero. Tuve que detallarle mi árbol genealógico; de lo contrario, tal vez me habría degollado” (Kracauer, 2018, p. 51). El fascismo, y la situación hostil que este generaba, iba en aumento y el judaísmo en Kracauer ya no era solamente una visión del mundo, sino también una mirada política a las ideas antisemitas que se hacían aparentes sobre el material, es decir, sobre los productos que se consumía masivamente.

Como se puede ver, la cuestión judía en Kracauer no sólo se relaciona con la discriminación social de la época; sino también, con su crianza mesiánica judía y su relación con los debates generados dentro de la *Lehrhaus*.

Círculo intelectual cercano

A lo largo de los años, Kracauer se fue familiarizando con diversas ideas de variados autores; no sólo filósofos de diferentes corrientes como Immanuel Kant, Georg Lukács, Karl Marx y Max Weber, sino también psicólogos como Sigmund Freud, cineastas como Karl Grune y Fritz Lang, literarios como Frank Kafka e incluso autores provenientes de la arquitectura, su primera profesión. Sin embargo,

Kracauer no encontró respuestas satisfactorias en las disciplinas académicas establecidas, y menos aún en la filosofía, en particular en el pensamiento idealista alemán de la tradición de Kant y Hegel. El pensamiento teórico educado en esa tradición, se sintió, se mostró cada vez más incapaz de comprender una realidad cambiada y cambiante, una *realidad llena de cosas y personas corpóreas*. (Hansen, 2012, p. 43)

Es por el contexto histórico cambiante en el cual Kracauer estaba viviendo que, como se verá más adelante, su aparato analítico necesariamente tiene que ir complejizándose, contradiciéndose, a medida que comienza a trabajar. Este fervor, por intentar plantear una teoría

totalizadora que pudiera incluir todos los aspectos de la vida, fue algo que su mentor Georg Simmel también intentó realizar. En dicho mentor, Kracauer pudo encontrar diversas respuestas que otros autores, en su tradición educativa, no pudieron satisfacer.

A Simmel le interesaba desarrollar una teoría totalizadora de la realidad. Esta fue la razón por la cual Kracauer (1920)⁶ se sintió atraído por su visión, ya que planteaba una metodología que lograba abrir una puerta hacia el mundo de la realidad objetiva. Creer en una realidad objetiva implica creer que la existencia de los objetos materiales no depende de lo que un sujeto conozca o sepa de ellos. En otras palabras, éstos existen aun cuando los individuos no los conozcan. Según ambos autores, esto es importante a la hora de realizar un estudio sobre la sociedad y su relación con la realidad.

Es innegable el gran impacto que tuvo el sociólogo en la teoría kracaueriana, ya que es quien lo introduce al mundo de la filosofía y, consecuentemente, a las preguntas entorno a la realidad. La influencia clave simmeliana, que comprende a esta tesis, es el concepto de *superficie*. Kracauer llamaba a Simmel el *filósofo del alma*, y aunque la correlación entre superficialidad y alma podría sonar paradójico o contradictorio, se puede encontrar el sentido en la próxima cita:

Si se presupone que toda alma forma una unidad viviente que muestra cualesquiera determinaciones generales, y aun cuando su despliegue consista en una sucesión de revoluciones violentas, sus exteriorizaciones, a pesar de las múltiples contradicciones que pueda haber entre ellas, deben entonces ser solidarias a través de un vínculo que las enlaza a todas entre sí y lleva aquella unidad del alma a una expresión objetiva. (Kracauer, 1920, p. 67)

En otras palabras, el material bruto de la teoría simmeliana era el mundo espiritual. El punto central de la mirada de dicho intelectual, era el sujeto, primero como portador de un alma y segundo como poseedor de cultura. Es por esto, que Simmel veía a la sociedad como una producción, en donde las almas se encuentran entrelazadas y la consecuencia de este entrelazamiento es la sociedad: un producto externo. Él veía un complejo tejido de relaciones múltiples y el resultado de continuas interacciones entre individuos. El mundo de las almas, en

⁶ El texto aquí parafraseado, llamado *Georg Simmel*, es el único artículo -de los utilizados en la presente tesis- que no fue publicado en el *Frankfurter Zeitung*

esta teoría, se encuentra por encima del mundo material; mientras que arriba limita con el reino de lo cósmico, abajo se encuentra el reino del acontecer elemental (Kracauer, 1920). Para explicar esto, Kracauer (1920) da el ejemplo de visitar un país ajeno. Al entrar en contacto con sus habitantes, no se ven sujetos individuales, sino “sólo sus elementos colectivos, que le son inhabituales en su apariencia de conjunto” (p. 68) y, por lo tanto, llaman la atención.

La permanente y múltiple relación de todos los fenómenos del mundo, aun los que parecen completamente alejados y diferentes entre sí, parece ser la noción central de la teoría simmeliana. Dicha noción podría formularse, según Kracauer (1920), de la siguiente manera: “Todas las expresiones de la vida espiritual se encuentran en innumerables relaciones entre sí, y ninguna puede ser separada de las conexiones en que se encuentra con las otras” (p. 69). Kracauer intentará, también, plantear una metodología que logre captar el mundo en su totalidad, pero a diferencia de su mentor, quien lucha por deshacerse del objeto singular para abarcar el mundo en su totalidad, Kracauer se interesa por abordarla a partir de los fenómenos particulares, como por ejemplo el cine. En este sentido, según Kracauer (1923b), el estudio de la historia universal implica un condicionamiento metodológico al dejar de lado las vinculaciones con las particularidades de la vida real, por lo tanto, dicha teoría carece de una auténtica esencia. Kracauer, en cambio, pretendía teorizar sobre la realidad que lo circundaba, la cual, sufría transformaciones constantes. El autor, no buscaba realizar recortes para intentar ahondar en la realidad en su totalidad, en cambio, procuraba poner el foco en los fenómenos singulares, y de esta manera comprender la totalidad. Para Kracauer el interés estaba en la creación de una teoría que al estar en estrecha vinculación con la realidad fuese lo más fidedigna posible.

Lo que Kracauer (1920) desarrolla con especial interés, es la manera en que los sujetos perciben y vivencian sus acontecimientos como partes individuales y separadas entre sí; los fenómenos que surgen del seno de la vida devienen productos autosuficientes -mostrándose como objetos considerados sólo por sí y para sí- e intentan someterla y hacerla encajar en su forma. Es por esto último que, al comienzo de su carrera como intelectual filosófico, Kracauer plantea una noción que sería capaz de analizar la totalidad del mundo: *superficie*. A partir de ella, logra poner el foco en fenómenos de diferente índole, como aquellas áreas de la sociedad que corresponden a la pobreza y la miseria; pero también -y con mayor dedicación- en aquellas consideradas banales, profanas y cotidianas como las modas, los viajes y los espectáculos masivos, a las cuales las otras teorías no lograban echar luz.

A lo largo de la tesis se desarrollará cómo los fenómenos visuales, principalmente el cine, tienen la posibilidad de iluminar el mundo de las almas. Kracauer, en otras palabras, se interesa en lo que sí existe en la sociedad. Esta fascinación por el mundo físico hace que se lo haya denominado como un materialista. En este sentido, es importante aclarar que su enfoque materialista precede su encuentro con la teoría marxista, cuando, como arquitecto, ya observaba las estructuras superficiales para comprender el mundo interno humano. Esto es importante, según Hansen (2012), ya que su interés en el estudio de la cultura de las masas y las películas fue durante su época como alumno de Simmel: “Esto quiere decir que la marca distintiva de materialismo de Kracauer deriva de fuentes distintas a la tradición marxista, aunque posteriormente, y de manera bastante selectiva, absorbió elementos de esa tradición” (p. 20).

Esto resulta relevante, porque los escritos y teorías alemanas que sí lograron trascender y formar parte de los estudios de la comunicación, como las de Adorno y Benjamin, provienen de una tradición marxista evidente. En cambio, el interés de Kracauer, por estudiar los fenómenos visuales y materiales del mundo físico, provienen de su carrera como arquitecto, que luego son complementados, primero por el materialismo simmeliano y luego, por el marxismo. Dicho origen materialista diferente, puede servir para brindar una mirada alternativa del mundo de las cosas y, por lo tanto, de los medios de comunicación. A partir de mediados de la década del 20, el aporte marxista comenzó a hacerse cada vez más visible en los ensayos de Kracauer comenzando a utilizar un lenguaje acorde a dicha teoría. El autor no solo comenzó a criticar fuertemente al fascismo y la manera en que este se hacía aparente en los productos de consumo masivo, sino también, con esta nueva mirada marxista, comenzó a analizar cómo los mismos servían como estrategias para que la clase dominante se mantuviera en el poder.

La curiosidad de Kracauer, consecuente de su *disponibilidad vacilante*, hará que en sus diversos textos vaya cambiando su forma de escribir, ya que incluirá en su mirada del mundo diversos elementos sociales que previamente no tenía en cuenta. Como, por ejemplo, cuestionarse el significado del mundo físico en un mundo desustancializado y el sistema bajo el cual se producen las películas. Cuestiones que se indagan y se contestan a lo largo del presente trabajo. Sin embargo, su fascinación por el mundo material y el concepto lukacsiano de *desamparo trascendental*, nunca lo abandonaron. Georg Lukács fue un filósofo húngaro, marxista, esteticista, historiador, literario y crítico. Lukács utiliza el concepto de *desamparo trascendental* (*transcendental homelessness*) para referirse al estado en el que se encontraba el sujeto en la época

en la cual estaba viviendo. Dicho desamparo era caracterizado por el filósofo como un sentimiento de profundo dolor, justamente por sentirse como un vagabundo en busca de un hogar (das *Heim*)⁷.

¿Por qué los sujetos modernos se encuentran atravesados por el *desamparo trascendental*? A este período, caracterizado por la victoria de las ciencias naturales por sobre la religión y la fe, Kracauer, en algunos textos, lo llama la *crisis de las ciencias*. Dicha crisis es una danza de tensión en donde los seres humanos se encuentran entre medio de ambos polos: la técnica y lo espiritual. Al final del día, el ser humano:

(...) se olvida con demasiada frecuencia que tal vez sus reclamaciones no puedan en absoluto ser satisfechas por la ciencia, y que, por otro lado, las ciencias mismas no son sino una expresión parcial del conjunto de la situación espiritual en que hoy nos encontramos. (Kracauer, 1923a, p. 158-159)

Dicha danza de tensión entre, por un lado, un mundo gobernado por la ciencia y la mecanización; y por el otro, el mundo espiritual, es una danza interna entre el aquí y el más allá. A este baile, entre un mundo y el otro, Kracauer lo llama *dobles exilios*. Sujetos exiliados de la esfera de lo natural y, a la vez, desamparados y vagabundos en la modernidad. Es por esto que, según Kracauer, estaban viviendo en un momento en el cual todos carecían de un hogar trascendental. Lukács escribe en *La teoría de la novela*, en 1916, que los filósofos, al cuestionar el mundo y la relación entre realidad y existencia, dejan a flor de piel la sensación de no estar en casa en todas partes. Por lo tanto, el *dobles exilios*, en otras palabras, se refiere al extrañamiento de lo místico y lo natural, y a su vez, a una pérdida de hogar dentro de la civilización moderna. Sobre esta situación, Kracauer (1927c) expresa:

La época capitalista es una etapa en el camino del desencantamiento. El pensamiento subordinado al actual sistema económico (...) se hace cada vez más independiente de las condiciones naturales y abre así un espacio para la intervención de la razón (...) Con todo, la *ratio* del sistema económico capitalista no es la razón misma, sino una razón enturbiada. (p. 265)

⁷ El desamparo era un tópico intelectual recurrente de la época, en estrecha relación con el quiebre del universo griego medieval. Para profundizar véase Max Horkheimer, 1947, pp.4-16

En la cita anterior aparece, por primera vez en esta tesis, el concepto de *ratio*. Este concepto es crucial en la teoría kracaueriana ya que, no solo demuestra la visión del autor con respecto al proceso moderno de su época, sino que también en ella se basa el desarrollo de las nociones de *superficie*, *envoltura*, *distracción/dispersión* y *espejo*. Kracauer utiliza esta palabra en latín para diferenciar, precisamente, la razón misma, la que gobernaba en el mundo de antaño, de la razón enturbiada de la modernidad. Kracauer planteaba que la *ratio* implicaba una razón enajenada y alienada, por ser una racionalidad abstracta. Esto significaba que la racionalidad estaba mitificada, es decir, había retornado al mito, en el sentido de que trataba a las relaciones de producción capitalistas y sus correlativas condiciones de vida -engendradas por ella históricamente- como inmutablemente naturales. Con la *ratio*, el proceso de desmitificación de la modernidad, se encontraba estancado, a la mitad. Según Kracauer era con la razón misma, la razón genuina, que esta situación podría progresar: “Sólo si la *Ratio* sigue sometida al interrogatorio de la razón, podrá realizarse plenamente el proyecto de desencanto, que Kracauer concibe aquí como la trascendencia (*Selbstaufhebung*) de la *Ratio*” (Levin, 1995, p. 17).

Luego de realizar la anterior aclaración sobre el concepto de *ratio* se puede visibilizar que Kracauer compartía con Weber la idea de que la modernidad en la cual estaban viviendo se encontraba desustancializada. Sin embargo, las conclusiones a las que llegan ambos autores son opuestas. Para Weber la racionalidad que dominaba a la modernidad no daba lugar a acciones por fuera de este sistema. Mientras que Kracauer, como se desarrollará más adelante, veía en las mismas lógicas racionales un potencial liberador. Según Kracauer, el momento histórico en el que estaba viviendo era el de una sociedad completamente atomizada, guiada por intereses puramente económicos y centrada en la mecanización de la naturaleza y las relaciones sociales -como consecuencia de la imposición de las ciencias naturales en la vida cotidiana, por sobre las religiones-. La modernidad, al considerarse intocable e inmodificable, regida por leyes fijas correspondientes al orden de las ciencias -que reemplazaron a la religión- generaba sentimientos de despersonalización, por lo cual: “esa realidad rige como un *factum* inmodificable, al que [los individuos] renuncian a penetrar con el hábito de su ser” (Kracauer, 1929, p. 51). Esta situación implicaba un vaciamiento de la espiritualidad, con su correlativa pérdida de pertenencia a la comunidad. El *yo* fragmentado desconoce el entremundo que habita entre esta danza de tensiones entre la esfera natural y la física, y a su vez, no quiere enfrentarse a su propia soledad, por lo tanto,

los sujetos modernos deben renunciar a su condición de individuo para poder formar parte de la masa y así aliviar su dolor trascendental.

Kracauer era observador y testigo de dicho momento, pero no se consideraba por fuera de este. Tal como le confiesa a Theodor W. Adorno en una carta, el 5 de abril de 1923:

Estoy completamente perdido, como un niño al que le acaban de pellizcar el cordón umbilical. ¿Qué debo hacer en la vida? ¿Eres mi amigo? Oh, puedo llorar, Teddie, he llorado mucho, la grieta en el mundo también me atraviesa, me atraviesa. (Kracauer, p. 11)⁸

Este contexto es fundamental para comprender la atmósfera de condena que se encuentra en los textos de Kracauer. El *desamparo trascendental* lukacsiano o *doble exilio*, resonó fuertemente con el autor. El mundo moderno extraviado, agrietado, fragmentado y exiliado de la esfera de lo natural, es la razón por la cual, según Kracauer, los sujetos están desamparados, en busca de un alivio a dicho sufrimiento. En esta búsqueda, realizada por los sujetos en la masa, encuentran alivios efímeros y pasajeros, los cuales Kracauer logra identificar y analizar a través de las nociones de *superficie*, *envoltura*, *distracción/dispersión* y *espejo*.

Auge de las masas y la importancia del cine en la teoría kracaueriana

Por el abordaje histórico constructivista de la presente tesis, resulta relevante desarrollar brevemente la historia del cine alemán, para poder comprender la importancia que se le otorgó a esta novedosa tecnología en su contexto histórico. En Alemania, la primera proyección cinematográfica fue el 1 de noviembre de 1895, realizada por Max y Emil Skladanowsky. La cinematografía, al inicio, fue vista como un producto exclusivo para la clase alta, pero pronto comenzaron a mostrarse cortometrajes a la clase media y a la clase trabajadora en atracciones de feria, llamados *Kientopp*. En un principio, las películas se podían ver en estas ferias, que estaban constantemente en movimiento por Alemania, pero en poco tiempo surgieron espacios estables e

⁸ Adorno, Th. W. y Kracauer, S., *Briefwechsel 1923-1966*, Suhrkamp: Frankfurt am Main, 2008

inamovibles, exclusivos para el consumo de este nuevo y séptimo arte. De esta manera, teniendo lugares fijos, como en cafeterías y *pubs*, las películas pudieron atraer a más espectadores y, consecuentemente, construir una audiencia regular. Con el paso del tiempo, inmediatamente después de la Primera Guerra Mundial, la industria cinematográfica tuvo un gran auge y alrededor de 1916, ya existían cerca de dos mil lugares fijos para proyectar películas. La república de Weimar no solo fue un núcleo de creatividad para este arte, sino que, también, vio nacer la crítica de cine como una disciplina seria, cuyos practicantes incluían a Rudolf Arnheim, en *Die Weltbühne* y en *Film als Kunst* (1932); a Béla Balázs, en *Der Sichtbare Mensch* (1924); a Lotte H. Eisner, en el *Filmkurier*, además de a Siegfried Kracauer, en la *Frankfurter Zeitung*. Estos críticos e intelectuales de la época marcaban una gran diferenciación entre el cine europeo y el estadounidense. Este último se caracterizaba por su lógica de circo, es decir, en funcionar como una atracción. Razón por la cual el cine norteamericano se especializó en la comedia y especialmente en el humor gestual, llamado *slapstick*. Este género se tratará más adelante, ya que captó el interés de Kracauer, específicamente por las películas de Charles Chaplin -quien, a pesar de ser británico, encontró en Estados Unidos su público más devoto-.

Al conocer este contexto y habiendo comprendido el círculo intelectual cercano de Kracauer, principalmente aquellas ideas que moldearon su visión materialista del mundo, se puede indagar en por qué el autor eligió el cine por sobre otros medios de comunicación. Kracauer se enfocó principalmente en las películas, ya que, según él, "el cine es capaz no sólo de representar los objetos en su delgadez material y plasticidad, haciéndolos visibles, sino también de dar al mundo presuntamente muerto de las cosas una forma de hablar" (Hansen, 1991, p. 16). La racionalidad moderna es un proceso constante de reducción de la naturaleza. Esta modernidad, al distanciar el mundo natural del material, vuelve al primero impenetrable, imposible de ser descifrado. El cine tendría la capacidad de darle voz al mundo natural. ¿Por qué el cine tiene esta capacidad? Esto es por la creatividad estética que se encuentra en la mediación. A diferencia de otros medios de comunicación, el cine es producido a través de una actividad imaginativa, la cual, como se desarrolla más adelante, tiene la posibilidad de mostrar el mundo espiritual y sus grietas, como también ocultarlo y enmascararlo. Esta dualidad, como así también esta relación entre el mundo material y el mundo de las ideas -la cual encuentra sus síntesis en el cine-, es la particularidad de la teoría kracaueriana. En este sentido, en una sociedad casi exclusivamente ornamental, es decir, exteriorizada del espíritu -hasta un punto que se olvida su artificialidad y

parece natural e incuestionable- las películas son, según Kracauer, las que tienen el poder de evidenciar el mundo agrietado y desintegrado, a través de sus herramientas estéticas que solo él posee. El cine es el símbolo de los avances de la modernidad, a su vez, que se presenta como un establecimiento masivo. Es un lugar físico perteneciente a la esfera pública, mientras que proyecta, para el vulgo, otros espacios desterritorializados. No obstante, las películas son capaces de disfrazarse de entretenimiento y lograr que: “las clases medias no advierten que la colectividad en la que se diluyen no es ninguna pequeña comunidad tradicional sino la anónima sociedad de masas” (Vedda, 2014, p. 34). De esta manera, el cine tiene, por un lado, la capacidad de difundir la cultura, ya que no es un arte burgués sino, un arte de las masas que es accesible a diversas clases; pero, por otro lado, Kracauer, no puede ignorar el trasfondo de la producción cinematográfica, ya que “comienza a elaborar la conexión sistemática entre el cine como empresa capitalista y los mensajes sociales de las películas, sobre la colusión entre la industria y el público” (Hansen, 1991, p. 60).

Es importante recordar que, en esta época, el auge de las masas era algo novedoso y que fue uno de los fenómenos que más logró captar la atención del autor:

Aunque a finales de los años veinte los empleados asalariados seguían siendo sólo una quinta parte de la fuerza de trabajo, Kracauer los consideraba, más que a ningún otro grupo, el tema de la modernización y la cultura de masas moderna. No sólo su número se quintuplicó (hasta 3,5 millones, de los cuales 1,2 millones eran mujeres) en un período en el que el número de obreros apenas se duplicó, sino que su perfil de clase estaba profundamente ligado al impacto, real o percibido, del impulso de racionalización entre 1925 y 1928. (Hansen, 2012, p. 57)

Kracauer fue uno de los primeros intelectuales en poner el foco en el estudio de esta nueva clase. Ésta no solo se caracterizaba por ser masiva, por la cantidad de seres en el vulgo, sino también por la forma en la cual estos consumían. Los sujetos, en esta época, estaban aislados del mundo místico, y vivían en un mundo material, en donde las relaciones eran artificio del *desamparo trascendental*. El consumo masivo parecía resolver el problema del dolor causado por la soledad moderna. En esta grieta, entre el mundo espiritual y el mundo físico, es que surge el cine, el cual genera, a través de la mediación estética creativa, diversas relaciones entre la sociedad de masas y las realidades. Las cuales, según Kracauer, son: por un lado, la objetiva -que

corresponde al mundo natural o espiritual- y, por otro lado, la del mundo físico o, también mencionado, material. La sociedad, por lo tanto, vive entre dos mundos: el primero, el místico en donde habitan las almas de los individuos; y el segundo, el de las formas elementales y los sujetos corpóreos. Por lo tanto, se debe pensar la realidad social a partir de dos esferas escindidas e irreconciliables, a causa de la *ratio*. Es en esta multiplicidad de relaciones entre los sujetos que habitan en el entremundo y el cine, que Kracauer plantea las nociones de *superficie*, *envoltura*, *distracción/dispersión* y *espejo*.

Capítulo 2: *superficie y envoltura*



Intervención de la obra llamada
Parochialstrasse in Berlin (1831)
de Eduard Gaertner



Intervención de la obra llamada
Maria Louisa (1745-1792)
Empress of Austria
(aprox. 1790) de
Heinrich Friedrich Füger

Las nociones de *superficie* (*Oberfläche*) y *envoltura* (*Umschlag*) de Kracauer, que forman parte de su aparato analítico, están fuertemente atravesadas por dos aspectos fundamentales: la búsqueda de una teoría que abarcara la realidad objetiva en su totalidad, por un lado; y, por el otro, la desintegración atribuida a la modernidad. El primer aspecto demuestra la importancia de Simmel en la teoría kracaueriana, pero, además, anticipa lo que más adelante se llamará su *curiosidad realista* que, según Hansen (2012), es cuando Kracauer comienza a ir más allá de su primer mentor y a mencionar las partes de la sociedad que corresponden al orden de la miseria. El segundo aspecto, por su parte, provoca que estas nociones estén cargadas de la atmósfera de condena que caracterizaba los escritos kracauerianos de la época. En este apartado, las nociones se encuentran íntimamente ligadas a la manera en la que el sistema fascista se hacía aparente en el material y, principalmente, en objetos de consumo masivo como el cine. Para Kracauer el cine funcionaba como un jeroglífico para analizar el antisemitismo de la época.

Lo que se intentará demostrar en este capítulo es la relevancia que pueden cobrar estas nociones a la hora de abordar temáticas como la cultura de masas y la industria cultural. En un primer momento, lo que se sostendrá aquí, es la particularidad de la noción *superficie* para demostrar la importancia de los fenómenos sociales cotidianos. Dichos fenómenos son considerados banales, pero por su espontaneidad o manifestación en bruto, contienen mucha más información sobre el contexto social en el cual se desarrollan -y mucho más fidedigna-, que las expresiones de la cultura cultivada y burguesa. Por otra parte, a partir de la noción de *envoltura* se pretenderá evidenciar el matiz pesimista que puede alcanzar la *superficie*, cuando es vista como un enmascaramiento del individuo, generando así una percepción de la exteriorización no como manifestación, sino como disfraz para no lidiar con el *desamparo trascendental* y el exilio del mundo natural místico. *Envoltura* evidencia la importancia de lo visual y aparente en la vida social moderna. La máscara humana exteriorizada no es una obstrucción ni distorsión de la realidad, sino que una manera de lidiar con la vida agrietada moderna.

Este tipo de consideración y de clasificación de los fenómenos sociales y expresiones culturales, es considerada una manera de observar y percibir la realidad, que puede ser utilizada como herramienta en cualquier contexto social histórico.

Concepto de superficie

"No sé nada de política", dijo Karl. "Eso es un error", dijo el estudiante.

"Tienes ojos y oídos en la cabeza, ¿no es así?"

(Kafka, América)

Lo primero que resulta importante destacar sobre el concepto de *superficie*, es que emerge como contraposición a las ideas burguesas de que en lo profundo se encontraba lo genuino, lo verdadero y lo auténtico, y, por lo tanto, la superficie era considerada despreciable y desechable. Para Kracauer, es lo externo aparente el único camino para asegurar el más relevante conocimiento. Según Hansen (2012), la noción de *superficie*, no solo es un dispositivo metodológico para indicar que en aquello que es más cotidiano y accesible se encuentra la clave para desvelar la realidad, sino que marca un movimiento político que deriva su ethos de su postura histórica. El aparato analítico kracaueriano es una crítica a las ideas burguesas y principalmente una metodología que se contrapone a ellas.

[Kracauer] Poco tenía que decir sobre la vida burguesa, menos aún sobre el proletariado, que no se supiese ya. Entretanto, lo que más le interesaba eran los espacios liminares, indefinidos, y sobre todo los estratos intermedios, descolocados, los enclaves de cuya interpretación pudiera surgir algo hasta entonces desapercibido. (Jarque, 2006, p. 23)

En relación con lo anterior, Kracauer consideraba que la realidad objetiva se encontraba en el mundo aparente y en los objetos, y, por lo tanto, en ella estarían las huellas de una teoría totalizadora materialista; este argumento se fortalece aún más con el concepto de *superficie*. En esta noción se evidencia, más claramente, la correspondencia con la teoría simmeliana. Kracauer, que se había doctorado en arquitectura, compartía con Simmel esta fascinación por los objetos de la vida diaria y pretendía distanciarse para volver extraño un fenómeno que ya se había vuelto cotidiano (Hansen, 2012). Se podría pensar que este tipo de relación entre arquitectura y sociología, desarrollada y profundizada por Kracauer, no era solo por sus estudios previos, sino que, había encontrado una reflexión similar en Simmel, quien años antes había expresado:

Aquí, en los edificios e instituciones educativas, en las maravillas y en las instituciones concretas, en las maravillas y comodidades de la técnica de conquista del espacio, en las formaciones de la vida social y en las instituciones concretas del Estado se encuentra una riqueza tan grande de logros culturales cristalizados y despersonalizados que la personalidad apenas puede, por así decirlo, mantenerse frente a ella. (Simmel, 1903, citado en Vidler, 1991)

Se retoma aquí el materialismo simmeliano y la importancia de la existencia física de los objetos por sí mismos, ya que ayudarían a plantear una realidad objetiva, una realidad que no necesita la presencia del conocimiento humano para existir. Según Simmel y Kracauer, solo en la exteriorización del mundo espiritual se puede realizar un análisis adecuado del mundo místico. Kracauer formula un claro rechazo a cualquier forma de filosofía que resuelva sus problemas en generalidades abstractas, que solucione o se limite a subsumir meramente sus objetos a un conocimiento conceptualmente preformulado (Mülder-Bach, 1987). Es exactamente por esto último que Kracauer aborrecía y criticaba fuertemente al expresionismo, ya que era un arte que se caracterizaba por su defensa de lo abstracto, cuando, para el periodista alemán, la esencia de lo humano se encontraba en lo material. La verdadera realidad, la objetiva y natural se debe hallar a través del mundo físico existente. A su vez, por la visión historicista de Kracauer (1927c), él consideraba que sólo a partir de un análisis de las “manifestaciones superficiales e insignificantes de los juicios de la época sobre sí misma” (p. 257), se podría comprender un período y su lugar en el proceso histórico. En otras palabras, los objetos y los sujetos ayudan a revelar los estados del alma de su época. En este sentido, un producto inherentemente moderno como lo es el cine, tiene la capacidad de seguir reproduciendo las lógicas de este sistema, y, a la vez, según Kracauer, evidenciarlas: “El ornamento de masas es el reflejo estético de la racionalidad a la que aspira el sistema económico dominante” (Kracauer, 1927c, p. 262). Es en este plano de pensamiento (*Denkfläche*) que la modernidad se podría pensar, en términos kracauerianos, como una cartografía, un mapa aún no descubierto para explorar y, consecuentemente, descifrar las manifestaciones internas de la sociedad que se hacen aparentes en el mundo físico. Estas ideas se desarrollan en estrecha relación con su condición de judío, en esta época. Kracauer era testigo de cómo los sentimientos antisemitistas -que iban en aumento- de la sociedad se hacían visibles en el material. Por lo tanto, los productos estéticos que implicaban defender lo abstracto eran una vía

que no permitían el análisis del mundo moderno fascista en el cual habitaba. Este sesgo metodológico por pretender ahondar en una profundidad no existente, implica la carencia de teorizaciones sobre la xenofobia que se hacían cada vez más permeables en los objetos de consumo masivo, como por ejemplo el cine.

Kracauer estaba viviendo un momento histórico en donde los cambios se producían de manera acelerada y preponderante, y por lo tanto decidió enfocarse en lo exterior para comprender lo interior. A diferencia de lo considerado por muchos pensadores alemanes, la modernidad no era, según Kracauer, la consecuencia de un mundo racionalizado. Por el contrario, para el autor, el proceso moderno había quedado a la mitad, ya que el capitalismo no racionalizaba lo suficiente, en cambio estaba dominado por la *ratio*. En otras palabras, el proceso desmitificador no había llegado a su fin y para que este siguiera avanzando, la *ratio* capitalista debía ser superada. No se puede comprender la *superficie* sin tener un entendimiento de la visión pesimista del mundo de Kracauer que, al igual que Weber, llamaba desustancializado. “El entero entorno del ser humano se ha convertido en una formación de espantosa despersonalización, en donde uno sólo aparece superfluamente y casi como un accidente: el ser humano mismo y su alma” (Kracauer, 1929, p. 50). La única forma de que el proceso de desmitificación se completara, era cuando se llevase a cabo este proceso de racionalización hasta el final. A pesar de que en los textos de Kracauer hay una sensación de nostalgia, él argumenta que la salida de este mundo agrietado y fragmentado no se realiza mirando hacia atrás, sino, en cambio, hacia adelante. En otras palabras, según Kracauer, a pesar de estar viviendo en un momento en donde la realidad se encontraba desintegrada, se podía llegar a la verdad objetiva, si esta se “(...) derivaba de ese empeño en el rescate de fenómenos marginales de la cultura, de manifestaciones efímeras, bien aparentes en la *superficie*, pero, justamente por eso, apenas reconocibles sin más en cuanto que configuraciones en absoluto banales, sino portadoras de un significado profundo” (Jarque, 2006, p. 15).

Para comprender las propiedades esenciales de un objeto, hay que comprender, a su vez, su relación a través de otros objetos; es decir, que en el mundo aparente los objetos poseen su propia esencia, pero al mismo tiempo, su existencia está íntimamente relacionada con los demás fenómenos. Kracauer quiere leer el contenido básico de su época a través de manifestaciones externas superficiales, porque es en ellas, por su esencia física en el mundo, que se encuentra la verdad objetiva. Para explicar la praxis de esto último, Kracauer recurre a una analogía y a su vieja

profesión. Compara la *superficie* con el corte transversal⁹ arquitectónico de un edificio. Dicho método del oficio no muestra la estructura entera, en cambio, cada corte transversal demuestra partes de la edificación que no son visibles en los cortes longitudinales. Para comprender el edificio en su totalidad se debe hacer uso de varios planos. En relación con esto, se podría realizar un ejemplo utilizando la misma analogía, pero trasladándola al área de comunicación. Al igual que el uso de diversos planos para observar un edificio desde diferentes perspectivas, el acceso a la mayor cantidad de medios posible, para informarse sobre un hecho, brinda mayor cantidad de puntos de vista sobre el mismo. En este sentido, el cine también posee la capacidad de generar una yuxtaposición de planos, a través del proceso de montaje. Es sólo dicho medio, según Kracauer, el que tiene la potencialidad de superar la capacidad sensorial humana y otorgarles a sus espectadores una oportunidad de ver algo que no estaban buscando. Solamente el cine es capaz de generar este efecto en estos seres semi dormidos en la modernidad y semi despiertos al mundo mitificado. El medio cinematográfico es la unión entre lo visual y la proyección de la realidad, a través de un acto creativo estético. En la pantalla, gracias a las posibilidades técnicas, se pueden demostrar las grietas, la racionalización y, como se analizará más adelante, el propio sufrimiento causado por el *desamparo trascendental*. Las películas sirven para mostrarles la verdad objetiva a la parte semi despierta humana. Por esta contradicción del sujeto, que se encuentra entre semi despierto y semi dormido, “nunca hasta ahora una época ha estado tan enterada acerca de sí misma, si estar enterada significa tener una imagen de las cosas que se les asemeja en el sentido de la fotografía” (Kracauer, 1927d, p. 291). Las imágenes, su reproducción y reproductibilidad, en estas grandes pantallas, tienen la capacidad de hacerle abrir los ojos al lado dormido del ser.

Ya en sus inicios, Kracauer estudia la relación estética mediada entre la sociedad y la realidad, principalmente enfocándose en el fenómeno novedoso de ese momento, las salas de cine. El audiovisual proyectado posee una potencialidad, por su capacidad materialista física, de interpelar al sujeto. Es decir, esta mediación complejiza la relación entre la masa y la realidad, al ser una mediación audiovisual existente en el plano físico, pero con un nivel estético fundamental. Es por esto que se justifica la importancia del artista moderno, en mediar la *superficie* en el cine. Es él quien se encarga de poner su visión en la gran pantalla y, por lo tanto, quien debe otorgar luz a la apariencia de la *superficie*, como también, a todas las partes de las creaciones humanas; mostrando lo mundano sobre el material y así, en un acto de creación estética, el artista transforma

⁹ Los cortes transversales y los longitudinales permiten obtener diferentes planos de una misma pieza arquitectónica

objetos y situaciones -impenetrables para el ser semi dormido- en un contenido pleno de sentido (Kracauer, 1925a). En otras palabras, el verdadero significado de la *superficie* sólo puede encontrarse en la forma en que se combina en una totalidad estética. El adecuado acceso y análisis del mundo espiritual, se logra a través de la exteriorización del mismo en el mundo aparente y, luego, a través de una creación estética artística.

Cuando el cine, como forma de entretenimiento, pasó a ser consumido por la clase media, la cultura *clown* y el humor gestual llegaron a la gran pantalla. De esta manera, este tipo de espectáculos pudieron acceder a una audiencia mayor que la local, a la cual accedían gracias a los shows en vivo. Este género se lo conoce como *slapstick*, *Groteske* en alemán, y los más famosos en esta forma de humor fueron los estadounidenses. Como expresa Kracauer: “Los americanos han creado una forma que ofrece un contrapeso a su realidad: si en esa realidad someten al mundo a una disciplina a menudo insoportable, la película a su vez desmantela este orden autoimpuesto con bastante fuerza” (Kracauer, 1926, citado en Hansen, 2012). Kracauer veía al género *clown* como una crítica creativa a la modernidad, “no sólo del régimen de la cadena de montaje, sino también de una cultura basada en el individualismo burgués y el antropocentrismo” (Hansen, 2012, p. 47). Este tipo de género humorístico es un ejemplo de lo desarrollado previamente, en donde a través de una forma estética -en este caso, el humor gestual- la sociedad de masas y la realidad son mediadas. En este género se destacan las películas de Charles Chaplin¹⁰, comediante inglés, exitoso por sus películas mudas. Lo que Kracauer rescata de las películas del famoso cineasta es su figura diaspórica¹¹ (Hansen, 2012), al presentar una comedia que demuestra el desorden del mundo y, a su vez, contiene felicidad. Como se verá más adelante, el personaje resalta las grietas del mundo moderno, y al mismo tiempo, presenta una narrativa con formato de cuentos de hadas.

Según Kracauer, las películas de Chaplin hacen estos finales felices posibles, y a su vez los esfuma. Tan pronto como la proyección se apaga, dicho final ya no es posible. El espectador no puede terminar su vida moderna como lo haría una película de Chaplin, a pesar de que su vivencia deambulante se asemeje a su realidad. Esto ocurre, como dice Kracauer, ya que ni siquiera Chaplin podía rehusarse a dicho formato de cuento de hadas. La palabra diaspórica, anteriormente utilizada, tiene connotaciones mesiánicas, ya que el personaje de Chaplin, “representa a la vez el atractivo

¹⁰ A pesar de que Chaplin no era judío, las críticas sociales plasmadas en sus películas estaban estrechamente unidas a los reclamos de dicho grupo social. Para profundizar véase Adolphe Nysenholc, 1991, pp. 17-23

¹¹ Relativo a la diáspora.

de un humanismo utópico y su imposibilidad, la constatación de que el mundo podría ser diferente y sigue existiendo” (Hansen, 2012, p. 48). En otras palabras, las películas del comediante son un producto ambiguo que remarca las grietas, a su vez que las enmascara con sus finales felices, en su mayoría imposibles.

Un compañero de la universidad y buen amigo de Kracauer, llamado Joseph Roth, escribió sobre Ginster: “Ginster en la guerra es Chaplin en un local” (Roth, 1928, citado en Hansen, 2012). La conexión que él hace entre ambos personajes, es que los dos son como peces fuera del agua, indicando que no se sienten en su hábitat natural, en su hogar. Sin embargo, como ya fue explicado previamente, para Kracauer la desintegración del mundo trae consigo un doble *desamparo trascendental*, primero por el desencantamiento del mundo y el alejamiento del ser perteneciente a lo natural y, segundo, porque el nuevo mundo moderno no se encuentra unido, sino agrietado. Tanto Ginster, como el payaso interpretado por Chaplin, son personajes que en su búsqueda del hogar terminan acentuando las grietas del mundo. Sin embargo, en el personaje del payaso, Kracauer encuentra un potencial que en *Ginster* no había, por pertenecer al género literario. La narrativa utilizada por Chaplin para presentar la realidad, es lo que recupera Kracauer, y establece -en su aparato analítico- que es el cine el medio capaz de potenciar esto, de un modo más efectivo.

Kracauer desarrolla su aparato analítico a través de sus reseñas cinematográficas, porque a pesar de haberse dedicado a diversos oficios, e interesarse en la música y la literatura, sólo encontró en el cine un potencial, que no vio en ningún otro medio de comunicación de la época. La cámara en movimiento lograba captar el mundo aparente y difundirlo como nunca se había realizado antes. Esta capacidad del cine de proyectar la *superficie* en la gran pantalla, es decir, la verdadera realidad, es posible ya que esta última sólo se manifiesta, según Kracauer, en la exteriorización del mundo espiritual. La importancia del mundo físico, los objetos y sujetos -cuya esencia se encuentra en sí mismos- es primordial en esta noción. Aun así, la sociedad de masas sólo puede acceder a esta verdadera realidad a través de una actividad estética como el cine, y es por esto que, a continuación, se realiza una conexión entre audiovisuales reseñados por el autor y la noción de *superficie*.

Superficie en el cine

A continuación, se intentará exponer la manera en que Kracauer aplicaba la noción de *superficie*, en las diversas películas reseñadas.

Primeramente, se comenzará con la película de Peter Paul Felner, *El mercader de Venecia* (*Der Kaufmann von Venedig*), estrenada en Alemania en el año 1923 y dirigida por Paul Felner. La película es una adaptación libre de la obra homónima, escrita por William Shakespeare, y fue rodada en Venecia. La historia ocurre en el siglo XVI en dicha ciudad. Bassanio, un noble que ha quedado pobre, recurre a su enemigo Antonio para que le preste 3.000 ducados, con los que cortejar a una joven rica heredera de una fortuna. Pero Antonio se ha gastado todo su dinero en aventuras por el extranjero, por lo que decide recurrir al judío Shylock. Éste acepta dejarle el dinero con la condición de que, si no se lo devuelve en la fecha fijada, Antonio tendrá que pagar la deuda con una libra de su propia carne. Por otro lado, se encuentra la historia de Rachela, la hija de Bassanio que está comprometida con un judío. Sin embargo, la joven está perdidamente enamorada de un cristiano, con quien decide escaparse y al final termina siendo rechazada por su familia.

Según Kracauer, la película viola el espíritu del cine¹², en el sentido que responde a las lógicas burguesas expresionistas, buscando respuestas en una profundidad inexistente; en vez de hacerlo en la *superficie*. La razón de esta fuerte crítica es que, en vez de enfocarse en lo grotesco de la *superficie*, pone el foco en la profundidad del alma. El cine, gracias a su técnica, responde a la tendencia realista, por lo tanto, debería enfocarse en el mundo material existente y no en el vacío burgués. En el montaje solo hay una meticulosa preparación de escenas, en donde no hay lugar para la improvisación. Además de esto, considera que es una adaptación de una obra ajena a la literatura alemana, y ajena a la arquitectura y sociedad alemana. Los famosos actores se encuentran disfrazados imitando algo que no es propio e intentando llegar a una profundidad inexistente, actuando amores no correspondidos, rivalidades entre burgueses, y un pueblo que se rebela cuando debe realizarlo para los fines narrativos. En otras palabras, Kracauer aborrece este tipo de películas por su narrativa clásica: todo personaje, toda acción es realizada para un fin. Nada está dejado al azar: la relación de Rachela, que no ama a su prometido judío, y decide escaparse y casarse con

¹² Para Kracauer la película presentaba fuertes tintes antisemitistas y, por lo tanto, el *film* no solamente se presentaba como una defensa a la profundidad no existente, sino también como una contribución al consumo masivo de propaganda fascista

quien de verdad ama, un cristiano, e inclusive la fe de ambos personajes cumple su función, ya que en el tercer acto Rachela, que había sido previamente desheredada, es perdonada. Otro ejemplo de esto es el personaje de Antonio, quien se endeuda para que luego tenga que ser asesinado a manos de su enemigo, Shylock. Este tipo de narrativa es característica del cine clásico, que se define por:

(...) los principios de la motivación desenfadada, centrada principalmente en la psicología y las acciones de los personajes individuales, la narración lineal y discreta, la verosimilitud, la inteligibilidad y la unidad compositiva, principios que garantizan el efecto de una diégesis coherente y cerrada, o un mundo ficticio de cine, al que el espectador tiene acceso como invitado invisible. (Hansen, 2012, p.13)

En cambio, Kracauer prefiere las narrativas en las cuales la motivación y las acciones de los personajes no son lógicas. Al fin y al cabo, la vida humana es simplemente una serie gradual de acciones y revelaciones que se producen a lo largo de un período de tiempo, y ciertas cosas puede parecer que están conectadas, pero a diferencia de la vida de los personajes en una narrativa clásica, no siempre hay una razón o rima. En cambio, las personas son complicadas y sus elecciones no siempre tienen sentido o razón. El sujeto moderno se encuentra atravesado por la desustancialización, ya no reconoce el mundo que habita -que más que uno solo, es la separación irreconciliable entre el mundo de las almas y el material-. Las películas de narrativa clásica no reflejan dicha danza de tensión, sino en cambio, la enmascaran y plantean un entremundo unificado, en el cual toda acción cobra sentido.

En este mismo sentido, las películas del género *slapstick* no poseen una narrativa cerrada y las acciones de los personajes no cumplen un fin superior, por lo tanto, se podría decir que no tienen comienzo ni final. En la película dirigida y protagonizada por Chaplin, titulada *El circo (The Circus)*, de 1928, se narra la historia del protagonista que, por accidente, termina siendo la estrella principal del circo, sin ser consciente de ello. Además, se produce una rivalidad entre el protagonista y otro personaje, por intentar conquistar a la misma mujer, pero esta situación cobra, en la narrativa completa, igual relevancia que, por ejemplo, una escena de Chaplin cuando se encierra por accidente con un león, u otra cuando se atraganta con una pastilla que era para un

caballo. Los celos que siente el personaje de Chaplin por su amada, son rápidamente superados para pasar a la siguiente acción; a diferencia de la película anterior, que, si Rachela no se hubiera enamorado del cristiano, no habría historia. En otras palabras, a diferencia de *El Mercader de Venecia*, en *El circo*, los acontecimientos no ocurren por una razón, simplemente suceden. Mientras que la primera recurre a un mundo de antaño, la segunda muestra al sujeto moderno despersonalizado viviendo en un entremundo. A pesar de extrañar el pasado, Kracauer comprende que su nostalgia no puede ser redimida. Esta es, según el autor, la apropiada puesta en práctica del proceso creativo, a través de la exteriorización del alma y del mundo espiritual -como fue desarrollado previamente en esta noción-. Efectivamente, en la trama de la película de Chaplin, hay una relación entre las acciones tipo causa-consecuencia, pero, como se planteó con anterioridad, no poseen en sí mismas un fin superior. Es decir, suceden azarosamente, sin la necesidad de un fundamento o justificación por detrás. La mayoría de las películas del género *slapstick* no presentan una historia circularmente organizada, en cambio, al igual que la vida, son un bello desorden.

No fue solo este tipo de humor gestual en el cual Kracauer encontró un uso idóneo del cine. *La calle (Die Straße)*, dirigida por Karl Grune en 1923, causó tal gran impacto en Kracauer que es una película a la cual vuelve una y otra vez a lo largo de su vida. El protagonista de la película deambula por la ciudad buscando algo que le genere felicidad: pelea por un asiento en un banco del parque, va a un prostíbulo, apuesta en un juego de cartas, asiste a una fiesta, hasta que decide volver a su casa con su esposa, dándose cuenta que eso es lo que desea. El personaje, es un sujeto atravesado por la condición de ser un vagabundo trascendental. Razón por la cual los individuos “limitados por un exceso de relaciones económicas, viven disolutos y aislados en un mundo espiritual dominado por el principio del *laissez-allér*” (Kracauer, 1922a, p. 143). Resulta casi irónico que, en una película en blanco y negro, con personajes unidimensionales, sin conversaciones, solo diálogos cada tanto escritos en un fondo negro, es en donde más se deja ver el severo estado del mundo de las almas.

De un modo consciente o inconsciente [los seres humanos] aspiran a la reconstrucción del mundo desintegrado desde un sentido que creen elevado, persiguen la superación de su mala individualidad y la resurrección de un orden que les esté ordenado desde arriba y en el que puedan insertarse. (Kracauer, 1922a, p. 145)

Al principio de la película, el protagonista se encuentra atraído por la calle y sus movimientos: peatones, personas en bicicleta y autos moviéndose de un lado para el otro. Al final de la película, la misma calle se encuentra vacía. Es algo que resulta tan obvio y que quizás no merecería un lugar para teorizar, en donde Kracauer pone el foco. Ya que, como se dijo anteriormente, es en lo externo, lo banal, lo superficial, en donde se objetiviza el mundo espiritual. La arquitectura y su estética puede llegar a decir mucho más de la sociedad, que la sociedad misma. Es a esto, a lo que se refería Kracauer cuando escribe en su novela autobiográfica *Ginster*:

Un orador (...) explicó que la población estaba presente a causa del país por el que ella habría entregado alegremente la vida; en cuanto a él, no le había tocado morir, de momento. Ginster pensó que, si toda la población hubiese dado la vida, el país habría seguido existiendo solo.
(Kracauer, 1928a, p. 97)

La capacidad que Kracauer identifica en la arquitectura de los edificios, como bien se desarrolla en la cita anterior, es que crea una existencia humana sin su presencia. La sociedad ausente y su espiritualidad se encuentran impregnadas en objetos inanimados. Los edificios, los elementos de decoración, las calles, las plazas, las estatuas, etc., todos los elementos que forman parte de la vida en la metrópolis, hablan sobre la sociedad que la constituye. En las ciudades se pueden identificar cuáles son las zonas más concurridas, los espacios más centrales y los más periféricos, donde se concentran los sujetos de cierta clase o de otra. Es decir, los objetos inanimados contienen información de la sociedad que los habita, utiliza y a su vez, los crea; sólo que esta última acción, parecería ser olvidada, precisamente por la escisión del mundo espiritual y el mundo físico. Estos, son todos elementos que se consideran superficiales y banales, quizás incluso tan cotidianos, que no se suele pensar dos veces al verlos, pero aun así en ellos se manifiesta el mundo espiritual de la sociedad y sus relaciones sociales. Sin embargo, a pesar de encontrarse toda la información de una sociedad en su superficie, no es tan fácil como parece, ya que “cuanto más se le abre al hombre la realidad, tanto más extraño se le hace el mundo ordinario con sus grotescas petrificaciones conceptuales” (Kracauer, 1920, p. 73).

La historia es vista, por Kracauer, como un proceso de desustancialización, el cual en el mundo físico se hace aparente. Es decir, en el mundo material se puede vislumbrar la historia.

Como jeroglíficos, lo histórico queda petrificado en la *superficie*, sólo para ser leído por aquellos sujetos que sean lo suficientemente valientes como para enfrentarse a su propio extrañamiento y, por lo tanto, al *desamparo trascendental*. En otras palabras, en la *superficie* se enmascara la tensión moderna, vivenciada por el ser humano doblemente exiliado, es decir -utilizando el vocabulario de la siguiente noción-, en la *superficie* se envuelve el vacío y el dolor del individuo desamparado.

Concepto de envoltura

Retomando lo dicho al final del apartado anterior, cuando en la *superficie* se envuelve el vacío y el dolor, ésta se convierte en *envoltura*. En este sentido, la *superficie* puede ser vista como aquello objetivo en donde queda expuesta la verdadera realidad. La *superficie* puede ser concebida como una máscara sobre el ser humano que divide lo aparente -lo que se ve de afuera, lo desustancializado- de lo natural. En otras palabras, sería un manto que rodea al humano, con apariencias vacías y huecas, y lo separa del dominio en donde habitan las almas, las tragedias y los destellos de la conciliación, que pueden salir a la *superficie*.

El interés de Kracauer no solo se encontraba en lo evidente, en lo perceptible, sino también en los impulsos no percibidos dentro del ser humano, en la naturaleza. Como se ha dicho antes, lo que corresponde al mundo espiritual puede llegar a ser aparente en la *superficie* gracias a una mediación estética, para que lo silencioso pueda volver a hablar. Sin embargo, este alboroto termina siendo vacío (Mülder-Bach, 1987). Inka Mülder-Bach (1987) analiza que la *superficie*, en algunos textos de Kracauer, no es un todo metodológico, sino, la nada misma. En el mundo irreal no se encuentra nada, en la vida exterior aparente no se conoce ni cara ni forma. Es por esto que la *superficie* en su metáfora pesimista, es denominada por Kracauer como *envoltura*. Un manto que construye un mundo irreal para el sujeto y no le permite ver lo natural que vendría a ser lo verdaderamente objetivo. *Envoltura* es sinónimo de vacío: frente a esta exteriorización del sujeto, cuando uno mira para adentro, en realidad, no hay nada. Se podría hablar de un intento por parte del individuo para tapar ese vacío, con objetos insignificantes para tener la sensación de que no está vacío, aunque sí lo esté. La *superficie* en este sentido no es algo concreto, sino que es un aparente fantasmal. El mundo físico, en esta noción, es huero, ya que, a pesar de su existencia

material en el mundo aparente, se convierte en un manto por haber perdido la relación con el mundo natural. El concepto de *envoltura* serviría para seguir profundizando el análisis sobre la relación entre el mundo espiritual y el mundo físico, esferas que no solían estar escindidas, pero, que, en el mundo moderno y aparente, sí lo están. Esta situación genera un *desamparo trascendental* en el individuo, y el mismo sistema ofrece una supuesta solución: la masa y su falso sentido de pertenencia, la distracción y el entretenimiento a través de actividades identificadas como ocio -como, por ejemplo, el cine-, los falsos ideales, etc. Si no se es consciente de esta superficie en sentido de *envoltura*, difícilmente se podrá salir del estado desamparado y alienado, y en consecuencia el sistema innatural seguirá alejando al ser humano de la esfera espiritual. El *yo* desustancializado, desentendido de lo natural, se desconoce. Este extrañamiento es exigido por la masa, la cual reclama la abstracción de las individualidades, y requiere una nueva subjetividad ausente, para poder pertenecer¹³. Además, esta exigencia de la masa propició, en esa época, la formación de grupos autoritarios, los cuales también necesitan de una subjetividad abstraída. En dichos grupos las individualidades son irrelevantes, pasajeras y efímeras, mientras que la idea que reúne a estos sujetos, está por sobre ellos, y es eterna e inamovible en el tiempo (Kracauer, 1922b). En estos grupos, los sujetos encuentran comodidad ya que existe una idea que guía su accionar y, además, la abstracción de su individualidad permite que no se enfrenten al *doble exilio*. Los sujetos se envuelven en la masa y los objetos de consumo que esta ofrece, para no pensar en el dolor. El problema de la época, por esta tendencia autoritaria ante la abstracción de las individualidades, era el contenido fascista que se manifestaba en esos objetos. El fascismo encontró, en la sociedad de masas y en sus productos, el lugar idóneo para proliferar. Es en este contexto social en el cual algunos *films* se convirtieron en una herramienta para el fascismo, enmascarando propagandas antisemitistas. Atendiendo a lo existente en la *superficie*, presentado como una *envoltura*, se hacen visibles este tipo de mensajes como los xenófobos que, si se realiza un correcto análisis, se hacen evidentes en el material.

La profundidad burguesa que critica Kracauer, en esta noción, toma un giro paradójico, ya que se convierte en buscar un significado profundo de la vida en un mundo vacío de significado. No hay nada más en la vida que las objetificaciones fantasmales para el ser vagabundo, sin hogar en donde aliviar su *desamparo trascendental*. En la *superficie*, convertida en *envoltura*, nos encontramos con una acumulación de material que carece de sentido. En este manto, aquellos seres

¹³ Para profundizar véase Herbert Marcuse, 2008, pp. 13-17

más despiertos que dormidos se encuentran en soledad y prefieren olvidar sus pulsaciones internas, ya que esta negación implica liberarse, aunque sea por unos instantes de esta dolorosa carga. En este contexto, los discursos de la propaganda fascista apelaban al sentimentalismo y a la necesidad de pertenencia. El énfasis en la distinción de un *nosotros* y un *ellos*, generaba la sensación de un sentido de pertenencia, que era anhelado por gran parte de la clase media de la época, la cual - como se describió anteriormente- se encontraba desamparada, sin raíces identificables, aislada y con un sentimiento generalizado de inseguridad. Los discursos fascistas se presentaban como un perfecto placebo.

Reflexionar en este manto que recubre a la clase media significa preguntarse cómo ha llegado el proceso histórico universal para encontrarse en una época en donde se esté dando el vaciamiento del espacio espiritual. Dicho vaciamiento se genera porque el *yo* ha sido arrancado de la unión con Dios, y se “escapa a la coerción de la comunidad establecida por la autoridad eclesiástica” (1922a, p. 142). Kracauer es un melancólico por la ausencia de Dios en el mundo moderno. Comparte esta nostalgia con los intelectuales de su época, pero comprende que no se puede volver atrás en el tiempo y que la única forma de superar la modernidad es avanzando en el proceso de desmitificación. Según Kracauer, la autonomía del *yo* se alcanzó gracias a ciertos momentos de la historia humana que forman parte de la esencia de la modernidad, entre ellos el capitalismo. El *yo* autónomo es un sujeto despojado de la esfera de lo natural. El mundo moderno y el mundo espiritual son extraños entre sí; ya no se reconocen. Esto sucede, no por una ausencia de relación, sino por el tipo de vínculo enajenado, sostenido en el tiempo, en el cual sus lazos ya no son reconocibles por los sujetos. El mundo físico carece de la relación con Dios, y consecuentemente el *yo* se encuentra deambulando en el mundo sin poder refugiarse en la esfera espiritual. Hoy en día, el *yo* sufre su autonomía en la soledad y en el aislamiento de las grandes ciudades. La autonomía deseada se ha convertido en una maldición inesperada. Los seres despiertos sienten la profunda tristeza de su cautiverio en la *envoltura* que “cubre por completo todos los estratos de su ser” (1922a, p. 141). El mundo físico se ha convertido en un tipo de prisión para el individuo. El mundo agrietado, desterrado de la esfera de lo natural, genera que el ser humano se sienta alejado de su vínculo con el mundo espiritual.

¿Qué sucede entonces con el individuo en la *envoltura*? Pues el individuo deja de serlo, para convertirse en parte de la muchedumbre. Es miembro de la masa, pero más masa que

miembro. Kracauer (1922a) observa estas consecuencias del sujeto en la muchedumbre desde un principio de su carrera periodística.

Sin embargo, una vez que la vivencia individual afirmativa de la comunidad -y, por cierto, individual en el mal sentido de nuestro tiempo-, se convierte en principal fundamento de la comunidad, entonces, en total consecuencia con ello, quedan prohibidas por principio todas las formas individuales que se alimentan del sentido, en cuanto que productos del entumecimiento de la vivencia pura e innecesarias inserciones entre el yo y el tú. (p. 147)

La soledad y el *desamparo trascendental* del sujeto desterrado de la esfera de lo natural, genera que el individuo quiera esconder dicho dolor del constante deambular entre los cuerpos, que forman parte de la muchedumbre. El individuo prefiere dejar de serlo para no lidiar con dicho sufrimiento; prefiere formar parte de la audiencia de cine, riendo o llorando junto a otros, sin tener que pensar en su situación desgarrada de su *yo* autónomo y fragmentado. Ya en 1920, Kracauer escribía sobre cómo los sentimientos en masas eran incrementados -entre ellos el antisemitismo- y argumentaba que las capacidades de sentir y conmoverse, dentro del vulgo, se manifestaban de manera apasionada. “La muchedumbre no miente, pero carece de la conciencia de la responsabilidad; se entrega acríticamente a la impresión inmediata, se eliminan los obstáculos morales” (p. 85). En la masa, los sentimientos del propio individuo son difíciles de descifrar, ya que se confunden en el vulgo; se desdibujan los límites de la individualidad y la autonomía, por lo que las decisiones, gustos, preferencias, comportamientos se adjudican a todos y a nadie a la vez. Las acciones de la masa no corresponden a un sujeto en particular, que moviliza a los otros; incluso, la inexistencia de las masas haría que ciertas reacciones jamás se manifestasen.

Un año más tarde, Kracauer (1921a) seguiría trabajando con esta idea del individuo perdido en la multitud, y argumentaría que el sujeto se siente cómodo en la muchedumbre, ya que estar solo implicaría “afirmarse a sí mismo sobre todas las cosas” (p. 116). Por el contrario, el individuo contenido en la masa no debe realizar esta ardua tarea y dicha masa, simplemente, “enmascara como vacíos muñecos de pajas” (Kracauer, p. 116) sus ideales, juicios morales y sueños. Como se estuvo desarrollando a lo largo de la tesis, el sujeto moderno se ve profundamente atravesado por el *desamparo trascendental*, y lidiar con ello sólo implica admitir el vacío de la propia realidad.

Es por esto que la masa sería una medicina para el sufrimiento, pero más que una cura, es una venda para no ver el problema. El empleado de la clase media, atravesado por la crisis económica y social de la época, va al cine y consume propagandas fascistas enmascaradas como *films*, para no tener que enfrentarse a su individualidad y, en cambio, formar parte de un *nosotros*. El fascismo de la época proliferaba aprovechándose de la necesidad de alivio del sujeto doblemente exiliado. En la masa, el sujeto deja de serlo, las individualidades no existen en el vulgo. Este disfraz de multitud no hace justicia a la singularidad del sujeto, sino que “en lugar de sacar a la luz los más profundos contenidos de nuestra alma, aprecia exclusivamente su periferia exterior” (Kracauer, 1921a, pp. 117-118). La existencia de la masa encuentra su sentido en la exteriorización, ésta no existiría si los individuos atravesados por la modernidad se sintieran cómodos al deambular en lo profundo de su ser. La masa es un disfraz que permite a los sujetos esconderse de ellos mismos y de esta difícil tarea de vivir exiliados y lidiar con el dolor del *desamparo trascendental*. La exteriorización es una *envoltura* para dicho vagar, y para encontrar en la muchedumbre un lugar para descansar. La masa hace uso extremo de la exteriorización para que el sujeto se entierre en productos de desecho y, de esta manera, no tener que preguntarse sobre el sentido oculto de sus ideales, y más que nada, no deber iluminar lo más oscuro de su ser.

¿Es esta la manera en la que el alma disfrazada puede estar satisfecha? “El hombre del pueblo, sujeto a ataduras y poco complicado, vive efectivamente en él, pero su espíritu es pesado, su ser cerrado, puesto que nada comprende y su alma carece de amplitud de vibración” (Kracauer, 1921a, p. 126). El alma es oprimida dentro de este disfraz superficial y dentro de la masa. “Ciertamente, el hombre como ser orgánico ha desaparecido del ornamento; pero con ello no se destaca el fundamento humano, sino que la partícula de masa que permanece se cierra frente a él como un mero concepto general formal cualquiera” (Kracauer, 1927c, p. 270). El sujeto prefiere olvidarse de su raíz en el mundo natural, en el mundo de las almas, y esconderla en lo más profundo de su ser para saciar sus angustias modernas en el calor de la muchedumbre. Admitir que el mundo físico es hueco y que, por la esencia de la modernidad, el sujeto fue desterrado de la esfera de lo natural, es aceptar la falta de cura frente al dolor trascendental y, además, la propia soledad. Envolverse en objetos que, por su existencia material, no parezcan vacíos, es una venda para poder fingir por unos instantes que no se encuentran solos.

“Lo digo una vez más: nos encontramos entre dos mundos” (1921a, p. 118), escribe Kracauer, afirmando, de esta manera, que no importa cuanto más se envuelvan entre otros cuerpos,

moda, ornamentos y otros objetos externos, siempre el mundo de las almas va a estar ahí. Se recubren en el mundo aparente, porque es más fácil que responder a las preguntas del ser, pero por más que se enrolen en la nada misma con sus carteles luminosos y propaganda nacional socialista, la incomodidad seguirá estando. Esta vivencia, entre dos mundos opuestos, es característica del ser humano moderno. Según Kracauer, esta existencia dual podría ser resuelta una vez que el proceso desmitificador de la modernidad llegara a su fin, a través de la superación de la *ratio*.

Lo previamente desarrollado se consolida en el texto de Kracauer, de 1922, llamado *Los que esperan*. En este ensayo, la visión de la *superficie* en su matiz pesimista es palpable:

Estos hombres, sabios, comerciantes, médicos, abogados, estudiantes e intelectuales de toda clase, en su mayor parte pasan sus días en la soledad de las grandes ciudades; y cuando se sientan en la oficina, reciben clientes, dirigen negociaciones o visitan salas de conferencias, en el estrépito de la agitación, tienden con frecuencia a olvidar su auténtico ser interior y se imaginan libres de la carga que ocultamente les pesa. (p. 141)

Aun así, ocultar debajo de su más profundo ser el alma, no es una solución. El destierro del mundo natural, el cual produce el dolor del *desamparo trascendental*, hace que este mundo aparente se haya convertido en una prisión, y dicha situación enmascara la soledad, generando un alivio ilusorio, pero, a su vez, reforzando las grietas y, por lo tanto, provocando gran dolor al sujeto. El vaciamiento espiritual del mundo físico se ha convertido en parte inmanente del individuo moderno, a quien le aflige día a día su cotidianidad. Como se ha dicho previamente, en lo banal y en lo más ordinario de la sociedad, los impulsos internos se visibilizan en la *superficie* y, en la *envoltura*, este dolor se hace aparente. El mundo físico le sirve de máscara al sujeto, detrás de la cual puede esconder su dolor.

En la metodología simmeliana, Kracauer no encontró una teoría totalizadora que le satisfaga, por lo que el concepto de *envoltura*, sería un complemento para subsanar cierta carencia que Kracauer percibía. Dicha carencia, según él, existiría porque su mentor no había descubierto, ni logrado discernir una palabra tan abarcadora para el macrocosmos, que subordinara todas las formas de existencia en el mismo. Kracauer plantea que Simmel adeuda un concepto amplio y abarcador del mundo y, como respuesta, expresa que, a falta de un verdadero absoluto, los seres

están recubiertos por un manto vacío. Dicho manto calma, por unos instantes, su falta de hogar en un mundo cada vez más agrietado y carente de una posible unión, sólo si no se piensa en él como el estuche que en realidad es. La *envoltura* son los mismos sujetos, rodeándose de materiales vacíos para no lidiar con su vivencia hueca. Kracauer denomina esto la *maldición del aislamiento*. El sujeto moderno sufre de *horror vacui*, es decir, el miedo o la aversión a dejar espacios vacíos. Este miedo domina a estos individuos que habitan en un mundo agrietado. ¿Cuál es el peor mal? ¿Sepultar en el fondo los vacíos de nuestra existencia o enfrentarnos a ellos? Esta pregunta y la posición de Kracauer al respecto, es contestada a través de las nociones desarrolladas a posteriori, ya que con ellas comenzará a tener en cuenta las ideas que giran en torno al mundo aparente. Ya que el mundo en el que existimos no simplemente es luminoso y ruidoso, sino que también hay un bullicio de ideas peleando entre sí: “a la perfidia del mero existir vacío del sentido, ellos contraponen radiantes visiones de la plenitud, de la derrota de nuestra deficiente alteración” (Kracauer, 1922, p. 146).

La religión y la entrega del ser a una figura que encara lo absoluto, como lo es Dios, es una solución para los que deambulan y sufren del vagabundeo trascendental, sin embargo “semejante al viandante que tras muchos extravíos cree divisar el hogar protector, así les va a todos los que hoy, desde fuera, ven con nuevos ojos, con los ojos de la nostalgia, el estuche de las religiones” (Kracauer, 1922, p. 148). La unión del *yo* con Dios es una solución que mira al pasado, a la manera en la que el mundo solía ser y la relación del sujeto con la naturaleza. Sin embargo, la modernidad, sus problemas y grietas no se solucionan retrocediendo, sino siendo conscientes de este proceso de creaciones huecas sobre una vacía *superficie*. A pesar de que Kracauer siente nostalgia por cómo solía ser el mundo, rechaza firmemente las teorías impregnadas de este sentimiento, ya que, para él, la única forma de superar la modernidad agrietada es atravesándola.

El proceso de la modernidad va a seguir avanzando, y de esta manera “las transformaciones de una realidad a la que poco a poco le es robada su sustancia y empujada hacia abajo” (Kracauer, 1922, p. 142) van a seguir ocurriendo hasta que se lleve a cabo completamente el proceso de racionalización. Los sujetos modernos no tienen otra salida que enfrentarse a la realidad fuera que les rodea y a su constantemente doloroso deambular o, dejarse engañar por los objetos materiales e ignorar el *desamparo trascendental*. En estas limitadas opciones que, según Kracauer, ofrecería la modernidad, se puede entrever la idea destructora del autor, con respecto a la desustancialización del mundo. Como se dijo previamente, los textos de Kracauer se encuentran atravesados por una

atmósfera de condena, sin embargo, el autor comienza a aborrecer las teorías que permanecen inamovibles en esa postura. Por lo tanto, Kracauer, comienza a replantear la actitud de condena. A pesar de que el autor anhelaba la unión entre la esfera física y la religiosa, comprende que no se puede retroceder, la idea de destrucción, encierra dentro de sí un necesario impulso constructor (Vedda, 2011). Lo que se debía destruir, según Kracauer, era el retorno al mito, es decir, considerar que las dinámicas sociales y económicas del sistema capitalista eran naturales e inamovibles -en vez de construidas socialmente a lo largo de la historia-. Una vez destruido este mito, se podría construir, generando cambios en la realidad. Esta actitud de construcción se deja vislumbrar en la idea de *espera vacilante*, que se desarrolla con posterioridad.

Envoltura en el cine

Según Kracauer, hay tres conductas del ser humano en el vacío moderno. En primer lugar, aquella que corresponde al sujeto tan profundamente consciente de dicho vacío, que se encuentra convencido de que no va a poder liberarse de él. “Así pues, por veracidad interior, se decide a volver las espaldas al absoluto; el *poder-no-creer* deviene en él un *querer-no-creer*” (Kracauer, 1922a, p. 150). A este tipo de sujeto Kracauer lo llama *escéptico por principio* y como ejemplo nombra a Max Weber.

Luego, se encuentran los llamados *hombres-cortocircuito* que, hartos de vagar en el vacío, deciden ser presos de una ilusión. Estos individuos deciden caer a merced de un involuntario autoengaño y formar parte de una masa que les da la sensación de estar protegidos del vacío. En esta segunda categoría, recae el protagonista de la película, previamente desarrollada, *La calle (Die Straße)*, de 1923. Lo que resulta importante mencionar es que el ensayo *Los que esperan*, en donde más se desarrolla la noción de *envoltura*, fue publicado un año antes del estreno de la película, lo que explicaría la obsesión de Kracauer con dicho *film*, ya que vio representadas, en la gran pantalla, a sus ideas. “Kracauer reconoce una puesta en escena de la confusión sin relación, que es la firma de la modernidad. Sin embargo, en lugar de descartarlo, acoge esta confusión como un énfasis en lo externo que podría revelar la condición metafísica real y desustancializada (...)” (Levin, 1995, p. 22). El protagonista de la película deambula en muchos espacios en donde descansar su alma,

pero en todos se encuentra con la maldición del vacío y, en todos los espacios aparentes, se choca con la manta de la ilusión que lo recubre. Al comienzo de la película, se demuestra que el protagonista ya se ha aburrido de la monotonía del hogar perfecto, con una esposa que cocina y le es leal, por lo que deja el apartamento donde viven y comienza a vagar por las calles, en busca de algo emocionante. Sin embargo, ni flirtear con una prostituta, ni bailar en un club nocturno, ni jugar al póker en un casino, ni emborracharse en un bar, logran saciar su sed de refugio y pertenencia. Al final, vuelve a su casa junto con su esposa, no porque se haya dado cuenta que ese es su hogar, sino que a falta de este y de sufrir el dolor transcendental de vagabundear, decidió finalmente caer en el autoengaño. Se podría pensar que el deambular del hombre es una analogía de los empleados fragmentados por la modernidad que, en sus momentos de ocio al salir de trabajar, vagan sin sentido y son susceptibles a dejarse interpelar por las propagandas fascistas de la época para así, por fin, en un *nosotros*, encontrar un placebo. El protagonista de *La calle*, al igual que estos seres que conforman la clase media, ha escogido un lugar en donde dejarse ilusionar, y a lo largo de la historia nos encontramos con muchos otros personajes y sus respectivas ilusiones en donde descansan.

A pesar de que la actitud del protagonista de *La calle* es identificada como la de un *hombre-cortocircuito*, Kracauer, en *Los que esperan*, se enfoca más en la institución de la religión, como espacio en donde caen los *hombres-cortocircuito*. Según el autor, este tipo de personas penetran en la esfera religiosa, pero no por una voluntad de fe, sino por una necesidad de permanencia.

Pero en tanto que, más por cobardía metafísica que por una cabal convicción efectivamente ganada, tratan de encajar su vida entera en una posición que no les es del todo conforme, desfiguran con su propio ser incluso del mundo de la fe que desde esta posición se les abre. (Kracauer, 1922a, pp. 152-153)

El cine, a través de sus imágenes, podría comunicarles a los sujetos su propio vacío constituyente. Este es uno de los presupuestos centrales en el aparato analítico kracaueriano. Esta es la potencialidad cinematográfica que fue desarrollada previamente; la capacidad de mostrar el mundo aparente y así hacerle ver a la mitad semi dormida de la masa su propia condición moderna. Sin embargo, la mayor parte de las películas de la época weimariana, tienen poca intención de generar dicha revelación. En su lugar, muestran un mundo aparentemente unificado y armónico.

El mundo agrietado produce que el sujeto se encuentre vagabundo -sin hogar- en la *superficie*, ya que ésta es una construcción del mundo para aparentar unidad. Mientras que en el mundo de antaño el sujeto se encontraba habitando la esfera de lo espiritual y, por lo tanto, en fuerte relación con Dios, en el mundo moderno el sujeto vagabundo tiene que buscar en otro lado el mismo amparo que encontraba en la religión. El sujeto termina hallándolo en el ornamento de la masa, por ejemplo, en el cine, el cual le permite esconder su dolor entre la muchedumbre. Encontrando, de esta manera, un amparo efímero, durante los minutos de la proyección del *film*, formando parte de la audiencia y a su vez, perdiéndose en ella. A su vez, las narrativas cinematográficas proyectadas refuerzan dicho amparo. El mundo moderno, en las películas, termina siendo parcheado para que el sujeto no se dé cuenta de su pérdida del hogar trascendental; el individuo se encuentra perdido en la objetivización de la vida espiritual. Sin embargo, en vano son todos los intentos del ser humano de parchear las grietas, es imposible de negar que habita en un espacio vacío.

El rol de las películas de Chaplin resulta importante ya que, según Kracauer, es la demostración del vacío. En la burla de los actos burgueses, llevada al extremo, se demuestra lo huero que son los mismos. Chaplin evidencia que todo lo material, con lo cual se rodea la burguesía, carece de sentido. Estas reliquias de la cultura burguesa, con las cuales sus miembros se enmascaran, son reveladas en el espectáculo cinematográfico de Chaplin (Levin, 1995). Kracauer (1923) afirma: "El drama cinematográfico genuino tiene la tarea de ironizar sobre la cualidad fantasmal de nuestra vida exagerando su irrealidad y, de este modo, apuntar hacia la verdadera realidad (...)" (Kracauer, 1923, citado en Hansen, 2012). Llevar al extremo la vida moderna de la *envoltura* logra promover, a través del humor, una demolición de tal mundo. Las bromas, principalmente en las películas del género *slapstick*, revelan, como ya se venía discutiendo, "la nada de un mundo que se deja poner en movimiento sobre una nada y provoca la risa sobre su seriedad previamente desintoxicada" (Kracauer, 1923, citado en Hansen, 2012). En la película *El circo*, al chocarse con un espejo, el protagonista se levanta el sombrero para saludarse a sí mismo por accidente. Esto sucede porque el payaso se encuentra tan alienado y atravesado por las reglas racionales modernas que en el espejo no llega a reconocerse y, por lo tanto, se ve como un otro. El payaso realiza acciones mecánicamente, sin siquiera frenar a pensar por qué o para qué. Chaplin, a través de la hipérbole inmanente del género *slapstick*, demuestra cómo los sujetos están tan racionalizados que, irónicamente, no razonan lo suficiente y hasta no llegan a reconocerse en

su propio reflejo; estos son los mismos seres que no llegan a reconocer su propio *desamparo trascendental* en el deambular del payaso, como así tampoco en el protagonista de *La calle*.

Kracauer considera que los dos tipos de conductas mencionados previamente no son los únicos caminos. Kracauer propone una tercera alternativa y conducta frente al vacío: la *espera*. “Él espera, y su esperar es un vacilante estar abierto en un sentido” (1922a, p. 154). Esta es la razón por la cual, se lo puede pensar a Kracauer como un nostálgico, pero sin una actitud pasiva. Por el contrario, el autor propone una actitud activa de *espera*, la cual parecería tener bastante en común con los intelectuales desesperados, pero a diferencia de estos últimos, los que esperan poseen “la valentía que les acredita en el poder-perseverar” (Kracauer, 1922a, p. 145). La *espera* no es pasiva, en cambio “implica más bien un estado de tensa actividad y activa disposición” (Kracauer, 1922a, p. 155). Es por esto último, que aquellos que esperan son capaces de ver el vacío demostrado en el cine, sin perderse en el dolor de enfrentarse al hueco manto, la falta de un hogar y su consecuente vagabundear. En esta actitud de *espera* se puede identificar el impulso constructor, mencionado previamente. A pesar de que los textos de Kracauer están impregnados por la sensación de condena y de la intención de destrucción, el autor plantea una actitud creadora frente a la modernidad; una necesidad de destrucción para la consecuente construcción.

El cine, como medio de comunicación, participa tanto en el proceso destructor como constructor de la modernidad. Esto es posible por las dos aristas -pesimista y optimista- que Kracauer le otorga al medio. Las películas pueden adormecer al sujeto para que este no se enfrente a su *doble exilio* y, consecuentemente, actuar como un *hombre-cortocircuito*, a través del autoengaño. Mientras tanto, los *escépticos por principio* son conscientes de este adormecimiento, pero no son capaces de actuar contra él para enfrentarse a la modernidad. En cambio, la actitud de *espera* es la unión de las dos aristas. El sujeto que espera es consciente de su propio dolor trascendental causado por la modernidad, sin embargo, decide no caer en el autoengaño, estar atento a los fenómenos de la realidad que le rodea, esperar pacientemente para actuar y así, finalmente, liberarse. El que espera, lo hace porque cree poder perseverar en la modernidad y su racionalización. De esta manera, el cine se convierte en una herramienta para el sujeto que espera. Una herramienta que adormece y despierta a la vez, una técnica visual que demuestra el desamparo y, también, lo disfraza. La *espera* es ser consciente de la artificialidad y las grietas modernas, a la vez que presenta la idea de que, en la misma realidad, fragmentada y exiliada de la esfera de lo natural, se encontrará una herramienta para la liberación. La *espera* plantea la continuación de la

modernidad, para su inevitable deconstrucción y consecuentemente la construcción de una nueva realidad. Esta doble capacidad del cine, de destrucción y construcción, se profundizan aún más con las nociones de *distracción/dispersión* y *espejo*, desarrolladas en el próximo capítulo.

¿Qué sucede con el individuo en las tres diferentes maneras de actuar frente a la modernidad que plantea Kracauer? Para responder a la pregunta se utilizará la película *El último hombre* (*Der letzte Mann*), de 1924, dirigida por F.W. Murnau y escrita por Carl Mayer. El protagonista de la película es un anciano llamado Jannings, portero de un famoso hotel, que se siente muy orgulloso de su trabajo y de su posición. Su jefe, sin embargo, cree firmemente que el portero se está haciendo demasiado viejo y enfermo para dicha labor, por lo que lo degrada a un trabajo menos exigente, el de encargado de los lavabos. Jannings está tan avergonzado de su nueva posición que mientras toma alcohol para olvidarse de lo sucedido en el día, se duerme y sueña con que su puesto de portero le es devuelto y puede sorprender tanto a los clientes del hotel, como a los empleados, con su magnífica fuerza. Él intenta ocultar su descenso de categoría a sus amigos y familiares, cambiando su nuevo uniforme al viejo todos los días antes de llegar al trabajo, pero, para su vergüenza, sus vecinos lo descubren. Sus amigos, pensando que les ha mentado todo el tiempo sobre su prestigioso trabajo, se burlan de él sin piedad, mientras que su familia lo rechaza por vergüenza. El sujeto, conmocionado y sumido en un increíble dolor, regresa al hotel para dormir en el lavabo donde trabaja. La única persona que se muestra amable con él es el vigilante nocturno, que le cubre con su abrigo mientras duerme. Es en ese entonces, cuando aparecen las únicas palabras sobre el fondo negro en toda la película, que dice: "Aquí debería terminar nuestra historia, ya que, en la vida real, el viejo desamparado no tendría mucho más que esperar que la muerte. Sin embargo, el autor se apiadó de él y le proporcionó un epílogo bastante improbable". En los últimos minutos de la película, se muestra que, por accidente fortuito, Jannings ha heredado la fortuna de un millonario. Gracias al dinero, puede regresar al hotel, donde cena alegremente con el vigilante nocturno que se mostró amable con él.

Jannings como desempleado es una analogía de cómo se siente el sujeto desterrado de la esfera natural, ambos sufren y buscan cómo consolarse. Este sufrimiento se caracteriza por la situación, nombrada con anterioridad, de encontrarse entre dos mundos en constante tensión: el mundo natural espiritual y el mundo físico de los objetos. Los sujetos experimentan una sensación de extraterritorialidad y marginalidad; al estar expulsados de ambos mundos, el *desamparo trascendental* se hace evidente. La primera mitad de la película es el protagonista ahogado en la

nostalgia, extrañando tanto su trabajo que hasta sueña con recuperarlo y se viste con el uniforme viejo para poder, al menos, recordar cómo se sentía estar en dicha posición. Jannings es miserable en su vida porque toma la postura del *escéptico por principio*. Hasta la misma película dice que no tiene nada más en su vida que esperar la muerte.

Cuando los vecinos descubren su mentira, su manto ha sido quitado, y sin él, el mundo se encuentra agrietado, no tiene de qué agarrarse para seguir autoengañándose. En un principio podía ponerse su viejo uniforme de portero y fingir ante sus amigos y familiares que aún poseía aquella vida, la cual extraña, en donde todo estaba unido y él era feliz. Es en esos instantes en donde puede ponerse la máscara, lo único que le queda para protegerse del *desamparo trascendental*, sin embargo, cuando lo descubren en su mentira, hasta eso le es quitado. Jannings decide creer que no puede hacer nada más en su vida que ser miserable. Sin embargo, en el epílogo logra convertirse de nuevo en un *hombre-cortocircuito*, recupera su prestigio y el respeto de la gente a través de objetos que también se encuentran hueros y que al igual que su trabajo de portero son efímeros. En otras palabras, los objetos que le hicieron recuperar su vida y estatus, a pesar de encontrarse en el mundo físico -el uniforme y el dinero- están vacíos porque no presentan una conexión con los genuinos impulsos internos, sino simplemente son herramientas para poder fingir que el dolor trascendental no existe.

¿Qué hubiese pasado si Jannings hubiese tomado el camino de la *espera*? Pues lo primero que hubiese cambiado sería la vergüenza del ex portero por haber sido echado de su trabajo. No se ahogaría en nostalgia por cómo eran las cosas antes, porque comprendería que jamás se podría volver. No se perdería en el dolor de haber sido despedido y de extrañar como solían ser las cosas. Sin embargo, tampoco buscaría otro objeto físico con el cual dejarse engañar y poder dejar de sentirse adolorido. La *espera* activa le haría comprender el vacío de los objetos que lo rodean, y así, cuando hereda la fortuna, hubiese aprendido la condición efímera y fuera de dicho estado. Caer en otro objeto, con cual volver a envolverse y autoengañarse, no es una respuesta, es un placebo. Jannings se permitió crear una nueva celda, en vez de enfrentarse al dolor o ser consciente de dicha prisión. Según Kracauer, en la actitud consciente de su dolor, el ex portero no se hubiera convertido en un nuevo escéptico, ya que la espera implicaría una actividad constante de perseverancia a través de la crítica de los fenómenos que le rodean. Aquí se puede realizar una analogía con la actitud de espera activa que Kracauer mantenía ante el fascismo de la época, ya que a pesar de que el antisemitismo iba en aumento, no cayó en la actitud de *escéptico por*

principio, y en su intento de querer perseverar analiza la manera en que los productos de ocio enmascaran las propagandas xenófobas de la época. Esto no significa que estuviese pasivamente esperando que el antisemitismo se resolviera por sí mismo. En cambio, Kracauer estaba constantemente analizando y criticando la sociedad que le circundaba. A pesar de que su situación actual seguiría empeorando, Kracauer prefería continuar el camino de la denuncia constante de dichos fenómenos y, por lo tanto, el *poder-perseverar*. Esta es una de las razones por la cual el autor decidió permanecer en un diario como el *Frankfurter Zeitung*, a pesar de que este contenía un perfil cada vez más conservador, y que comenzó a ser destituido de diversos cargos, hasta que en 1933 fue despedido. El alcance que le otorgaba dicho medio, a la clase burguesa de la época, era necesaria para realizar la actitud de *espera* del autor.

En conclusión, el aislamiento moderno atraviesa al sujeto y enfrentarse a él es tan doloroso que, tanto el protagonista de *La calle*, como el de *El último hombre*, deciden caer en una cura efímera: autoengañarse y fingir que los objetos y los sujetos que le rodean están dotados de pleno sentido. Los sujetos, en la realidad, por fuera de la cinematográfica, necesitan de la unificación del mundo que presenta el cine, para poder dejarse autoengañar por el producto, por más imposible que sea el final feliz: “cuando de ella [la pantalla] sale imagen tras imagen, nada existe en el mundo aparte de su inconstancia” (Kracauer, 1924, p. 183). El cine genera un final de cuento de hadas, como lo suele mencionar el autor, para que el sujeto pueda creer por unos meros instantes que dicho final puede suceder y no el vacío por el cual es rodeado, la cual es su maldición como sujeto moderno. Después de todo, incluso el mismo director y escritor de *El último hombre*, confiesan que tuvieron pena de su propio protagonista, y que le tuvieron que dar un final feliz, por más imposible y maravilloso que fuera. Incluso F.W. Murnau y Carl Mayer no pudieron enfrentarse a su propio vacío y crearon un final para fingir la inexistencia del *desamparo trascendental*.

Superficie y envoltura, dos caras de la misma moneda

Estas dos nociones, desarrolladas en el capítulo, demuestran la mirada metodológica particular de Kracauer ya que posan la mirada en el mundo aparente y, principalmente, en aquellas situaciones mundanas y ordinarias de la sociedad, como la pobreza y la desgracia. En el aparato

analítico de Kracauer lo esencial, para analizar y comprender la sociedad, es visible a los ojos. Es esta la potencialidad de *superficie*, la capacidad de demostrar los impulsos sociales internos en un plano visible para los seres humanos, accesible a través de los sentidos. Es en la *superficie*, y sólo en el mundo aparente y en la exteriorización del mundo espiritual, que se manifiesta la verdadera realidad. Sin embargo, la importancia de *envoltura* en el aparato analítico kracaueriano es que pone en cuestión dicha realidad verdadera -considerada objetiva por el autor- ya que puede funcionar como un estuche o disfraz, para no lidiar con problemas trascendentales humanos, consecuencias de la modernidad. El mundo aparente, donde habría que poner la mirada crítica para analizar y comprender a la sociedad, se convierte en una máscara en donde se encuentra el individuo adolorido por su consecuente vagabundear. Sin embargo, la máscara del sujeto no es un obstáculo metodológico para examinar al sujeto moderno, por el contrario, la misma máscara se convierte en un objeto a analizar. *Superficie* y *envoltura*, trabajados en conjunto dentro del aparato analítico, es la visión de lo aparente y exteriorizado como lo analizable sin dejar de lado que puede constituir un disfraz, donde detrás se esconde el individuo, y es en ese disfraz en donde hay huellas de lo que se esconde.

Esta otra mirada del mundo aparente, la *envoltura*, permite no solo comprender mejor la primera noción previamente desarrollada, *superficie*, sino que también complejiza el aparato analítico kracaueriano, razón por la cual resulta relevante traer al presente, cuestionar y debatir. La posibilidad del aparato analítico, de ver el mismo fenómeno de diversas maneras, es su particularidad. Es así como el mismo producto de una actividad estética, las películas desarrolladas en ambos casos: *La calle* y *El circo*, toman dos significados diferentes. Lo importante es comprender que ambos sentidos del mismo producto no son opuestos ni se contradicen, ambos se complementan para tener una mirada más compleja y profunda de la realidad social.

Capítulo 3: *Distracción/dispersión y espejo*



Intervención de la obra llamada
The Ascension of Christ (1513) de
Hans Süß von Kulmbach



Intervención de la obra llamada
The Crucifixion (aprox. 1400) de
Master of the Berswordt Altar

“Aquellos que quieran cambiar las cosas deben ser informados sobre lo que necesita ser cambiado”.

(Kracauer, *Teoría del Cine*)

Este capítulo propone evidenciar el interés que reside en las nociones de *distracción/dispersión* y de *espejo*, al momento de tratar temáticas como la cultura, la comunicación de masas y la industria cultural -al igual que las otras dos nociones anteriores-. La noción de *distracción/dispersión*, por un lado, evidencia un peligro que se puede correr con los modos de consumo masivo en los que *distracción/dispersión* sería un fin en sí mismo y no permitiría que la comunicación de masas otorgara al público nuevos -y por supuesto, necesarios- significados y sentidos. Esta manera de tomar el concepto de *distracción/dispersión* es muy similar a las nociones, ampliamente conocidas, de Benjamin: entretenimiento y dispersión. Es por esto, que dicho autor será brevemente retomado en parte del capítulo, por ser reconocido como un referente de estos conceptos. A su vez, la noción kracaueriana de *distracción/dispersión*, también intenta demostrar otra manera en la que puede ser tenida en cuenta este tipo de recepción. Es decir, reconocer que estos modos de percibir y recibir -dispersos y distraídos- son característicos de la modernidad y de sus modos comunicacionales y culturales. Pensando en los términos kracauerianos de la *superficie*, se entendería la importancia de este tipo de recepción; la cual es engendrada y producida por el capitalismo moderno, por lo tanto, se corresponden mutuamente y, por su supuesta banalidad, es que dice mucho más de la sociedad que la produjo, que otro tipo de modos de recepción. Por otro lado, la noción de *espejo* refiere a una potencialidad de la comunicación de masas, especialmente el cine, de poder reflejar los retazos de esta sociedad fragmentada por la modernidad, dando lugar al cuestionamiento, la pregunta y la reflexión, permitiendo una necesaria segunda alienación. No obstante, el reflejo del espejo puede contribuir a la *ratio* capitalista, cuando las películas sólo buscan reflejar una totalidad armónica, emparchando las grietas del mundo moderno. Tener en cuenta estas nociones como herramientas, a la hora de estudiar la comunicación de masas, puede resultar fructífero por el sentido que cobran al interrelacionarse las cuatro nociones (*superficie*, *envoltura*, *distracción/dispersión* y *espejo*), al solaparse, contradecirse y coadyuvar entre sí.

Previo a adentrarse en el desarrollo de las dos nociones, se comentará sobre un suceso en el desarrollo de la teoría de Kracauer, que se considera relevante a la hora de tener en cuenta estos

conceptos. Inka Mülder-Bach y Miriam Hansen coinciden en que, a mediados de la década de 1920, hay un quiebre en la forma de escribir de Kracauer donde, primero, comienza a tener una visión del materialismo más cercana a las ideas desarrolladas por Marx y, segundo, empieza a tener en cuenta la ideología detrás de los placeres ópticos de la modernidad, entre ellos el cine.

Es importante mencionar que, para este momento, Kracauer ya era un editor del *Frankfurter Zeitung* reconocido por sus reseñas cinematográficas. No está muy claro cuándo se empieza a dar esta ruptura o movimiento. Esto es entendible ya que fue un proceso que se puede pensar como paulatino y progresivo, aunque se lo puede ubicar ya a partir de algunos escritos entre los años 1922 y 1925. Inclusive, Hansen (2012) escribe sobre este giro hacia una perspectiva más materialista que:

no debería ser imaginado ni como una conversión repentina ni como un desarrollo progresivo hacia una posición más críticamente correcta, sino más bien como un proceso de reorientación y complicación en la que las perspectivas anteriores dan lugar y persisten, incluso si es incongruente, con los posteriores. (p. 7)

Lo que se debe tener presente, en línea con lo anterior, es que a pesar de que las nociones de *distracción/dispersión* y *espejo*, van siendo nombradas y definidas a partir del cambio de retórica en Kracauer, su entramado conceptual se había estado hilando en los escritos anteriores del autor; su aparición y nombramiento son consecuencia de una profundización y complejización de sus ideas y del análisis mismo de la realidad cinematográfica. Las cuatro nociones son puntos latentes que se van vislumbrando, definiendo y complementando entre sí, a lo largo de todos los escritos kracauerianos. En otras palabras, como se planteó previamente, la noción de *superficie* reclama la existencia de una noción complementaria como la de *envoltura*, y lo mismo sucede con las siguientes nociones, de *distracción/dispersión* y *espejo*. Las cuatro nociones se complementan entre sí para construir el aparato analítico kracaueriano.

Retomando la hipótesis histórica, sobre el cambio de escritura en Kracauer, es necesario tener en cuenta el contexto académico del autor. Como ya fue mencionado previamente, a pesar de que el autor no estaba afiliado al *Institut für Sozialforschung*, sus amistades y colegas -con quienes compartía y discutía sus ideas- formaban parte de dicho círculo. Por esta razón, no resulta azaroso ni inocente, por parte de Kracauer, el uso de vocabulario marxista en las reseñas citadas

en este capítulo, que en el anterior no son observables. Este nuevo lenguaje forma parte de una lectura común de los intelectuales de la época de Weimar. En los textos kracauerianos utilizados para este capítulo, es recurrente el énfasis del autor en el estudio de las clases sociales y las estrategias burguesas -que se manifiestan en el mundo aparente-, para mantener su dominación económica.

Kracauer (1929) coincide con la idea marxista de que la economía determina nuestras formas de existencia: “La política, el derecho, el arte y la moral son como son porque el capitalismo es” (Kracauer, 1929, citado en Hansen, 2012). Por lo tanto, las ideas están íntimamente vinculadas a lo material y el cine repite las lógicas de lo que Marx denominaba *falsa conciencia*, es decir, que la clase proletaria adopta las ideas de la clase dominante como si fueran propia. Es a partir de esto, que la clase media, en estas nociones, no es solo considerada como un actor social, sino que es el público objetivo de los productos capitalistas, para ser consumidos en masa. La razón por la cual los productos son dirigidos a dicho estrato, es porque es la clase oprimida, a través de la cual, sin su explotación, no se podría mantener el sistema capitalista. Los sujetos, doblemente exiliados, encuentran calma en cualquier acto capitalista -asistir a espectáculos masivos, dejarse obnubilar por las publicidades, concurrir a casinos, beber en bares-, ya que, no solo les permite no pensar en su propia existencia, sino que se convierte en una distracción o una dispersión al ejercicio de la autorreflexión.

La positivización de la verdad y la concreción de la realidad social a la que el cine puede y debe enfrentarse marcan un cambio en los escritos de Kracauer hacia una crítica de la ideología más inmanente y políticamente fundamentada que apunta al reciclaje por parte de las películas de formas, escenarios y valores burgueses obsoletos, al aburguesamiento de las prácticas de exhibición y a la configuración de un imaginario cultural de masas en connivencia con la clase *white-collar* emergente. (Hansen, 2012, p. 38)

En un principio, el cine es visto por Kracauer como un arte con potenciales anti-burgueses y lo defiende ante la clase alta. Sin embargo, el vulgo de la clase media se convierte en posible presa de un arte que se ha racionalizado y comienza a responder a las lógicas capitalistas. “Uno le cree a la cuarta pared. Todo es garantizado natural” escribe Kracauer (1926c, p. 288). Es a partir de ver los efectos del cine y la reacción de las masas, que comienza a elaborar conexiones entre el

cine como actividad, como una industria capitalista y, a su vez, los mensajes en el cine dirigidos a la audiencia (Hansen, 1991). El cine convertido en mercancía capitalista -es decir, convertido en un producto cuyo valor está monetizado e incluido dentro de las lógicas de producción fordistas- no solamente significa que la audiencia masiva es vista diferente por ser el objetivo de dichos mensajes, sino también la misma producción cineasta lo es, ya que son los empleados los encargados de los diferentes roles. Los individuos en el vulgo se encuentran en ambos momentos de la actividad del cineasta. Esta realidad no significaba un cambio en la producción del cine, el cual siempre había funcionado de esa manera -por ser el sistema capitalista quien le dio vida-, pero el cambio se produce en Kracauer, quien comienza a tener en cuenta, en su aparato analítico, cómo las clases se ven afectadas por consumir el cine-mercancía, como actividad de ocio. Sin embargo, Kracauer también expresa que es en las propias técnicas capitalistas que se puede encontrar una potencialidad liberadora del sujeto oprimido y alienado. Esta dualidad en la teoría kracaueriana, se puede observar permanentemente a lo largo de sus cuatro nociones.

Concepto de *distracción/dispersión*

Como ya se ha comentado con anterioridad, Kracauer –al igual que otros intelectuales de su época- consideraba que el mundo moderno implicaba un estilo de vida fragmentado, alienado, separado de la naturaleza y en constante proceso de mecanización en crecimiento. En este sistema económico dominante, el capitalismo, -en donde predomina la calculabilidad- el ocio, el aburrimiento y el entretenimiento comienzan a configurarse en los mismos términos que la economía. La cultura del entretenimiento, que estaba surgiendo, forma parte del mismo proceso de producción y de racionalización de los negocios: la esfera del consumo se constituye como un negocio de la distracción (Hansen, 2012). Es decir, también estos ámbitos de la vida son calculables, mecanizados, fragmentarios y alienados; y, por esta razón, según Kracauer, es que son dignos de ser objeto de análisis y estudio. Como el sistema capitalista los ha engendrado, se corresponden mutuamente. Esta relación entre el ocio y cultura con el sistema económico dominante era un tópico recurrente entre los intelectuales de la época. No obstante, la manera de abordar dichos fenómenos por parte de Kracauer significaba una novedad para el momento.

En este sentido, tanto Benjamin como Kracauer encontraban en el consumo disperso que planteaba el cine un matiz optimista y ambos la identificaban en las producciones cinematográficas de Chaplin. Por su lado, Benjamin rescataba la arista liberadora en las películas del payaso, en el sentido de que sus *films* respondían a una lógica de pedagogía política y por lo tanto contribuían al proceso revolucionario. No obstante, para Kracauer era la misma fusión entre una mediación artística y las tendencias realistas, la cual solo el cine poseía, lo que permitía que el sujeto pudiese enfrentarse a su propio *desamparo trascendental*, ya que le resultaba demasiado doloroso afrontar su reflejo no mediado. En otras palabras, para Kracauer el cine abría el camino a la reflexión, enmascarándose como entretenimiento y consecuentemente el espectador podría ver la realidad fragmentada y alienada que le rodeaba, sin tener que hacerle frente.

Por otro lado, en la década de 1920, Kracauer ya observaba e identificaba lo que posteriormente fue denominado, por Adorno y Horkheimer, como *Industria Cultural*, desarrollado en *Dialéctica de la Ilustración (Dialektik der Aufklärung)*, en 1944. En dicho texto, en coincidencia con Kracauer, Adorno y Horkheimer hablan del sistema de dominación de los sujetos, a través de la cultura, el arte y el ocio; y en él identifican al cine como un producto funcional a dicho objetivo de dominación. El cine, junto con los demás productos culturales, contribuye -a la par que el sistema de trabajo- a la funcionalidad del sistema. Es decir, que las lógicas de explotación del sistema dominante moderno, no sólo alcanzan las jornadas laborales, sino también a las que corresponden al ocio. Sin embargo, a diferencia de Kracauer, para Adorno y Horkheimer, todo tipo de arte que corresponde a las lógicas capitalistas y racionales, como el cine, estaban condenadas a ser asimiladas y a validar el sistema dominante en su conjunto. Es por esto que, para estos dos intelectuales frankfurtianos, no hay una posible liberación humana a través de la técnica cinematográfica. Por ser parte de la *Industria Cultural*, el cine impide la formación de individuos autónomos e independientes. Según ellos, parte de los sujetos de la masa, son conscientes de su opresión, sin embargo, deciden dejarse engañar. Por lo que no habría, ni aún en los individuos conscientes, posibilidad de liberación. Mientras que Kracauer, abogaba por la *espera* y por el consumo despierto y activo de las producciones audiovisuales, en *Dialéctica de la Ilustración* se plantea que todos los productos capitalistas de ocio impiden la capacidad de pensar del individuo y, por lo tanto, son anti-desmitificadores. Es decir, ni siquiera le otorgan al cine la capacidad de contribuir al proceso de superación la *ratio*, como lo había hecho Kracauer dos décadas antes. Por lo desarrollado, se puede observar que, a pesar de que Adorno, Horkheimer y Kracauer coinciden

en ciertos puntos, este último -al igual que Benjamin- además de identificar la dimensión pesimista del cine, encuentra en el arte cinematográfico una arista optimista liberadora.

En esta observación dual hacia el funcionamiento del cine en el sistema, en todos sus ámbitos, Kracauer desarrolla la noción de *distracción/dispersión*. Dicha noción, como ya se ha expresado, posee un matiz negativo. En ese sentido, Kracauer (1924) expresa: “El domingo se ha convertido en una institución” (p. 182). ¿Qué quiere decir el autor con esto? Lo que aquí se expresa es que el domingo, culturalmente reconocido como el día de descanso y esparcimiento, se ha formalizado. Una actividad que evadía el tiempo de reproducción del capital, queda nuevamente inmersa en él, en otras palabras, el tiempo de ocio reproduce los ritmos del tiempo laboral. Se ha organizado un día a la semana en el que las personas no trabajan -no todas, ya que el sistema debe seguir funcionando y produciendo- pero, además, tienen sistematizado ese tiempo libre. El tiempo de ocio y esparcimiento, queda así predeterminado, organizado y serializado, como un producto más de una fábrica fordista. Inclusive aquellos espacios donde el objetivo era la relación del individuo con Dios, terminaron siendo atravesados por la racionalización de la conversión al mercado. El mundo de la racionalización y de la ciencia llegó hasta aquellos lugares en donde la fe y la naturaleza reinaban.

El sector social que más inmerso estaba en esta situación, era la nueva clase social de los empleados, que no sólo crecía exponencialmente, sino que, además, su consumo se masificaba. Es decir, los productos culturales ofrecidos por el negocio de la diversión se configuraban de tal manera que pudieran ser consumidos por todos al mismo tiempo. La clase media se sometía a arduas horas de trabajo para no vivir en la miseria y poder subsistir. “Ellos van detrás de ganarse la vida, cosa en la que se emplean por completo para así obtener lo necesario” (Kracauer, 1924, p. 181). Sin embargo, cuando tienen tiempo para descansar y no hacer nada, no lo utilizan para aburrirse, sino que prefieren llenar ese tiempo con actividades mundanas y vacías para seguir manteniéndose ocupados. En otras palabras, el *horror vacui* que sufren los sujetos, se profundiza a tal manera que aburrirse es una acción que genera la *maldición del aislamiento*. El único tipo de aburrimiento que estos seres modernos se permiten sentir es, el denominado por Kracauer, *aburrimiento vulgar*. Esto sucede en la vida cotidiana y Kracauer no lo considera propiamente como aburrirse, ya que, “no despierta a una nueva vida, sino que expresa una insatisfacción que pasa tan pronto como se ofrece una actividad más grata que la moralmente sancionada” (Kracauer, 1924, p. 182). Este tipo de aburrimiento es aguardar a que aparezca una nueva actividad con la

cual no pensar en el dolor trascendental. Entonces, ¿qué maneras encuentran estos sujetos agrietados para no aburrirse? ¿En qué lugares de la ciudad se les permite entretenerse constantemente, las 24 horas, los 7 días de la semana, inclusive los domingos, que solían estar reservados para la actividad eclesial? En la calle hay muchos ejemplos: “Por la tarde, tras haberse saciado de una falta de plenitud de la que podría brotar la plenitud, la gente callejea” (Kracauer, 1924, p. 182). Pasear se convierte en una actividad, ya no enfocada en disfrutar de un momento con uno mismo y sus pensamientos, sino para distraerse y entretenerse con la mirada, donde tanto la mente como los ojos no descansan ni por un segundo, ya que “el cuerpo echa raíces en el asfalto, y el espíritu, que ya no es nuestro espíritu, se roza con los anuncios luminosos, tan infinitamente nocturnos (...)” (Kracauer, 1924, pp. 182-183). El sistema capitalista funciona de tal manera para que el individuo no se aburra, porque aburrirse implicaría estar en silencio, tener tiempo y espacio para pensar sobre la propia vida, y esto podría tener como consecuencia reflexionar sobre su propia condición de sujeto oprimido. Kracauer compara las publicidades de las calles con aquellas formas fantásticas de metal atadas a un *carrousel* forzado a girar y a cansarse, ya que, permanentemente deben estar anunciando un nuevo producto que debe ser consumido. Es el mismo sistema el que genera este *carrousel*, al cual los individuos prefieren subirse, antes que lidiar con su propio aislamiento. Todos los sentidos en la calle son presas del *carrousel* de la modernidad y del capitalismo, y uno se transforma “en un campo de acción de ruidos mundanos que, a pesar de su eventual aburrimiento objetivo, ni siquiera conceden el modesto derecho al aburrimiento personal” (Kracauer, 1924, p. 184). Las publicidades en los edificios miran omnipotentemente hacia abajo al sujeto, casi como lo haría Dios.

En medio de estos *simili* ornamentales flota el vitral de una iglesia, delicias coloreadas en un estrecho círculo; tras ella no se reza. Este balbuceo es tan insistente, que vela el cielo. Desde allí arriba mira riendo una cabeza de niño que acaba de lavarse. Con un jabón recomendado. (Kracauer, 1927b, p. 255)

Como ya se desarrolló previamente, al vivir en un mundo agrietado y fragmentado, el ser humano moderno es un desamparado trascendental. Los grandes avances tecnológicos de la época no le permiten superar dicho estado, por lo que el ser busca algo con qué distraerse, divagar o dispersarse; es así que el individuo se identifica con la masa, ya que en ella es en donde puede

encontrar alivio a su desamparo. Este argumento se encuentra palpable en todas las nociones del aparato analítico kracaueriano e, incluso, Kracauer no observa este fenómeno de huida de la realidad sólo con los avances tecnológicos, sino que, además, la realidad puede evadirse sin una tecnología de por medio. Por ejemplo, en *Ginster*, el autor identifica la actividad de darle de comer a las palomas en la plaza, como un recurso evasor, para no pensar en la guerra y en otras situaciones desagradables que acontecen. Sin embargo, la necesidad de escapar de la realidad y querer suplantarla con meros objetos por unos minutos, es algo característico del sujeto moderno. Como este no tiene un hogar al cual recurrir para lidiar con su dolor, entonces mejor no pensar en él. ¿Cuál es la mejor medicina ante tal dolor? Las fantasías en las películas, en donde los sueños de las personas son vistos en la gran pantalla. “Las películas destinadas a la población inferior son más burguesas que las concebidas para el mejor público” (Kracauer, 1927a, p. 231). El sujeto en el vulgo, que se encuentra exhausto del trabajo alienado, sabe en el fondo que no va a poder ascender a la clase alta y gozar de los privilegios que esta conlleva, sin embargo, es entretenido anhelarlo. Como fue desarrollado previamente, los seres humanos prefieren crear su propia cárcel que afrontarse a la realidad de su dolor; y el sistema todo lo prepara, para que esto sea, engañosamente, una tarea sencilla y placentera. Son estos nuevos trabajadores, envueltos en la sensación de *doble exilio*, quienes estando en situación de proletarización, aspiraban superficialmente a los valores culturales burgueses y fue la industria cultural la que se encargó de encauzar estas aspiraciones. Esto es lo relevante de retomar al sujeto del *desamparo trascendental* en esta noción: el capitalismo crea una medicina para el dolor que él mismo produce. No es una cura, ya que no elimina la situación de la modernidad agrietada y desterrada de la esfera de lo natural, pero como un placebo, permite al individuo encontrar un lugar de descanso y fingir por esos 90 minutos -los que suele durar una película- que su condición de existencia aislada y maldita no existe. En la pantalla, los finales felices son posibles y caer en esta fantasía es menos doloroso que la *espera* vacilante que planteaba previamente Kracauer.

El palacio de las bombillas se convierte en un pozo de alquitrán y la masa negra termina contaminando todos los espacios de la vida mundana. La realidad no solo se trata, intencionadamente o no, de retratarse en las proyecciones, sino que lo proyectado termina saliendo de las grandes pantallas y se convierte en parte del lenguaje de la vida diaria. Las producciones cinematográficas toman extractos de la vida cotidiana y al ponerlos en la pantalla, las masas copian dichos actos. Es un *loop*, cuyo origen recae en la vida artificial humana, ya que, "tal vez los

modelos más engañosos hayan sido robados de la vida" (Kracauer, 1927a, p. 232). No obstante, estas escenas sacadas de la vida real deben ser atravesadas por un filtro, para mostrar, no solo aquello que le permite al sujeto realizar el acto de *distracción/dispersión*, sino también corresponder a las normas sociales. Así es como, por ejemplo, existen películas bélicas, cuyo único fin es romantizar los horribles sucesos de la guerra y presentarla como actos heroicos; o como cuando las partes de la ciudad que corresponden a la clase más baja no son lugares de mala fama y, en cambio, la miseria es romantizada: "Colorean de rosa las más negras instituciones" (Kracauer, 1927a, p. 233). Además, la acelerada estimulación de los sentidos, en las películas, no deja lugar a la reflexión, *distracción/dispersión* termina siendo sólo un fin en sí mismo. En vez de reflejar la desintegración del mundo, emparcha sus fragmentos y crea una cierta unidad inexistente que los presenta como si fuera una creación natural. Así el sistema se perpetúa: aparentemente el mundo moderno no contiene grietas, ni contradicciones y la manera en la que funciona es la única y natural. "No es por ella [la distracción] por lo que pelagra la verdad. Esta sólo es amenazada por la afirmación ingenua de valores culturales devenidos irreales, por el desconsiderado abuso de conceptos como los de personalidad, interioridad, tragedia, etc." (Kracauer, 1926a, p. 219). En el texto *Franz Kafka. Sobre sus escritos póstumos*, de 1931, Kracauer habla sobre el protagonista de uno de los textos del mencionado autor, el cual es un perro filosófico que cuestiona infatigablemente lo incuestionable. Según Kracauer, la respuesta que recibe el perro, por parte de sus compañeros, es el silencio. Sin embargo, al tratarse de una multitud de criaturas, el mutismo se manifiesta en una evitación de la respuesta, a partir de un parloteo insoportable que, no solo elude la pregunta, sino que, también provoca el olvido de su particular manera de vivir. El parloteo constante de los perros, que en el cine sería la secuencia apretada de estímulos, genera una aparente conversación con preguntas y respuestas, aunque en realidad no es otra cosa más que evasión. Si es que las preguntas correctas pueden ser enunciadas, no se responden, sino que se evaden con un constante parloteo, un constante ruido y una superposición de imágenes. Esta situación, a su vez, genera un engaño, porque si la respuesta fuera el silencio, quedaría en evidencia, y ni siquiera esto sucede.

No obstante, a pesar de estas cuestiones pesimistas identificadas por Kracauer, él consideraba que había algo que podía salvarse de esta *distracción/dispersión* cada vez más prominente. En los años 20 del siglo pasado, en la República de Weimar, las salas de cine eran, según Kracauer, verdaderos *palacios de la distracción*. Las salas cinematográficas berlinesas,

estaban repletas de luces, cortinas, orquestas; en donde se conformaba un público homogéneo cosmopolita: la masa (Kracauer, 1926a). La nueva clase media, concurría a estos *palacios* cada vez que tenía tiempo libre y se sentaba frente a la pantalla grande esperando divertirse, emocionarse e ilusionarse. Las películas que se presentaban no exigían más que dispersión y no ofrecían más que distracción. Sin caer en los sentidos peyorativos que podrían tener estas palabras, insistiendo en esta acepción optimista del término, Kracauer lo veía como un aspecto potencial del cine, ya que significaba una característica definitoria de su público y era, en parte, una de sus peculiaridades. “(...) [Kracauer] encontró en los medios de comunicación tecnológicos un discurso sensorial-perceptual a la par de la experiencia de la modernidad, abarcando sus efectos traumáticos, patológicos como así también sus posibilidades transformadoras y emancipadoras” (Hansen, 2012, p. 39). *Distracción/dispersión* era considerada por el autor como un nuevo modo de recepción con características liberadoras, ya que exigía habilidades perceptivas más cercanas a la economía moderna -caracterizada por la velocidad y cambios abruptos-, que las exigidas por el arte burgués. *Distracción/dispersión* serviría a modo de “potencial de la audiencia como colectivo, en la posibilidad de que el cine provoque una transformación estructural de la esfera pública de tal manera que se convierta él mismo en un lugar de iluminación (...)” (Levin, 1995, pp. 26-27).

Este es uno de los aspectos principales que diferencia a Kracauer de algunos de sus contemporáneos, quienes consideraban que era solo a través del arte burgués que se podía vehiculizar la liberación. Por el contrario, Kracauer consideraba que era el ornamento de la masa, los fenómenos que no están atravesados por el esteticismo ni por la abstracción teórica, los que podrían propiciar una superación; es su superficialidad lo que los hace más transparentes y poseedores de un sentido mucho más inmediato a la realidad misma. Tomando esta noción de este modo, se puede empezar a observar el entrecruzamiento entre las nociones del autor. *Distracción/dispersión* está íntimamente relacionada con *envoltura*, cuando se observa esta decisión deliberada del sistema, por ocultar sus grietas, fisuras y contradicciones, generando una especie de revestimiento en la experiencia cotidiana, para así lograr una distracción en los sujetos y que estos no tengan acceso completo a la realidad que los rodea. Incluso, en ese sentido *distracción/dispersión* está, también, sumamente relacionada con la noción de *espejo*, la cual se desarrollará más adelante. Además, esta noción que refiere a la dispersión, cobra pleno sentido cuando se la piensa desde la noción de *superficie*, precisamente por lo comentado previamente: su banalidad y superficialidad se corresponde plenamente con los modos de producción de la

modernidad capitalista. La decisión de aceptarla y entenderla por lo que es, por un modo de recepción característico del sistema, es lo que permitiría utilizarla a favor y potenciar su funcionalidad para seguir avanzando en la desmitologización del mundo, que implicaría, según Kracauer, la superación de la *ratio* y consecuentemente, la liberación del sujeto.

Distracción/dispersión en el cine

La primera película a tratar aquí será *La calle* y resulta menester mencionar cómo la travesía del hombre por la ciudad, en la película, cobra otro significado bajo el concepto de *distracción/dispersión*. Ya habiendo realizado una sinopsis de la película, en el capítulo anterior, aquí sólo se retomará y se hará énfasis en aspectos que se consideran necesarios para el análisis de este concepto. El hombre, al inicio de la película, está acostado en el sillón, mientras que su esposa cocina y en el techo pueden verse las sombras de los objetos que se encuentran en la calle, que atrapan al sujeto con su bullicio y sus luces. Él sale de su departamento porque se encuentra como un niño viendo por primera vez todos estos nuevos objetos, cuyo fin es el entretenimiento en sí. Mientras la esposa ve la calle y no encuentra nada interesante, el hombre ve su movimiento incesante y luminoso que no para por nada; “jungla de colores, rugidos desde las cimas y serpientes azuladas que se agitan jugando a perseguirse” (Kracauer, 1927b, p. 253), y es esta selva la que lo atrapa. En uno de los tantos análisis que Kracauer realiza sobre esta película, el autor deja de lado su primera fascinación y su identificación en ella con el *doble exilio*, y comienza a hablar de cómo en lo audiovisual se puede ver a un sujeto sumiso con los objetos que lo rodean. La actitud de *espera* que Kracauer había mencionado años antes, ahora es realizada, en cierta manera, por el vulgo. Los sujetos esperan en las filas para entrar al cine, a un restaurante, el teatro; la vida moderna se convirtió en una *espera* constante, aunque no como Kracauer lo había planteado en 1922. La *espera* de los individuos de la masa no era activa, sino caracterizada por un aburrimiento ocupado y distraído. Los sujetos están en el *carrousel* esperando a que termine para subirse a otra atracción del parque. En la noción, previamente desarrollada, de *envoltorio*, la *espera* se proponía como una solución a la situación que se estaba viviendo, un punto medio entre la desesperación y el autoengaño, era una *espera* activa y atenta. Sin embargo, luego de identificar esta tercera situación en la modernidad, *distracción/dispersión*, Kracauer comienza a notar cómo la actividad de *espera*

había sido convertida en una mercancía capitalista. El individuo no quiere aburrirse, porque no quiere lidiar con su situación de sujeto alienado, y al sistema dominante tampoco le conviene este aburrimiento, por lo tanto, el entretenimiento vacío penetra todos los estratos de la vida humana, incluso en la *espera*. Estas son algunas de las profundizaciones y complejizaciones que se producen en la teoría kracaueriana, al incluir en su aparato analítico las ideas materialistas de la teoría marxista.

Otra película analizada por el autor alemán es *La quimera del oro* (1925), protagonizada y dirigida por Charles Chaplin. En el *film*, varios hombres están en una montaña en busca de oro y entre ellos se encuentra Chaplin. El famoso payaso sigue con su mismo disfraz, el sombrero y el bastón, a pesar de que no son de utilidad para el estado del clima. En la cima, comienza una fuerte tormenta de nieve y los personajes se tienen que esconder en una casa a esperar. En ella, se enfrentan a diferentes problemas, como los que viven cotidianamente las personas en estado de pobreza y miseria: el hambre y la falta de ropa. Sin embargo, en la película, los personajes reaccionan a dichos conflictos de una manera anormal y llevada tan al extremo, que resulta graciosa. Este tipo de humor sirve para la actividad de dispersión, ya que ayuda a no pensar en cómo uno sufre frente a estas mismas situaciones. Por ejemplo, el personaje de Chaplin termina cocinando su propio zapato, lo corta y lo divide como si fuese comida de verdad. El cordón del zapato lo utiliza como si fuese spaghetti y los clavos de la suela como huesos. Incluso, lava los platos para servir el zapato. Más tarde, mientras se encuentran en la misma situación, porque la tormenta afuera no cesa, un hombre empieza a delirar y se imagina al payaso como una gran gallina que se pasea por la casa y con una escopeta empieza a perseguirla, hasta que se da cuenta que era todo producto de su imaginación. A pesar de que el problema inicial es mundano, las reacciones de los personajes no lo son, lo que permite al espectador distraerse de esas mismas dificultades que tiene en su vida cotidiana. Lo mismo sucede con la ropa, en otra escena, en un bar del pueblo, se nota que, en comparación de los otros personajes, la vestimenta de Chaplin es más holgada y gastada. No solamente le sigue faltando el zapato que se comió al principio de la película, sino que también se le caen los pantalones mientras baila. Este, que es un problema cotidiano y hasta burdo, termina convirtiéndose en una hipérbole para el espectador. “Se podría objetar aquí que, si bien algunas películas siguen de manera explícita ciertas tendencias políticas y sociales, el grueso de la producción tiene simplemente como meta la diversión de calidad o la fácil distracción” (Kracauer, 1932a, p. 348).

Las actividades de entretenimiento, en el sistema capitalista, no son inofensivas. En cambio, sirven para no lidiar con el dolor del *desamparo trascendental*. *Distracción/dispersión* en su matiz pesimista, consiste en un fin en sí mismo y constituye una manera de ocupar el tiempo de ocio, fomentando el aburrimiento vulgar y obstaculizando la reflexión del sujeto. Kracauer es consciente de este efecto, pero encuentra en el cine una potencialidad en la propia lógica de adormecer y entretener a la multitud. El intelectual alemán comprende que, a través de la racionalización al extremo, de todas las esferas de la realidad, se podrá superar la modernidad. El cine, al seguir las lógicas modernas, forma parte de los elementos impulsores para la superación de la *ratio*. Es por esto que en la modernidad y en el sistema dominante -con su *carrousel*-, el autoengaño no es inocuo, pero es necesario para la adolorida supervivencia. Dicho placebo, enmascarado como entretenimiento, permite al sujeto autoengañarse y fingir que los mensajes que se encuentran en dichas producciones audiovisuales no quieren mantener el *statu quo*, que tanto les perjudica. Los individuos deciden que la forma más fácil de vivir su fragmentada existencia es a través de la *distracción/dispersión* y deciden esconderse detrás del vulgo.

Muchas veces las películas se hacen dementes. Presentan rostros espantosos, arrojan imágenes que muestran la verdadera faz de la sociedad. Por fortuna, están sanas en el núcleo. Los arranques esquizofrénicos duran sólo unos instantes, el telón baja de nuevo y todo discurre normalmente como antes. (Kracauer, 1927a, pp. 248-249)

Los finales felices, imposibles en la vida por fuera de la pantalla, se hacen realidad en el cine. Como ejemplo, se encuentra la película *Una mujer de París* (*A woman of Paris*). En 1922, Chaplin estrenó un *film* del género de drama, dirigida y escrita por él, pero sin su actuación. A pesar de que realiza un pequeño *cameo* al principio de la película, el famoso personaje de su payaso, que en ese momento había ganado mucha fama, no aparece en la película. Esto hizo que *Una mujer de París* no fuese bien recibida por los espectadores, que esperaban ver una típica película de comedia de Chaplin. La película cuenta la historia de Marie St. Clair, quien planea escaparse junto a su prometido a París y casarse allí. A Marie la echan de su casa y, su prometido, Jean, la acompaña a la estación de tren y promete volver después de ir a casa a hacer las valijas. Sin embargo, cuando llega a su casa, descubre que su padre ha muerto. Cuando Jean telefona a Marie en la estación para decirle que deben posponer su viaje, ella ya había subido al tren sin él.

Un año después, en París, Marie disfruta de una vida de lujo como amante de un rico empresario, Pierre Revel. Una amiga llama e invita a Marie a una fiesta, pero en un estado de ebriedad le da mal la dirección. Es así como, por casualidad, Marie llega al departamento de Jean, quien luego de fallecer su padre, se mudó a París con su madre. La joven lo contrata para pintar su retrato. Marie y Jean reavivan su romance y ella se distancia de Pierre Revel. Es así como durante una jornada ella descubre cuál había sido la razón por la cual Jean quería posponer el viaje: la muerte de su padre. Jean termina el retrato de Marie, pero en lugar de pintarla con el elegante traje que eligió para la sesión, la pinta con el sencillo vestido que llevaba la noche en que se fue a París. Él le vuelve a proponer casamiento, pero Marie no sabe qué hacer, ya que debe elegir entre el matrimonio o su vida de lujo. Es por eso que vuelve a su casa para pensar. La madre de Jean se pelea con él por la propuesta. Luego de decidirse, Marie se dirige al departamento de Jean para aceptar, pero llega justo a tiempo para escuchar a este apaciguar a su madre, diciéndole que le propuso matrimonio en un momento de debilidad. Jean no logra convencer a Marie de que no quiso decir lo que escuchó, y ella regresa con Pierre Revel. La noche siguiente, Jean se mete una pistola en el bolsillo de su abrigo y acude al exclusivo restaurante donde están cenando Marie y Pierre. Ambos hombres se pelean y Jean es expulsado del comedor. Luego, este último se dispara mortalmente en el vestíbulo del restaurante. La policía lleva el cuerpo de Jean a su departamento. Su madre recupera la pistola y va al apartamento de Marie, pero esta ha ido al estudio de Jean. La madre regresa y encuentra a Marie sollozando junto al cuerpo del hombre. Las dos mujeres se reconcilian y viajan al campo francés, donde abren un hogar para huérfanos.

Kracauer (1927a) escribe, en su texto llamado *Las pequeñas dependientes van al cine*: “El hecho de que parezcan tragedias es lo indicado de interés” (p. 247). En dicho texto desarrolla su teoría sobre ciertos rasgos cinematográficos, los cuales son llevados al extremo para las doncellas en el vulgo. ¿Qué fantasías están expuestas en este audiovisual para esta audiencia particular? La difícil pregunta burguesa de cuestionarse una vida de lujo o de amor. La ilusión de cruzarse con el primer amor y que este le proponga casamiento. Que el soltero más rico de la ciudad tenga sus ojos puestos en su persona y salir a los lugares más costosos de París. El deseo interno de tener muchos vestidos, un chofer y damas de compañía que atiendan y ayuden con las tareas hogareñas. Sin embargo, en la película previa, la protagonista no termina con la vida de lujo, en cambio, vive una vida de pobreza, pero feliz cuidando de niños. Las películas confirman el sistema dominante, terminando con un mensaje que les advierte a las doncellas que no importa su clase económica,

sino la felicidad. El cine, que surge del capitalismo, siendo ornamento de masas, producto del negocio del entretenimiento, debe responder a los intereses económicos capitalistas, porque a ellos les debe su existencia y persistencia. Aun así, al final, Marie no solamente elige el amor sobre el lujo, sino que comienza a hacer buenos actos cuidando de los niños huérfanos. Esto no era lo común en el cine.

Los ricos pobres, el vagabundo que no lo es: no asocian a su incógnito ningún fiel en general, como no sea el de que quieren ser amados por su persona, etc. ¿Por qué no tiran el dinero, si es que quieren ser amados como personas? ¿Por qué no muestran que son algo que merece amarse, realizando con su dinero una buena acción? (Kracauer, 1927a, p. 245)

De esta manera, es como existen personajes, en la gran pantalla, cuya relación parece dejar de lado las recompensas monetarias, pero que estas vuelven a ser recuperadas sin consecuencia alguna. Un ejemplo de esto es el personaje de Ahmed en *El ladrón de Bagdad*, de 1924. Una película estadounidense dirigida por Raoul Walsh, inspirada en los cuentos de *Las mil y una noches*. El *film* narra la historia de un ladrón llamado Ahmed que planea secuestrar a la princesa. Ella, por otro lado, se rehúsa a casarse con los príncipes que llegan preguntando por su mano. Es por esto, que planea una ridícula e imposible tarea en promesa de que el vencedor sea a quien ella acepte. Sin embargo, una vez que ve a Ahmed disfrazado de príncipe ella se enamora y lo elige como marido. Por amor, Ahmed renuncia a su plan de secuestrarla y le confiesa todo en privado, pero uno de los guardias escucha y le cuenta todo a otro príncipe. Luego de que es sabido la verdadera profesión y clase social de Ahmad, es echado del palacio, y uno de los príncipes manda a sus soldados a Bagdad a mantener la ciudad captiva. Ahmed libera la ciudad y rescata a la princesa, utilizando su capa de invisibilidad para atravesar a los mongoles que custodian al príncipe. En agradecimiento, el califa le entrega a su hija en matrimonio. No solo termina ganándose el honor, sino también la riqueza. La recompensa al final de la película no es realizada por una lección de clasicismo de por medio. Mientras tanto las pequeñas siguen siendo dependientes, pero, ¿dependientes de qué? Económicamente del marido, del consumo en masas y la fantasía, para el autoengaño y consecuentemente la paz espiritual. “Los felices solo se fingen en sí mismos la salvación” (Kracauer, 1925a, p. 209). La dispersión funcional para la felicidad.

La aplicabilidad de la noción *distracción/dispersión*, desarrollada hasta aquí, se realizó a partir del matiz negativo y pesimista de la noción, es decir esta se utiliza como un fin en sí mismo. Sin embargo, como ya se ha mencionado, esta noción también tiene una interpretación optimista por parte de Kracauer. En este sentido, el foco estaría puesto en el tipo de narración y la manera en la cual se presenta la sucesión de hechos, en un producto audiovisual. Le otorgaría un sentido positivo, al distinguirlo del mero entretenimiento que plantea cualquier narración lineal, como en las películas desarrolladas previamente. Un *film* en el cual se pueden hacer estas observaciones, es *Charlot trasnochador (A Night out)* dirigida y protagonizada por Chaplin, de 1915. El payaso y su amigo, Ben, salen borrachos de un *pub* y deciden visitar un restaurante de lujo. En él, con sus sombreros y bastones, imitan, se burlan y llevan al extremo rituales burgueses, como saludar levantando el sombrero levemente. Es durante estas imitaciones que se pelean con otro hombre del restaurante y su novia. Luego, son expulsados de este lugar y deciden ir a un hotel, porque se enamoran de una joven. Mientras espían a la joven que se está cambiando, son reprendidos por uno de los empleados del lugar. Sin embargo, más adelante, la joven y el payaso se encuentran y comienzan a coquetear, hasta que entra el esposo de la mujer y Chaplin es nuevamente echado. Estas acciones mencionadas pueden ser cambiadas de orden, eliminadas, intercambiadas por otras, inclusive hay personajes que podrían no existir y otros que podrían ser agregados. No hay razón para pelearse con el señor del restaurante o que le guste la esposa de alguien, no es para un acto heroico, tener una batalla final, cumplir un destino o incluso encontrar el amor. Entre los primeros audiovisuales y este último, se halla la diferencia de que en *Charlot trasnochador* se muestra la desintegración del mundo como se encuentra en la realidad. Por la manera en que se presenta la sucesión de hechos -que, a pesar de tener pleno sentido, pueden estar o no-, la película genera y permite un tipo de recepción distraída y dispersa. Lo que se propone desde la noción de *distracción/dispersión* es poder aprovechar, usar a favor este tipo de recepción -que ya es característica de la modernidad- para lograr demostrar la desintegración del mundo y sus fisuras, es decir, demostrar el retorno al mito que engendra la *ratio*, y consecuentemente generar una toma de conciencia con respecto al modo de vida enajenado capitalista moderno.

En conclusión, la audiencia consume películas para abolir el aburrimiento. A través de la evasión del individuo de su propio *desamparo trascendental*, el capitalismo se aprovecha y produce *films* cuyas historias ocurren en un sistema económico en donde los sueños se pueden hacer realidad, si las intenciones de los sujetos son honorables. Esto no es así en la vida real, sin

embargo, la masa cree posible todo lo que se presenta en la pantalla. No obstante, Kracauer rescata algunos *films* en los cuales, su narrativa abierta y no ordenada, le permite al sujeto cierta reflexión con respecto a su situación. El cine no es mera distracción, sino que, en el mismo acto de dispersión el sujeto es capaz de enfrentarse a su realidad; a la cual no podría hacerle frente, sino fuera gracias a la fusión entre estética y tendencia realista cinematográfica. En otras palabras, los audiovisuales cuya narrativa no es cerrada, poseen la potencialidad de imitar la verdadera realidad del sujeto fragmentado y alienado en el mundo moderno. El individuo en el vulgo, en el mismo acto de distracción de su situación agrietada, se encuentra con un producto que logra interpelarlo con una narrativa similar a su vida real, sin que deba enfrentarse a su *dobles exilio*, gracias a que el *film* se disfraza como actividad de ocio. En las películas que no responden a las lógicas clásicas y, por lo tanto, logran abrir el camino a la reflexión, las acciones no ocurren para hacer avanzar una historia cuidadosamente elaborada y, al igual que en la vida de los individuos modernos, no todo lo que sucede ocurre por una razón superior.

Concepto de espejo

“¿Es la sociedad la que realmente se muestra en el *colportage* cinematográfico?” se pregunta Kracauer (1927a, p. 232). La pregunta resulta retórica, ya que el mismo texto comienza con la frase: “Las películas son el espejo de la sociedad existente” (Kracauer, 1927a, p. 231). Este espejo al cual se refiere Kracauer, sería

el reflejo de las grietas y contradicciones de la sociedad moderna. El cine exigiría la exteriorización y es aquí donde se encuentra su potencialidad. La exterioridad implica la evidencia de la apariencia, y en el mundo aparente, es decir, en la *superficie*, como ya se mencionó, es en donde se encuentra la verdadera realidad. Es por esto que en el mundo moderno el cine posee, para Kracauer, una significativa potencialidad, la cual no es aún alcanzada por la mayoría de las películas de su época. “El punto no es sólo reflejar el mundo que, literalmente, se está desmoronando, sino hacer avanzar ese proceso” (Hansen, 2012, p. 12). Es la capacidad de reflejo del cine lo que aportaría a que el proceso de desmitologización, necesario según Kracauer, se cumpla; debiendo ser una representación capaz de mostrar la fragmentación del mundo, la inestabilidad de las instituciones, la alienación generada por la *ratio* y la mecanización. Una

representación que, a través de la distracción como modo perceptivo, logre generar preguntas, silencios y cuestionamientos. En otras palabras, el modo perceptivo exigido por el arte burgués, ya no funciona en este mundo moderno, la verdadera realidad no se encuentra indagando en lo más profundo de un vacío; en cambio, el modo perceptivo característico del capitalismo, según Kracauer, es el de la dispersión o distracción, los cuales logran indagar en la *superficie*.

Espejo no es solo exterioridad, porque implica lógicas conscientes al momento de decidir qué mostrar en la pantalla. No se puede mostrar una grieta accidentalmente a través de un acto creativo visual. Esa es la diferencia con la noción de *superficie*, hay un acto consciente detrás. Cuando se analiza las películas a través de la noción de *espejo*, no es el mundo aparente en su totalidad el objeto de estudio, sino, solo aquellas mediaciones visuales creadas a través de un acto consciente y artístico. La relevancia de la noción de *espejo* es que plantea una actividad crítica a la hora de producción y de consumo. Para Kracauer, quien comprende que la única forma de superar la modernidad es atravesándola, el cine puede ser no sólo dispersión y racionalización, sino también una herramienta para el avance de la desmitologización. El autor hace hincapié en la imposibilidad de escapar de la condición agrietada humana, sin la superación de la *ratio*. El autoengaño, potenciado por el sistema, hace que el sujeto sea suficientemente vulnerable como para seguir siendo explotado bajo sus lógicas. El sujeto prefiere fingir que no está agrietado para que su existencia sea menos dolorosa, sin embargo, esto no es lo ideal. *Espejo* permitiría estar más cerca del mundo espiritual, por un lado, y ver las grietas del mundo social moderno, por el otro. Para que ello suceda, el cine debería poder reflejar la confusión que domina el mundo, evidenciar sus grietas y contradicciones. Sin embargo, en este afán de existir y persistir en el sistema capitalista, las películas producidas buscan complacer tanto a los productores como a los consumidores: el público. Para que esto suceda, los *films* -vistos por cientos de personas cada día- no pueden cuestionar y desestabilizar el *statu quo*, ni poner en duda las instituciones establecidas tan profundamente, que son socialmente consideradas naturales. Kracauer explica que los acontecimientos históricos, presentados en las películas, son más revolucionarios y provocadores mientras más alejada en el tiempo se encuentre la escenificación. Ejemplo de ello son las películas que se desarrollan en la Edad Media. Como expresa el autor: “El coraje de las películas disminuye en relación directamente proporcional al cuadrado de aproximación al presente” (Kracauer, 1927a, p. 234). La existencia de un producto audiovisual que sea un espejo, para mostrarle las grietas modernas a la sociedad, resulta doloroso. Los individuos intentan sumirse en cualquier actividad

que resulte un placebo, por más efímero que sea. El autoengaño, aunque dure por unos instantes, es más placentero que lidiar con el *desamparo trascendental*. Es por esto que, a veces, los *films* que conscientemente reflejan la modernidad, deben enmascarar los hechos, a través de la lejanía temporal, para que el individuo pueda consumir el producto sin sentirse atravesado por el sufrimiento de ver la fragmentación.

Que el cine haga uso de herramientas, como la hipérbole o la ambientación en eras pasadas, para contar su historia, no significa que deje de reflejar la sociedad: "Incluso en aquellas películas que vagan en el pasado se deja reconocer el entorno actual" (Kracauer, 1927a, p. 233). La historia de un apuesto patrón, rico y bondadoso, que termina enamorándose y casándose con una doncella de clase baja que trabajaba para él, es una fantasía irreal cinematográfica. " (...) pero entretanto, ¿no es el sueño del propietario de un Rolls Royce aquel con el que sueñan las fregonas ascender?" (Kracauer, 1927a, p. 233). Los deseos en la gran pantalla pueden salir sin ser reprimidos ni censurados. Incluso aquellos deseos eróticos terminan encontrando su lugar para ser plasmados en el cine. Es por esto, que no solamente las películas son, como las llama Kracauer, reflejo de los *sueños diurnos* -expresión retomada de su compañero, Ernst Bloch- de la sociedad, sino que, a su vez, los espectadores esperan ver cumplir sus propios sueños y anhelos. Su vida está tan coercionada por el trabajo -cada vez más reificado y alienado- que necesitan construir sus deseos viendo una historia en donde, además, los mismos se cumplan. En las imágenes se encuentran los sueños sociales, si estos jeroglíficos quieren y pueden ser leídos (Witte, 1975). El público del cine es producto y reflejo de lo que ve en las películas, lo cual se debe a una relación retroalimentada entre la gran pantalla y la realidad. La trama de los *films* se basa en la realidad y, a su vez, deforman estas experiencias y situaciones reales generando nuevos anhelos y esperanzas en sus espectadores, quienes salen de las salas de cine esperando que en su vida real suceda lo mismo que en las películas. Esto es la definición de *espejo*: sólo a través de la doble distorsión, la realidad se asemeja a la verdad objetiva.

(...) dado que el mundo ya está distorsionado, cosificado y alienado, la iteración de esa distorsión, como una especie de doble negación, está más cerca de la verdad que cualquier intento de trascender el estado de cosas por medios estéticos tradicionales, ya sean clasicistas o realistas. (Hansen, 2012, p. 8)

El *espejo* distorsionante de esta realidad distorsionada sería la potencialidad del cine, si reflejara su caos, su fragmentación, sus desechos y residuos, sus grietas y fisuras, todo lo dañado por el sistema capitalista, el reduccionismo científico y los avances técnicos de la modernidad. Para la masa, los excesos de la técnica les parecen más reales que los rudimentos del alma, que ya no representan ningún límite, y lo peligroso para aquellos que se ven beneficiados por el sistema actual es la reivindicación de una realidad que falle frente a la realidad de lo irreal (Kracauer, 1925b). La tecnología, por lo tanto, tiene la potencialidad de demostrarle al sujeto no sólo la esfera de lo natural, sino también el propio estado del mundo artificial moderno. Este argumento de Kracauer es lo que lo distingue de varios autores, aunque continúa realizando una crítica pesimista de la mecanización, comprende sus usos y sus abusos. No sólo observa y analiza los daños que ocasiona, sino también investiga sobre su potencial capacidad de contribuir a la desmitologización del mundo.

En esta noción es importante entender la diferencia entre analogía y símil, según Kracauer. Para una analogía se necesitan dos fenómenos que están siendo asociados a través de una comparación o un paralelismo, mientras que en un símil la identidad de sentido es creada a través de una actividad estética y, por lo tanto, la relación entre ambos fenómenos es indirecta. Es por esto, que la analogía, que contiene validez objetiva, puede ser correcta o errada, mientras que el símil, que es una creación de la fantasía, es bello o feo. Sin embargo, todo símil tiene el potencial de convertirse en analogía:

Basta con cambiar la intención y la misma materia que antes era símil pasa a ser analogía. La frase *la vida es como una corriente* tiene el sentido de un símil cuando la palabra *corriente* vale como imagen; pero se convierte en analogía cuando *vida* y *corriente* se conciben como fenómenos paralelos, como procesos que se desarrollan según la misma regla universal. (Kracauer, 1920, p. 77)

¿Cómo se relacionan con el cine estos conceptos mencionados? El cine, como reflejo de la vida, es un símil; a través de una actividad estética y creativa hace uso de la facultad imaginativa creando una relación entre dos fenómenos, a partir de que expone el “(...) contenido nuclear de las cosas que se le ha hecho manifiesto” (Kracauer, 1920, p. 78). El cine es un gran símil que permite al sujeto contemplar el desintegrado estado del mundo moderno. Las películas no tendrían la

posibilidad de ser consideradas *espejo*, si no tuviesen la capacidad de relacionar dos fenómenos cuya conexión sea estética. Así es como aquellos *films* que se ambientan en tiempos pasados, para enmascarar problemas modernos, pueden terminar logrando reflejar dichas grietas. A los individuos les resulta más sencillo consumir un símil de su *desamparo trascendental*, que un reflejo más realista de ello. Esto es porque, como se mencionó previamente, el individuo prefiere autoengañarse con meras actividades, por al menos unos instantes, que enfrentarse a su propia condición fragmentada moderna.

Por otro lado, el cine, en función del capitalismo, no tiende a mostrar el estado del mundo agrietado y fragmentado. Los individuos que forman parte de la audiencia, prefieren ver películas que no sean un espejo de su propio dolor. A su vez, el sistema dominante, tampoco prefiere este tipo de producciones, ya que una sociedad consciente de sí misma podría rebelarse. La única película que Kracauer categoriza como la que ha capturado la verdadera realidad, *El acorazado Potemkin (Battleship Potemkin)*, dirigida por Eisenstein en 1926, fue censurada por muchos países occidentales, porque no solo refleja las grietas del capitalismo, sino también la violencia del gobierno por mantener el *statu quo*. El cine, bajo el sistema dominante, prefiere no mostrar la realidad moderna fragmentada. En cambio, este refleja una realidad unificada y emparchada en pos de la unidad estética. El *film* muestra una realidad aparente que no permite a los espectadores percibir esta fragmentación del mundo y, como expresa el epígrafe de este capítulo, si alguien quisiera modificar las cosas, primero debe estar informado sobre qué cosas deben ser modificadas. La potencialidad de *espejo* se alcanzaría cuando las películas: “(...) transmiten exacta y francamente el *desorden* de la sociedad a miles de ojos y oídos, es esto lo que las capacita para suscitar y conservar en la memoria esa tensión que debe preceder al necesario vuelco. (Kracauer, 1926a, p. 220). Para que el cine funcione como símil debe abstraer las individualidades. Es decir, para que una película logre reflejar la situación del sujeto y que este se reconozca en dicho reflejo, el sujeto alienado al momento de consumir un producto audiovisual debe dejar de lado su individualidad, es decir, abstraerse para formar parte de la masa.

Espejo en el cine

Las nuevas técnicas permiten que las películas se conviertan en un reflejo de la modernidad, ya que “la obra de arte pone ante el mundo un espejo que no sólo lo refleja, sino que le hace ver” (Kracauer, 1925a, p. 204). Una película que resalta, entre las reseñas realizadas por Kracauer para el *Frankfurter Zeitung*, es *El acorazado Potemkin (Battleship Potemkin)*, de 1926. El *film* fue censurado, como se explicitó previamente, por ir en contra del sistema dominante y las lógicas explotadoras del capitalismo. Dicha película, es una producción rusa que cuenta la historia de un barco marino, en el año 1905, que para alimentar a sus trabajadores solo tiene carne en mal estado. Los de más alta jerarquía comen buena comida, mientras que los trabajadores se quedan con hambre. Ante esta situación, los marinos hambrientos, principalmente impulsados por su compañero Vakulinchuk, deciden comenzar una revuelta. En medio de la misma, Vakulinchuk es disparado y muere. La muerte de su compañero, empeora la situación y los marinos toman el mando del barco. Más tarde, al llegar a Odessa, entierran a Vakulinchuk. En el entierro, algunos lugareños miran curiosamente la tumba y algunas ancianas rezan brevemente. A medida que pasa el tiempo, se corre la voz y cada vez hay más personas que pasan junto a los restos, y poco a poco se van formando columnas larguísimas de dolientes que cruzan puentes, bajan escaleras y hacen largas colas en los rompeolas. Además, los lugareños comienzan a reunirse en grupos espontáneos para hablar de los acontecimientos; como consecuencia, la mayoría de los ciudadanos comienzan a jurar destruir a los opresores y ayudar a los marinos que se revelaron. Un gran número de pequeñas embarcaciones de vela se acercan al acorazado para apoyar a la tripulación, trayendo víveres, aves en jaulas y cerdos vivos. Repentinamente, aparecen tropas con túnicas blancas en lo alto de la escalera, con rifles apuntando en horizontal, bajando lentamente los escalones. Al principio, la muchedumbre se comienza a alejar, pero entonces los soldados abren fuego, indiscriminadamente, contra todos: hombres desarmados, mujeres, niños y ancianos. Una mujer lleva el cuerpo de su hijo muerto en brazos, hacia arriba, hacia los tiradores, esperando que la dejen pasar. Se detiene unos pasos delante de ellos, pero un segundo después le disparan. La gente contempla la situación, horrorizada y se abalanza sobre otros que han caído, vivos o muertos. Se ve cómo una bota militar pisa la muñeca de un niño. Se ve a alguien con gafas con una mirada asustada, y luego las mismas gafas en el suelo rotas por una bala que ha atravesado una lente. Entre las víctimas se encuentra una madre con un bebé en un cochecito. Al caer al suelo, moribunda, se

apoya en el cochecito, empujándolo accidentalmente. El coche rueda por las escaleras en medio de la multitud que huye. Los desesperados espectadores observan el aparentemente interminable viaje del cochecito rodando sin control. Los cosacos a caballo llegan entonces desde el lado del muelle y masacran a los indefensos desde el fondo de la escalera. La tripulación del Potemkin pasa a los puestos de combate y dirige sus cañones hacia la ciudad, disparando contra los edificios en los que podrían estar concentrados los soldados zaristas. Para entonces la masacre en las escaleras de Odessa se detiene, ya que sólo quedan soldados en pie.

Kracauer (1926b), en su reseña del *film*, escribe: "Esta película no reprime nada" (p. 226) y "Esta película no cautiva la atención, como las películas occidentales" (p. 227). *El acorazado Potemkin* pone un *espejo* frente a la sociedad mostrándole las atrocidades del mundo. Refuerza las grietas, en vez de ocultarlas, y el espectador no tiene humor para escaparse de la verdad.

El señor Eisenstein, quizás por vez primera, ha logrado representar una realidad con los medios del cine. No abandona el plano que se ofrece a la cámara; no ilustra un texto, se contenta más bien con alinear las impresiones ópticas las unas tras las otras. (Kracauer, 1926b, p. 228)

El director de la película ha logrado, según Kracauer, una alianza entre la técnica y el individuo. La mecanización pasa a estar a merced del sujeto y su desfragmentación, ayudando a conocerse y a ver sus propias grietas, por el exilio de la esfera con lo mitificado y lo natural. Justamente, por esta función que cumplía *El acorazado Potemkin* en su época, no sólo fue censurada, sino que, la crítica cinematográfica que obtuvo se centró en sus características estéticas, dejando de lado su polémico contenido: "Que las películas en su conjunto confirman el sistema dominante, es algo que se hizo manifiesto en el revuelo a propósito del Potemkin. Se sintió su alteridad, se la afirmó estéticamente a fin de poder suprimir lo que significaba" (Kracauer, 1927a, p. 231). En esta cita, no sólo se confirma lo que Kracauer establecía de la producción media de películas, producidas al servicio del sistema dominante; sino que, también, se puede reflexionar sobre la crítica cinematográfica, la cual no sólo debe ser estética, sino también debe ser una crítica social. Esto permitiría poder visibilizar esta función de *espejo* que puede cumplir una película, y poder generar conversaciones sobre estas grietas, luchas, inestabilidades que se encuentran en el sistema.

Hay películas occidentales que también narran la historia de personajes que luchan contra los opresores, pero para contarla utilizan ambientarla en siglos pasados. Un ejemplo de esto es *La marca del Zorro* (*The Mark of Zorro*). La película de 1920, dirigida por Fred Niblo, está ambientada en el siglo XIX, en España, país al que no pertenecen los actores, la producción, el público objetivo, e incluso, en donde la lengua materna no es la inglesa. El *film* narra la historia de Don Diego Vega, hijo de un rico ranchero que ha adoptado un alter ego enmascarado, al estilo Robin Hood, llamado el Señor Zorro, que surge para proteger al pueblo de la administración corrupta del gobernador Alvarado, su secuaz Juan Ramón y el bruto sargento Pedro González. Con su espada relampagueante y un atlético sentido del humor, el Zorro marca las caras de los malhechores con su insignia, la "Z".

A pesar de que los valores del Zorro están muy cerca a los de los marineros de *El acorazado Potemkin*, a las masas les resulta más liviano ver al primer personaje. Esto sucede porque además de humor y escenas extraordinarias, lo que se muestra en la historia del Zorro, son situaciones individuales, males particulares, que no pertenecen a un todo, a un sistema en mal funcionamiento. Nadie se agrupa con nadie para cuestionarse y rebelarse, y los problemas son resueltos por un héroe, todo parece más fácil. *La marca del Zorro*, por la época y el país en que está ambientada, parece narrar una historia en donde los personajes están alejados de la realidad moderna, esto permite que el espectador pueda autoengañarse y fingir que lo reflejado en la pantalla no es su realidad. Este tipo de películas producen un efecto de un mundo coherente y posible de ser digerido cuando estamos viviendo en un mundo desintegrado y desmantelado. Incluso cuando se hace para generar la ilusión de que esto no es así, Kracauer escribe (1926c): “La ilusión no es para nada significativa” (p. 282). El cine tiene la capacidad de perpetuar esta imagen de una realidad solidificada por, como fue mencionado anteriormente, la estética burguesa y sus principios de belleza. Por el contrario, *El acorazado Potemkin* no realiza este enmascaramiento.

Es muy compasiva la sociedad (...) Por simpatía tiende la mano a uno u otro de los que se hunden y le salva llevándolo hasta su altura, que considera de altura. Así se procura el guardaespaldas moral sin que la clase inferior deje de mantenerse abajo y la sociedad de ser sociedad. Al contrario: la salvación de personas individuales impide, por fortuna, la salvación de la clase entera. (Kracauer, 1927a, p. 237)

La calle, analizada previamente, trata sobre el *desamparo trascendental*, presentándolo de una manera visualmente bella y agradable; en este sentido, resulta una paradoja que el propio dolor humano -que permea todas las esferas de la vida- se presente en la gran pantalla y se consuma como un producto armonioso y digerible. El *film* refleja a los sujetos desterrados de la esfera de lo natural, que no tienen una relación con lo superior y en lugar de vivir en unión con otros individuos, se encuentran aislados, rodeados de objetos indiferentes al mundo místico. El protagonista de *La calle* es un reflejo de los sujetos callejeando en busca de entretenimiento, pero fallando en el intento. Además, la película, tampoco logra producir el efecto deseado como *espejo* interpelador, por su narrativa cerrada y final feliz.

Retomando a Chaplin, en la película *La quimera del oro*, se realiza un símil de las *Tiller Girls* -un género de baile que surgió en Inglaterra a fines del siglo XIX- a través del pan y los tenedores, representando así, cómo las bailarinas, bailando en completa sincronización, se mezclan entre ellas; pierden su individualidad en la danza. El famoso payaso, para hacer reír a unas chicas dice que va a bailar, pero en cambio pincha unos panes con dos tenedores e imita el ritmo y los movimientos de las *Tiller Girls*. Aquí, es posible ver cómo las piernas de cada bailarina se pierden tanto en la masa, que luego se pueden reconocer en dos cubiertos de metal y bolas de harina. Cada parte del cuerpo se mueve de una manera tan serializada, como las partes de una máquina en la fábrica. Se manifiesta un reflejo de cómo el fordismo y el taylorismo han afectado de tal manera la vida moderna, que las bailarinas se mueven al ritmo de las máquinas y se pierden en la multitud de las piernas. Los pies de las bailarinas pueden abstraerse y llegar a reconocerse en objetos como panes. Lo mismo sucede con las personas en las masas, quienes necesitan de la abstracción, ya que es a través de ésta que pueden pertenecer a las mismas. Esta abstracción es mejor conocida como un proceso de anonimato. El individuo en el vulgo se pierde entre los demás individuos.

Ciertamente, el hombre como ser orgánico ha desaparecido del ornamento; pero con ello no se destaca el fundamento de lo humano, sino que la partícula de masa que permanece se cierra frente a él como un mero concepto general formal cualquiera (...) Allí donde la razón desintegra el conjunto orgánico y rasga la superficie natural, aun cuando cultivada, allí habla, allí descompone la figura formal humana para que la verdad no dislocada, a partir de sí misma modele de nuevo al hombre. (Kracauer, 1927c, p. 270)

El sujeto debe abandonar su individualidad para poder pertenecer a la masa y, de esta manera, poder ignorar su situación de *desamparo trascendental*, pero a su vez, es a través de esta misma pérdida de individualidad que ciertas producciones audiovisuales son capaces de interpelar al sujeto y permitirle enfrentar su soledad. La posibilidad de toma de conciencia sobre el *desamparo trascendental* que brinda el cine, a través de la abstracción de las individualidades, es su potencialidad. Sin embargo, también ocurre, como observa Kracauer, que la mayor parte de las películas en vez de intentar reflejar el mundo moderno agrietado y alienado, se contentan con mostrar una realidad armoniosa y unificada en su apariencia, y por lo tanto son películas cuyo fin único es el entretenimiento. El mundo reflejado en estos *films* es inexistente en la vida real, a pesar de que la técnica que la media posee tendencias realistas. Esto ocurre gracias al uso de herramientas como el montaje y la narrativa que ayudan a tapar y ocultar las grietas del mundo. No obstante, no significa que el mundo proyectado en la pantalla sea artificial, sino en cambio que los cineastas a través de la actividad estética realizan un recorte de la vida real. Estos retazos no significan que todas las películas al presentar un mundo ordenado reflejen un mundo falso, sino en cambio, las películas que logran reflejar la verdadera realidad moderna y el estado del mundo fragmentado también hacen uso de las mismas herramientas. Como ejemplo de esto, se han descrito los *films* de Chaplin, quien a través de la hipérbole y llevar al extremo situaciones cotidianas le hace ver a la audiencia su propia realidad alienada y agrietada.

Teniendo en cuenta esta noción de *espejo*, en conjunto con las nociones de *superficie*, *envoltura* y *distracción/dispersión* se puede dar cuenta de las dinámicas que se ponen en juego en las producciones cinematográficas y en los cines, en el sentido de la realidad que crean y que muestran, el tipo de atención que exigen y las ideas, creencias y actitudes que promueven.

Distracción/dispersión y espejo, engaño y revelación

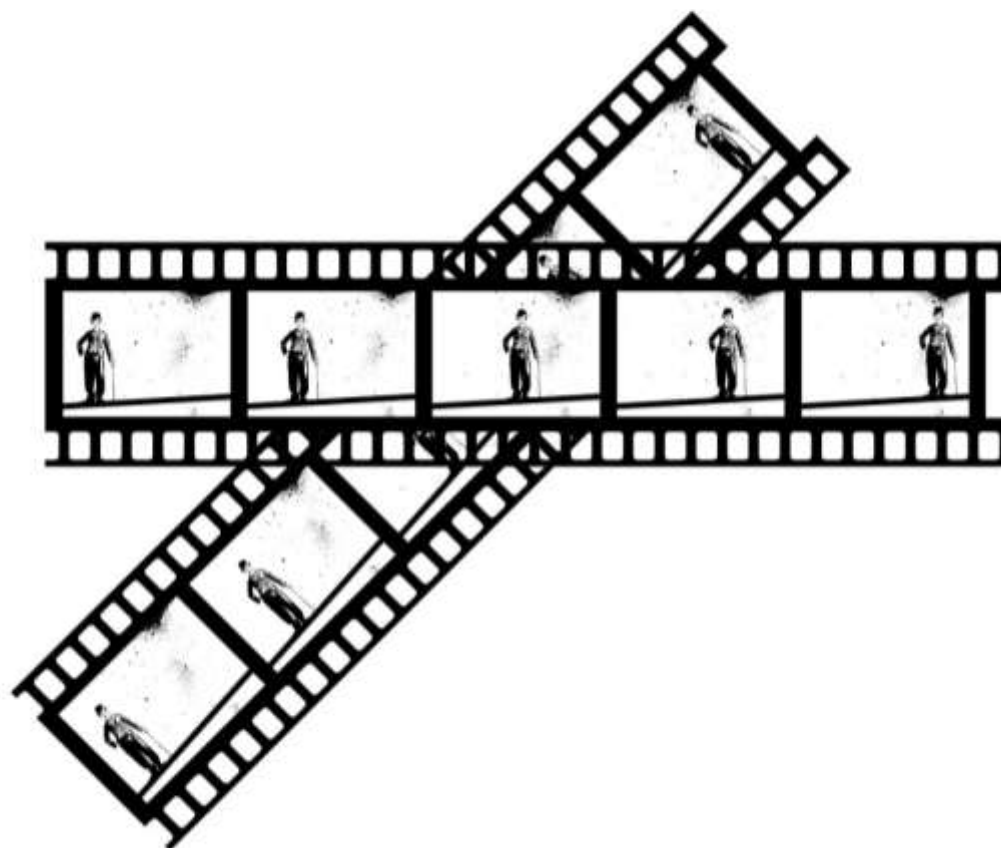
En este mundo moderno fragmentado, alienado y caracterizado por la sensación de *desamparo trascendental*, las nociones de *distracción/dispersión* y de *espejo*, lograrían generar un aporte novedoso, con matices esperanzadores, pero no por ello ingenuos. Lo que Kracauer logra con estas dos nociones es sacar a la luz los aspectos pesimistas de los fenómenos modernos

capitalistas, los cuales resultan evidentes en la tradición crítica. Sin embargo, con ellas, también consigue elaborar una consideración alternativa a los modos de producción capitalista. Presentando las potencialidades que se pueden alcanzar con la comunicación masiva, Kracauer produce una reflexión compuesta de herramientas que servirían para poder contribuir al proceso de desmitologización, necesario para la liberación de los sujetos. El autor alemán plantea, a lo largo de su aparato analítico, dos posibles acciones frente a la realidad fragmentada y alienada. La primera, era la *espera* y su consecuente perseverancia, pero ésta había sido reemplazada por la modernidad por un acto capitalista: esperar para entrar al restaurante, al cine, al circo, etc. La *espera* ahora se correspondía con el *statu quo*, en vez de provocar un cuestionamiento en el sujeto, sobre su propia realidad. Es a partir de esta reflexión, al ver que la actitud de espera abierta y activa no se realizaba en la sociedad, que Kracauer plantea otra acción liberadora, la cual podría realizarse a través del cine. El cine es capaz, a través de su mediación estética creativa -limitada por la tendencia realista de la cámara-, de establecer una relación entre la realidad y la sociedad, que produciría una concientización en dos sentidos diferentes. El primero de ellos, según Kracauer, sería la concientización del sujeto sobre su propia realidad tensionada, a través del reflejo de su condición fragmentada. Consecuentemente, se produciría una toma de consciencia con respecto a la *ratio*, reconociéndola como un tipo de razón enturbiada que genera el retorno al mito y, por lo tanto, entorpece el avance del proceso desmitificador -el cual sería necesario para acabar con la alienación y enajenación del sujeto de su realidad-.

No obstante, este tono esperanzador, no se deja engañar por una intención instrumental al sistema, sino que sigue teniendo en cuenta la totalidad del funcionamiento de los engranajes capitalistas. Por ejemplo, como se ha mencionado, *distracción/dispersión*, cuando es un fin en sí mismo -es decir, cuando mantiene permanentemente ocupado al individuo aun en sus momentos de ocio, atiborrándolo de estímulos que no deja lugar a la reflexión- es cuando se presenta como funcional al sistema y sumerge, aún más, a la sociedad en la *ratio*. Sin embargo, lo que propone Kracauer, no es negar la *distracción/dispersión*, ni intentar erradicarla, sino por el contrario, verla como una manera particular de recepción, un tipo de recepción característica del sistema capitalista. Precisamente, por la manera en que funciona este sistema, en la que se presentan los estímulos y la cantidad de información, la experiencia receptiva de los individuos, no podría ser de otra manera. El sistema capitalista moderno exige este tipo de recepción. En ese sentido, aceptando esta realidad del sistema, no negándola como se dijo, es que se debe comenzar a trabajar

para utilizarla a favor de generar nuevos sentidos y significados, que pongan en cuestionamiento el sistema y que visibilice sus grietas y fisuras. Este cuestionamiento no solo debe ser propiciado para los intelectuales, sino también para los mismos sujetos a quienes se dirige el aparato cinematográfico. De esta manera la proyección en la superficie de la pantalla se convierte en una herramienta para despetrificar la visión del sujeto desamparado de su realidad moderna y, por lo tanto, doblemente exiliada. Con esta consideración, encuentra su sentido el concepto de *espejo*. Teniendo en cuenta este tipo de recepción dispersa, el cine debería poder reflejar a la sociedad de tal manera que su fragmentación sea puesta en evidencia. Debería poder demostrar que los fenómenos considerados naturales e inamovibles no lo son, y mostrar el profundo alejamiento y extrañamiento tan internalizados, que existe entre naturaleza y sociedad. Sin embargo, a partir de esta noción, Kracauer puede observar que esta acción alternativa no se cumple en el grueso de las películas, y en cambio, ellas muestran un mundo armónico, unido, emparchado, completamente funcional al sistema capitalista. Esta manera dual, de Kracauer, de elaborar las nociones, es lo que evidencia su particularidad. Demuestra que con ellas se pueden observar y analizar diferentes aristas de una misma situación y una misma realidad, complejizando aún más los conceptos y el análisis mismo.

Conclusión



El tipo de vinculación entre sociedad y realidad, determina, en parte, la percepción que se posee sobre el mundo que se habita. En la modernidad, según Kracauer, esta percepción se caracterizaba por cierta tensión, ya que los individuos habitaban en un entremundos: se encontraban exiliados tanto del mundo material, como del espiritual. Esta situación se producía como consecuencia de la *ratio* capitalista que retornaba al mito, alejando al sujeto de la esfera de lo natural. Carentes de hogar y desamparados en el mundo material, los individuos vivían diariamente adoloridos, en la danza de tensión entre estos dos mundos. Este proceso racionalizador moderno traía consigo rápidos cambios tecnológicos y profundas transformaciones sociales, culturales y espaciales. La mecanización de la vida, -tanto en el ámbito industrial, como en la cotidianidad y el ocio- acrecentó las migraciones a las ciudades, las cuales debieron modificarse para adaptarse a los nuevos influjos urbanos. Entretanto, esta mecanización, en consonancia con el tipo de producción serializada, reforzaban la alienación del sujeto profundizando su enajenación de la esfera espiritual. Por otra parte, como si fuera poco, la Gran Guerra había dejado a Alemania con una profunda crisis económica y social, generando agitaciones en los ámbitos políticos, laborales, culturales e intelectuales. La clase media -formada por obreros y empleados- había surgido recientemente, como consecuencia de estos cambios, y estaba en constante crecimiento, produciendo el nacimiento de la sociedad de masas. Dicha sociedad implicaba un consumo masivo, el cual exigía la pérdida de individualidad en la muchedumbre.

Por los sucesos mencionados, la época moderna en la cual Kracauer estaba viviendo, era una situación sin precedentes. Ante esto, la finalidad inicial del autor, a través de sus escritos, era elaborar una visión capaz de abarcar la realidad en su totalidad, dando cuenta de su constante transformación y movimiento; por esta razón, la teoría kracaueriana no podía ser estática. Con este objetivo en mente, Kracauer, permanentemente incorporaba a su entramado conceptual nuevos aspectos que le permitieran comprender mejor una realidad continuamente cambiante. Esta actitud de apertura y flexibilidad era posible por su innata curiosidad y su gran capacidad para mantener una mirada crítica sobre su propia teoría y sobre el mundo que lo rodeaba; además le permitía no encasillarse en ninguna disciplina o área. Esta transdisciplinariedad kracaueriana, deliberadamente buscada, le brindaba la posibilidad de ver el mundo de una manera diferente que la de sus compañeros ¿quién mejor para teorizar sobre una realidad en constante cambio, que un intelectual que no se permitía encasillar por ninguna disciplina, sino que tomaba de cada una de ellas las herramientas necesarias para poder identificar y comprender las novedades de su tiempo?

Esta manera de trabajar de Kracauer se vio favorecida por los años dorados weimarianos - caracterizados por el crecimiento cultural e intelectual-, que le permitieron experimentar diversas formas de escritura -algunas más periodísticas, otras más ensayísticas, y hasta poéticas, acercándose incluso, por momentos, a la sociología y otros a la filosofía-. El autor lograba, de esta manera, utilizar a su favor estos géneros y estilos, pudiendo incorporar nuevos elementos a su teoría, contradiciendo y complementando sus propias nociones, como así también pudiendo llevarlas a un plano más concreto, relacionándolas con las producciones audiovisuales de su época. La teoría kracaueriana se encontraba en tan estrecha relación con su contexto, que, como ya se dijo, si las condiciones hubieran sido otras, su aparato analítico también.

Por otro lado, cabe aclarar, que las nociones de *superficie*, *envoltura*, *distracción/dispersión* y *espejo* no son originalmente propias de Kracauer. En este sentido, tanto Adorno como Benjamin utilizaban las mismas nociones, o similares, para dar cuenta de la atmósfera de condena que, como se desarrolló previamente, caracterizaba los textos de los intelectuales judíos. Sin embargo, a diferencia de sus amigos y compañeros, que veían a la modernidad como una prisión para el ser humano -la cual le proveía falsas comodidades al sujeto-. Kracauer observaba, en estos mismos objetos de comodidad, la posibilidad de la liberación humana. Kracauer, al igual que otros intelectuales de su época, añoraba el mundo de antaño, pero él no se dejaba dominar por la nostalgia. Por el contrario, había elaborado la idea de perseverancia, a través de la *espera*, lo cual le valió su peculiaridad entre sus contemporáneos. Según el autor, a través de la *espera* era posible permanecer en activa alerta a los cambios de su alrededor, sin caer en la desesperación de la de los *escépticos por principio*. Aquí reside la distinción de Kracauer: aun considerando a la modernidad como una celda -cuyo único destino era el apocalipsis-, podía ver en uno de los objetos de comodidad -específicamente el cine- una arista optimista liberadora.

Esta visión esperanzadora de Kracauer, se debe a su identificación de tres características del cine. Por un lado, el autor considera este medio como una actividad masiva que posee una tendencia realista, la cual genera una relación entre el sujeto y la realidad, incomparable con otros medios. En segundo lugar, Kracauer, identifica una capacidad estética creativa en el cine, la cual permite reflejarle al sujeto su propio *desamparo trascendental*. Por último, para Kracauer, dicho medio es capaz de revelar el estado de una determinada época histórica, ya que el estado del alma de una época puede manifestarse en el mundo material.

Cine como medio comunicacional masivo

Se podría decir que el cine es un producto inherentemente capitalista moderno. Su surgimiento y desarrollo fue posible gracias a dicho sistema -por los avances tecnológicos que éste suscitó y por las configuraciones sociales que construyó-. Por lo tanto, cobra pleno sentido pensar que su funcionamiento se correspondía con las lógicas modernas capitalistas.

En la época de Weimar, el cine no sólo era novedoso como avance tecnológico, sino, también, como manifestación artística y como medio de comunicación masivo -cuestión que no había sido teorizada en esos términos, pero fue Kracauer uno de los pioneros de la época en clasificarlo de este modo-. Sin embargo, a pesar de configurarse como una novedad para los intelectuales, se tornó rápidamente en algo habitual para la audiencia. Es decir, la concurrencia al cine se volvió tan cotidiana y, además, concordaba tan íntimamente con los modos de vida capitalista, que prontamente tuvo la capacidad de volverse algo considerado normal. Los sujetos trabajaban en masa -tarea que les ocupaba cada vez más tiempo-, por lo tanto, era comprensible que el momento de ocio y esparcimiento también fuera de esa manera. Este trabajo exigido por el sistema capitalista, no sólo era en masa por la cantidad de obreros y empleados que nucleaba, sino también por el carácter masificador que otorgaba a los grupos humanos. Es decir, exigía que los sujetos fueran intercambiables entre sí, que fueran necesarios sólo en función de su tarea dentro del engranaje mayor que los acaparaba, y no por su subjetividad individual. Los sujetos, como trabajadores, no eran más que una pequeña pieza dentro del gran dispositivo capitalista del cual formaban parte, sin dimensionarlo siquiera. El sujeto y sus características individuales destacan en la masa como un pequeño tornillo en una máquina. Se podría pensar, que el sistema capitalista, en este sentido, funciona de la misma manera que los grupos autoritarios, descritos por Kracauer. Es decir, en este sistema, las ideas y su fin último están por encima del sujeto y se encuentran escindidos de los cambios constantes de la vida del individuo, el cual es intercambiable, efímero y, además, dúctil por el solo hecho de querer pertenecer. Esto termina generando un tipo de subjetividad idónea para un grupo autoritario que plantee la existencia de un *nosotros* y un *otros*.

En concordancia con la situación anterior, el cine cumplía con las mismas lógicas. No solo se ofrecía como un espacio físico capaz de albergar una gran cantidad de personas al mismo tiempo, sino, también, que sus productos audiovisuales estaban diseñados para poder alcanzar a una gran cantidad de individuos y, además, ser interpretados por estos. Para ello, el cine debía

ofrecer un mensaje comprensible y digerible por todos, es decir, ofrecer un mundo unificado en su apariencia. El contenido y la trama de las películas, en el grueso de la producción cinematográfica de la época, se dedicaban a mantener el *statu quo*, para no poner en duda ni desestabilizar las instituciones y normas sociales. Las grietas y contradicciones del mundo quedaban invisibilizadas o, si se atrevían a mostrarlas sutilmente, éstas eran superadas, sin ninguna dificultad, por algún personaje heroico. A través de esta dinámica -tanto dentro del ámbito laboral, como en el del ocio- el sistema dominante le exigía al sujeto enmascarar su dolor y eludir su desamparo, para, de esta manera, continuar siendo útil al sistema y, por lo tanto, posible de seguir siendo explotado. Las películas aliviaban, temporalmente, el dolor trascendental y, como una venda, le tapaba los ojos al sujeto moderno para no ver, ni admitir su propio *doble exilio*.

La dispersión que ofrece el sistema es una decisión deliberada por ocultar sus grietas, generando una especie de máscara en la experiencia cotidiana, para así lograr la distracción en los sujetos y que estos no tengan acceso completo a la realidad que los rodea. El sujeto, sin el conocimiento pleno de su contexto en tensión, es vulnerable y susceptible a las estrategias del capitalismo -como, por ejemplo, el fascismo-. El sistema ofrece, como un *carrousel* que no para de girar, diversas actividades para dispersarse y no enfrentarse al aburrimiento personal -el cual, posibilitaría una observación más detenida y consecuente reflexión sobre la realidad-. A su vez, para lograr esto, el cine -al igual que el trabajo, como ya se mencionó- debe reafirmar la condición de masa en la que se encuentran los individuos. Es decir, el individuo como audiencia debe ser estandarizado y racionalizado para poder funcionar como un engranaje más del sistema de producción. El sujeto debe pasar por un filtro de anonimato y dejar de lado sus características individuales, para poder convertirse en parte de la masa. Esta situación, también contribuye al adormecimiento del sujeto, quien al tener que difuminar sus límites individuales para poder pertenecer a la masa, comienza a perder consciencia de sí mismo y a perder perspectiva de su propia relación con el mundo. Mientras menos conectado está el sujeto con su alma, más fácil pierde de vista las tensiones del mundo que le rodean, y la propia condición de individualidad invisibilizada. Al mismo tiempo, esta situación genera una sensación de comodidad, pertenencia y sentido común que conforman alivios y placeres pasajeros. Sin embargo, la pertenencia a la masa no significa comunidad, ya que a pesar de haber cada vez más individuos convocados a un mismo espacio, actuando en base a los mismos patrones y normas, con objetivos similares, estos están

cada vez menos conectados con ellos mismos y los demás. La individualidad que se refuerza es sólo una individualidad que pueda ser parte de la masa y funcional al sistema.

En torno al comportamiento masivo desarrollado hasta aquí, resulta interesante reflexionar acerca de los estudios realizados por Kracauer a inicios del siglo XX, los cuales poseen continuidad en la actualidad. Hoy en día, son numerosos los estudios dedicados a comprender la relación entre la sociedad y los medios masivos; inclusive los estudios en torno al cine, medio que, a pesar de sus transformaciones a lo largo de los años, no pierde su actualidad y presencia en los intereses intelectuales y culturales.

Cine como mediación estética

El cine, como se dijo previamente, no solo es una técnica moderna, que funciona bajo las lógicas racionalistas, sino que también es considerado un arte. A pesar de haberse convertido en una mercancía funcional para el capitalismo, el cine es creado por artistas y, como es sabido, se lo llegó a denominar el séptimo arte. Por lo tanto, el cine es un medio comunicacional fuertemente enlazado con la esfera espiritual, porque la creación estética requiere acudir a dicho mundo. No obstante, Kracauer no está interesado por preguntarse sobre qué producciones audiovisuales se considerarían cine o no, o cuáles películas son consideradas arte. En cambio, el autor, pone el foco en la crítica social y se pregunta sobre cómo el cine, de su época, es mediador de una realidad en donde, cada vez más, los sujetos se encuentran inmersos en una masa que los invisibiliza como individualidades. La masa que conforma la audiencia no se realiza la pregunta de cuán artístico es lo que están viendo, en cambio, se dejan sumergir en la narrativa que les plantea el *film*.

Las películas, como los seres modernos, se encuentran en el entremundo, con un pie en el mundo espiritual y con el otro en el físico material. Esta particularidad, similar a la de los sujetos, provoca que el cine posea la capacidad de captar la realidad, al poder realizar una acción estética creativa. Es dicha mediación estética la que permite hacerle ver al sujeto semi dormido su realidad fragmentada. A través de una actividad que se enmascara como puro ocio, la realidad se proyecta en una superficie, a veces utilizada como envoltura, y otras veces como un espejo. En otras palabras, a diferencia de otros medios de comunicación, el cine es capaz de mostrarle, al sujeto semi dormido, aquellas cosas que elige no ver en su vida cotidiana. La mediación estética

inmanente del cine se convierte en un espejo, para que el ser semi dormido pueda ver los horrores de su cotidianeidad. El peligro que enfrenta el individuo moderno es su propio desamparo, y dicho peligro se profundiza, más aún, por las lógicas del sistema que no le permiten al sujeto enfrentarse a su dolor. Como en una envoltura, el ser humano se esconde detrás de actividades efímeras que le provee el sistema en su *carrousel*. Algunos se envuelven como *escépticos por principio* -desconfiando del *carrousel*-, otros como *hombres-cortocircuitos* -eligiendo el autoengaño, sin pensar en quien hace girar una y otra vez dicha máquina-, pero ambos tienen en común que se esconden debajo del manto. Bajo este manto, el ser semi dormido no puede salir, porque salir significa quedarse desamparado. El hombre moderno no quiere enfrentarse a su propio exilio, porque enfrentarse a tal sufrimiento, es petrificador. El cine permite reflejar eventos que, si los seres los encontraran en el mundo real, los paralizaría. El individuo debajo de su envoltura solo puede salir y enfrentarse a su condición, en un mundo en constante tensión, con algún medio que no le pasmee. De esta manera, el cine disfrazado como ocio, gracias a su mediación estética, logra que el sujeto semi dormido vea su propia realidad.

A pesar de que la pantalla se encuentra en el *palacio de la distracción* -y de que el sujeto compra el *ticket* para entrar a la sala y dispersarse- en ella se lograría proyectar la verdadera realidad: la fragmentada, la artificialmente racional y la mitificada. El cine, para Kracauer, es el único medio comunicacional capaz de captar y difundir la realidad, ya que el realismo cinematográfico va más allá del momento fotográfico. Este puede lograrlo, en la medida en que muestra la realidad en movimiento, a través de una creación estética como la hipérbole y el humor -visible, previamente, en los ejemplos de las nociones-.

La pantalla de la película no sólo se convierte en un manto, para los seres humanos modernos, para no enfrentarse a su desamparo, sino también le permite ver los monstruos más horribles que le acechan: su propia cotidianeidad desustancializada, en donde se ha convertido en un desamparado y explotado. Solo el cine a través de la actividad estética creativa logra mediar esta terrible verdad. El *film* le hace ver su propio dolor a un ser atrapado, deambulando entre dos mundos en constante tensión. Como un espejo, logra hacerle ver, tanto a la parte dormida como despierta del ser humano, su terrible realidad. Dicho espejo a veces se disfraza de comedia y otras, de drama. A veces como un amor imposible en donde, fantásticamente, se logran los finales felices. Después de todo, mejor fingir que dichos horrores modernos no existen, antes que admitirlos.

Sin embargo, paradójicamente, es el mismo disfraz en el cual se envuelve la horrible verdad, el que permite demostrarle al investigador, que quiere leer los jeroglíficos modernos de una época, las razones de los autoengaños cotidianos. Es la misma acción de obviar el dolor y recurrir a acciones efímeras que el sistema ofrece -en su *carrousel* imparable- en donde el investigador tiene que enfocarse. Es sólo a través de una mediación disfrazada de escape y mediada estéticamente, en la cual el ser semi dormido es capaz de ver su propio *desamparo trascendental*. En otras palabras, solamente se puede comunicar la verdadera realidad fragmentada y la danza de tensión, a través de una actividad creativa, que solo la técnica del cine ofrece. La actividad estética creativa del cine, que media la realidad a las masas, hace que se convierta en el único medio comunicacional en la década de 1920, en poner un espejo a los individuos escondidos bajo los mantos modernos de la masa y los objetos de consumo. Las herramientas que ofrece dicha técnica permite hacerle ver al sujeto moderno su propio desamparo, a pesar de que este se encuentre semi dormido y prefiere no ver su propio aislamiento doloroso. El cine como una mediación estética es, según Kracauer, el único medio comunicacional que posee dicha capacidad.

En conclusión, la película, para Kracauer, hace un doble trabajo, no solo representa la realidad -captándola gracias a su técnica cinematográfica-, sino que, también le revela al sujeto moderno su condición de ser adolorido y desamparado, careciente de hogar en este entremundo. El individuo, que prefiere no conocer su condición y autoengañarse en el *carrousel* del sistema, se siente cómodo en su envoltura, y por lo tanto el cine, a través de su mediación estética, es capaz de disfrazarse como otra figura de metal que gira y, de esta manera, hacerle abrir los ojos sin paralizarlo.

Cine como revelador de la realidad

En la teoría kracaueriana se considera vital la capacidad de las películas de proyectar la verdad objetiva. El aparato cinematográfico, en la década de 1920, como ya se dijo, era símbolo de los avances de la técnica. Es por esto que en la presente tesis se considera que la realidad, en el entramado conceptual de Kracauer, no es un problema en sí. Lo que sí conformaría un problema, sería asumir la existencia de una realidad que no se encuentra tensionada, es decir, teorizar sobre

una realidad en donde el mundo espiritual y el físico se encuentran unidos, en vez de separados. En este sentido, para que una teoría sea capaz de acceder a la verdadera realidad, debería poder comprender la danza de tensión moderna -y, por lo tanto, la vivencia de los individuos entre estos dos mundos-. Para Kracauer, la realidad es un problema en la medida en que su condición fragmentada obstaculiza el acceso a la misma. La solución está en la potencialidad, que presenta su aparato analítico, de presentar diversas relaciones entre estas dos esferas en constante tensión, sin quedarse en la nostalgia de extrañar un mundo de antaño, al cual es imposible volver. La teoría kracaueriana no es la pregunta filosófica de lo que es o no la realidad, sino sobre el acceso a dicha realidad agrietada moderna, a través de un medio comunicacional capaz de reflejarla: el cine.

La cámara cinematográfica posee tendencias realistas, ya que capta el mundo aparente tal cual es. Es por esto que, a pesar de que las películas son mediadas estéticamente, la cámara impone limitaciones. En otras palabras, ninguna creación estética creativa, de la década de 1920, puede cambiar el mundo material, ya que la técnica de la cámara en movimiento restringe la libertad artística del medio. La propiedad fundamental de las películas es su capacidad de mediar la realidad. La cámara se dirige al mundo y logra captar su constante tensión, gracias a la restricción artística de la técnica, que beneficia su realismo específico.

La verdad objetiva se encuentra en el mundo material, ya que allí, en la superficie, el mundo de las almas se hace aparente, y a pesar de que el ojo humano recepta lo visual, no llega a captar todo el mundo físico, como sí lo puede hacer la cámara fotográfica. Esto no solo es por una cuestión fisiológica del ojo, que no es capaz de captar todo el mundo material, sino también por el propio *desamparo trascendental* que atraviesa al sujeto. Él prefiere no ver su propia condición de sujeto exiliado y decide esconderse detrás de envolturas que le provee el sistema. Es por esto, que no es el montaje o la sala de cine, sino en cambio, la cámara como dispositivo de grabación -que se encuentra en un estado de constante desarrollo técnico- el factor central que determina el realismo de una película. El cine capta lo que la mirada efímera del ojo no puede. La cámara graba lo que ninguna memoria es capaz de preservar, porque ni siquiera entra en la mirada fugaz de los ojos humanos. Esto no sólo sucede, como ya se dijo, por una cuestión de capacidad, porque el ojo no puede guardar toda la información entera de una imagen, sino también, porque el humano no quiere ser susceptible, constantemente, a su propio dolor moderno.

Es por esto que, en la tendencia realista de la cámara, el montaje participa en disfrazar la realidad captada. En la narración de los *films* se hace alusión a historias fantásticas que no podrían

sucedan en la vida real, pero con las que los sujetos prefieren engañarse. Es así como la joven pobre y explotada, desamparada como el espectador, se casa con un rico y apuesto muchacho. Final feliz que solo sucede en los cuentos de hadas y en producciones cinematográficas. Sin embargo, a pesar de ser sucesos imposibles, reflejan los deseos de la sociedad: ascender de clase social y dejar atrás su situación de sujeto pobre. Las miserias y problemas que los sujetos ven en la pantalla no son identificados como los problemas sistemáticos y estructurales de su propia sociedad. Por el contrario, consideran que los problemas tienen causas individuales y particulares, por lo que solo se pueden solucionar individual y particularmente. Se responsabiliza a cada ser humano por su experiencia y destino. Por ejemplo, los sujetos no se reconocen en los villanos de las películas. En cambio, los individuos en la audiencia prefieren reconocerse en los actos heroicos y amorosos como si fueran propios y, de esta manera, distraerse con dichas ilusiones. Los sujetos desamparados eligen creer que los finales felices cinematográficos existen y que el joven buen mozo o la damisela en apuros está a la vuelta de la esquina. Los individuos se envuelven en la espera de finales imposibles.

Es por esto que según Kracauer, el cine debería utilizar sus capacidades técnicas y las tendencias realistas que estas proveen, para funcionar como un espejo ante dichos sujetos y hacerle ver su condición de explotado y desamparado, en este mundo en constante tensión. Como se desarrolló previamente, el espejo debería poder mostrar las grietas y fisuras del mundo, para generar una tensión en el sujeto y que, consecuentemente reflexione sobre su terrible realidad. Aunque el grueso de las películas, de la época de Weimar, no lograban aprovechar estas potencialidades que Kracauer le adjudicaba al cine, el autor consideraba indispensable analizarlas y realizar una crítica social sobre ellas. Es gracias a los *films* que se puede, según el intelectual alemán, vislumbrar el estado de una época histórica. Después de todo, es en la superficie en donde las manifestaciones internas se hacen aparentes. Al contrario de las ideas burguesas del momento, las cuestiones profundas del alma, paradójicamente, se encuentran en lo superficial.

Reflexiones para indagaciones futuras

“Hoy en día, el acceso a la verdad es por la vía de lo profano”

(Siegfried Kracauer, *The Bible in German*)

La manera de abordar la realidad, de Kracauer, desde un principio despertó el interés de esta investigación. No solamente el modo asistemático y permeable de escribir del autor, sino también la idea de que la auténtica verdad se encuentra en lo profano. Poner el foco en lo banal y lo cotidiano, para comprender la realidad, es una metodología que podría generar grandes aportes al área de la comunicación, ya que, evidentemente, la acción misma de comunicar es una actividad diaria de los sujetos como, también, el consumo de los medios masivos. Sin embargo, la principal limitación de esta investigación -estudiar un autor que no logró trascender en discusiones comunicacionales actuales- generó la necesidad de, primeramente, rastrear la metodología kracaueriana a lo largo de sus textos, para luego abrir el camino a futuras investigaciones que pudieran hacer uso de dicho aparato. Al fin y al cabo, Kracauer utiliza su aparato analítico para abordar críticamente el proceso moderno, el sistema capitalista, el fascismo, el racismo e, incluso, llega a denunciar el sexismo de su tiempo -en reseñas que no se llegaron a analizar en este trabajo, por falta de accesibilidad-. Se podría pensar que la manera de proceder de Kracauer y su forma de estudiar la realidad, puede ser útil para las metodologías utilizadas en la actualidad y, de esta manera, intentar comprender las lógicas del sistema que se enmascaran y se hacen aparentes en el material de esta época.

Sobre la base de lo anterior, el primer paso necesario fue rastrear el aparato analítico kracaueriano para, de esta manera, comprender las diversas maneras en las cuales la mediación estética -a pesar de su capacidad de conectar con el mundo espiritual- puede contribuir a la mitificación del mundo, convirtiéndose en una mercancía funcional al sistema capitalista. El cine es utilizado como envoltura para obviar el propio *desamparo trascendental* o, como el *carrousel* de distracción, que ofrece el sistema para no aburrirse y pensar en dicho dolor. Al mismo tiempo, sus tendencias realistas permiten que el sujeto pueda ver proyectado en la pantalla la realidad que le rodea. El aparato analítico kracaueriano, con sus nociones planteadas dualmente, desarrolla dos formas en las cuales los *films*, como medio comunicacional, poseen un potencial liberador. Primero, el cine como un espejo y, por lo tanto, el reflejo verídico de la propia condición del

desamparo trascendental. Segundo, utilizando la manera receptiva particular del sistema capitalista, la dispersión, para contribuir a la superación de la *ratio* y así impulsar a la modernidad a llevar el proceso de desmitificación hasta el final. Es, principalmente, esta dualidad en el uso de las técnicas, como un potencial liberador, lo que hace tan particular a la teoría kracaueriana para los estudios de la comunicación.

En conclusión, en las nociones y su correspondiente entramado conceptual, se encuentran disparadores interesantes para impulsar lo que podría ser un estudio sobre la realidad, en relación a los medios masivos de comunicación. Como se dijo previamente, resulta significativa la manera de proceder del autor, al momento de ir desarrollando sus nociones. La teoría kracaueriana contiene un polo pesimista y otro optimista o potenciador. Este modo de ver los fenómenos, de manera global y abarcativa, resulta interesante, ya que indicaría un intento de poder abordarlos en su totalidad. Significa poder ver lo negativo, lo perjudicial de los fenómenos, y a su vez de poder encontrar en ellos un lado capaz de ser motor de cambio. Este cambio que debían propiciar, según Kracauer, debía ser una transformación dentro de las mismas líneas de la modernidad capitalista, -ya que sólo avanzando en ella se podría superar la *ratio* y, de ese modo, seguir avanzando en el proceso desmitificador-. No obstante, es a través de esta consciencia de lo negativo, que se pueden encontrar las fisuras, las tensiones y contradicciones pertenecientes al sistema, que generan el *desamparo trascendental* en los sujetos y, consecuentemente, la posibilidad de ser funcional a los movimientos fascistas.

En esta idea de superar la *ratio* para avanzar en el proceso de desmitologización, se podría pensar si el avance que se ha dado con el paso de los años -desde 1920, cuando Kracauer empezaba a teorizar, hasta la actualidad- es un avance similar al que el autor imaginaba o no. Cuando Kracauer pensaba en un cine liberador -que evidenciara la disfuncionalidad del sistema- se imaginaba un cine muy diferente al de su época. La potencialidad de la cámara, según él, era el hecho de poder ser testigo del continuum temporal y espacial de la realidad, captar momentos, escenas y fenómenos que el ojo humano no podría. En este sentido, este tipo de cine lograría reflejar lo que el ser humano no quiere ver, reflejaría esos fenómenos en donde el sujeto no quiere depositar su mirada. No obstante, por el contrario, el cine de la época de Kracauer, funcionaba como envoltura, ya que le ocultaba los horrores del mundo al sujeto, por presentarlos distorsionados, pero a su vez, en ese mismo acto, residía la potencialidad del cine: si modificara su modo de producción y narración -complementando así la tendencia realista que provee la

cámara cinematográfica-, podría mostrarle precisamente eso que no quiere ver, eso que implica evidenciar la fragmentación del mundo.

En vistas de lo anterior, el aparato analítico kracaueriano podría pensarse como complementario a los debates benjaminianos y adornianos actuales sobre el cine, abriendo paso a una discusión en torno al planteamiento de una teoría que tratase la liberación humana, como potencialidad dentro de las mismas lógicas de dominación. Quizás en la actualidad, en una realidad que podría pensarse cada vez más sumergida en la *ratio*, es necesario retomar una teoría como la de Kracauer, en la cual el aspecto revolucionario y liberador se encuentre en las propias lógicas del sistema.

Bibliografía

Fuentes primarias

Kracauer, S. (2006). Georg Simmel. En V. Jarque (Comp.). *Estética sin territorio* (Trad. V. Jarque, pp. 59-106). Murcia: Fundación Cajamurcia. (Obra original publicada en 1920)

Kracauer, S. (2006). Nietzsche y Dostoievski. En V. Jarque (Comp.). *Estética sin territorio* (Trad. V. Jarque, pp. 107-130). Murcia: Fundación Cajamurcia. (Obra original publicada en 1921a)

Kracauer, S. (2006). La teoría de la novela Georg von Lukács. En V. Jarque (Comp.). *Estética sin territorio* (Trad. V. Jarque, pp. 131-140). Murcia: Fundación Cajamurcia. (Obra original publicada en 1921b)

Kracauer, S. (2006). Los que esperan. En V. Jarque (Comp.). *Estética sin territorio* (Trad. V. Jarque, pp. 141-156). Murcia: Fundación Cajamurcia. (Obra original publicada en 1922a)

Kracauer, S. (1995). The Group as Bearer of Ideas. En T. Y. Levin (Comp.). *The Mass Ornament. Weimar Essays* (Trad. T. Y. Levin, pp. 143-170). Londres: Harvard University Press. (Obra original publicada en 1922b)

Kracauer, S. (2006). La crisis de la Ciencia. Sobre los escritos fundamentales de Max Weber y Ernst Troeltsch. En V. Jarque (Comp.). *Estética sin territorio* (Trad. V. Jarque, pp. 157-172). Murcia: Fundación Cajamurcia. (Obra original publicada en 1923a)

Kracauer, S. (2006). ¿Decadencia? En V. Jarque (Comp.). *Estética sin territorio* (Trad. V. Jarque, pp. 173-180). Murcia: Fundación Cajamurcia. (Obra original publicada en 1923b)

Kracauer, S. (2006). Aburrimiento. En V. Jarque (Comp.). *Estética sin territorio* (Trad. V. Jarque, pp. 181-186). Murcia: Fundación Cajamurcia. (Obra original publicada en 1924)

- Kracauer, S. (2006). El artista en nuestro tiempo. En V. Jarque (Comp.). *Estética sin territorio* (Trad. V. Jarque, pp. 201-214). Murcia: Fundación Cajamurcia. (Obra original publicada en 1925a)
- Kracauer, S. (2006). El viaje y la danza. En V. Jarque (Comp.). *Estética sin territorio* (Trad. V. Jarque, pp. 187-200). Murcia: Fundación Cajamurcia. (Obra original publicada en 1925b)
- Kracauer, S. (2006). Culto de la distracción. Sobre las salas de espectáculo cinematográfico berlinesas. En V. Jarque (Comp.). *Estética sin territorio* (Trad. V. Jarque, pp. 215-224). Murcia: Fundación Cajamurcia. (Obra original publicada en 1926a)
- Kracauer, S. (2006). Las lámparas Júpiter siguen encendidas. Sobre El Acorazado Potemkin. En V. Jarque (Comp.). *Estética sin territorio* (Trad. V. Jarque, pp. 225-230). Murcia: Fundación Cajamurcia. (Obra original publicada en 1926b)
- Kracauer, S. (1995). Calico-World. The Ufa City in the Neubabelsberg. En T. Y. Levin (Comp.). *The Mass Ornament. Weimar Essays* (Trad. T. Y. Levin, pp. 281-288). Londres: Harvard University Press. (Obra original publicada en 1926a)
- Kracauer, S. (2006). Las pequeñas dependientas van al cine. En V. Jarque (Comp.). *Estética sin territorio* (Trad. V. Jarque, pp. 231-250). Murcia: Fundación Cajamurcia. (Obra original publicada en 1927a)
- Kracauer, S. (2006). Publicidad luminosa. En V. Jarque (Comp.). *Estética sin territorio* (Trad. V. Jarque, pp. 251-256). Murcia: Fundación Cajamurcia. (Obra original publicada en 1927b)
- Kracauer, S. (2006). El ornamento de la masa. En V. Jarque (Comp.). *Estética sin territorio* (Trad. V. Jarque, pp. 257-274). Murcia: Fundación Cajamurcia. (Obra original publicada en 1927c)

- Kracauer, S. (2006). La fotografía. En V. Jarque (Comp.). *Estética sin territorio* (Trad. V. Jarque, pp. 275-298). Murcia: Fundación Cajamurcia. (Obra original publicada en 1927d)
- Kracauer, S. (2018). *Ginster. Escrito por él mismo*. (Trad. M. Vedda). Buenos Aires: Las cuarenta. (Obra original publicada en 1928a)
- Kracauer, S. (2006). Sobre los escritos de Walter Benjamin. En V. Jarque (Comp.). *Estética sin territorio* (Trad. V. Jarque, pp. 299-309). Murcia: Fundación Cajamurcia. (Obra original publicada en 1928b)
- Kracauer, S. (2006). Cambio de destino del arte. En V. Jarque (Comp.). *Estética sin territorio* (Trad. V. Jarque, pp. 49-58). Murcia: Fundación Cajamurcia. (Obra original publicada en 1929)
- Kracauer, S. (2006). La biografía como arte neoburgués. En V. Jarque (Comp.). *Estética sin territorio* (Trad. V. Jarque, pp. 309-316). Murcia: Fundación Cajamurcia. (Obra original publicada en 1930a)
- Kracauer, S. (2008). *Los empleados* (Trad. M. Vedda). Barcelona: Gedisa. (Obra original publicada en 1930b)
- Kracauer, S. (2006). Franz Kafka. Sobre sus escritos póstumos. En V. Jarque (Comp.). *Estética sin territorio* (Trad. V. Jarque, pp. 317-334). Murcia: Fundación Cajamurcia. (Obra original publicada en 1931)
- Kracauer, S. (2006). La tarea del crítico cinematográfico. En V. Jarque (Comp.). *Estética sin territorio* (Trad. V. Jarque, pp. 347-350). Murcia: Fundación Cajamurcia. (Obra original publicada en 1932a)

Kracauer, S. (2006). ¿Un experimento sociológico? Sobre “el proceso de la ópera de cuatro cuartos”, de Bert Brecht. En V. Jarque (Comp.). *Estética sin territorio* (Trad. V. Jarque, pp. 335-346). Murcia: Fundación Cajamurcia. (Obra original publicada en 1932b)

Kracauer, S. (2006). Visto con ojos europeos. En V. Jarque (Comp.). *Estética sin territorio* (Trad. V. Jarque, pp. 369-377). Murcia: Fundación Cajamurcia. (Obra original publicada en 1932c)

Kracauer, S. (2006). ¿Figura o política? En V. Jarque (Comp.). *Estética sin territorio* (Trad. V. Jarque, pp. 351-360). Murcia: Fundación Cajamurcia. (Obra original publicada en 1932d)

Kracauer, S. (2006). Viaje al fin de la noche. En V. Jarque (Comp.). *Estética sin territorio* (Trad. V. Jarque, pp. 361-368). Murcia: Fundación Cajamurcia. (Obra original publicada en 1932e)

Bibliografía secundaria

Adorno, T. (1991). The Curious Realist; On Siegfried Kracauer. *New German Critique. Special Issue, On Siegfried Kracauer, 54*, 159-178

Adorno, T. y Horkheimer, M. (1994). *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos Filosóficos* (Trad. J. J. Sánchez), Madrid: Trotta. (Obra original publicada en 1944)

Adorno, T y Kracauer, S. (2008). *Briefwechsel 7. Theodor W. Adorno/Siegfried Kracauer. Briefwechsel 1923-1966*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag AG

Anderson, M. (1991). Siegfried Kracauer and Meyer Schapiro: A Friendship. *New German Critique. Special Issue, On Siegfried Kracauer, 54*, 19-30

- Balke, Friedrich. (2018). Zwischen Medusa und Family of Man. Zum Realismus filmischer Darstellung bei Siegfried Kracauer. En J. Vogl, V. Thanner y D. Walzer (Eds.), *Die Wirklichkeit des Realismus* (pp. 57-68) doi:<https://doi.org/10.30965/9783846761694>
- Benjamin, W. (2007). *Conceptos de filosofía de la historia* (Trad. H. A. Murena y D. J. Vogelmann). Buenos Aires: Terramar
- Berry, D. (Ed.). (2011). *Revisiting the Frankfurt School. Essays on Culture, Media and Theory*. Londres: Ashgate Publishing Company
- Escuela. C (2020). Fetichismo de la mercancía y emancipación. La recepción de la utopía marxiana en la filosofía materialista de Theodor W. Adorno. *Oxímora. Revista internacional de ética y política*, 51, 1-15 doi:<https://doi.org/10.15581/009.51.1.109-134>
- Internet Movie Database (s.f.). *A Night Out (1915)*. Recuperado de https://www.imdb.com/title/tt0005810/mediaindex?ref_=tt_mv_close
- Internet Movie Database (s.f.). *A Woman of Paris: A Drama of Fate (1923)*. Recuperado de <https://www.imdb.com/title/tt0014624/>
- Internet Movie Database (s.f.). *Battleship Potemkin (1925)*. Recuperado de https://www.imdb.com/title/tt0015648/?ref_=ttpl_pl_tt
- Internet Movie Database (s.f.). *The Circus (1928)* Recuperado de https://www.imdb.com/title/tt0018773/?ref_=nv_sr_srs_g_3
- Internet Movie Database (s.f.). *The Jew of Mestri (1923)* Recuperado de <https://www.imdb.com/title/tt0014175/>
- Internet Movie Database (s.f.). *The Gold Rush (1925)* Recuperado de https://www.imdb.com/title/tt0015864/?ref_=rvi_tt

Internet Movie Database (s.f.). *The Mark of Zorro (1920)* Recuperado de <https://www.imdb.com/title/tt0011439/>

Internet Movie Database (s.f.). *The Street (1923)* Recuperado de <https://www.imdb.com/title/tt0014516/>

Internet Movie Database (s.f.). *The Thief of Bagdad (1924)* Recuperado de https://www.imdb.com/title/tt0015400/?ref_=nv_sr_srsq_2

Jäger, L (19 de abril 2013). Kracauer und Ginster im Krieg. *Frankfurt Allgemeine*. Recuperado de <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/bilder-und-zeiten/frankfurt-liest-ein-buch-kracauer-und-ginster-im-krieg-12153527.html>

Jarque, V. (Comp.) (2006). *Estética sin territorio*. Murcia: Fundación Cajamurcia

Jay, M. (1974). *La imaginación dialéctica. Historia de la Escuela de Frankfurt y el Instituto de Investigación Social* (Trad. J. C. Curutchet). Madrid: Taurus. (Obra original publicada en 1973)

Jay, M. (2017). *Exilios permanentes. Ensayos sobre la migración intelectual alemana en Estados Unidos* (Trad. M. Iribarren). Buenos Aires: El Cuenco de Plata

Juárez, E. A. (2013). La exigencia de felicidad. Una reconstrucción de la teoría crítica de Max Horkheimer. *El Cactus. Revista de Comunicación, Dossier "Cientificom", Año 2, 2*, 74-83

Juárez, E. A. (2019). Exilios permanentes de Martin Jay. *Ideas y Valores*, 68 282-291

Koch, G (1991). "Not yet accepted anywhere": Exile, Memory and Image in Kracauer's Conception of History. *New German Critique. Special Issue, On Siegfried Kracauer*, 54, 95-110

- Levin, T. Y. (Comp.) (1995). *The mass ornament. Weimar essays. Siegfried Kracauer*. Londres: Harvard University Press
- Löwenthal, L (1991). As I Remember Friedel. *New German Critique. Special Issue, On Siegfried Kracauer*, 54, 5-18
- Lukács, G. (2010). *Teoría de la novela* (Trad. M. Ortelli) Buenos Aires: Ediciones Godot. (Obra original publicada en 1916)
- Marcuse, H (2008). *Acerca del carácter afirmativo de la cultura*. Buenos Aires: Maquetación: Fly. (Obra original publicada en 1967)
- Fischer, Lars y Martins, Ansgar (2015). Siegfried Kracauer: Documentary Realist and Critic of Ideological ‘Homelessness’. En B. Best, W. Bonefeld y C. O’Kane (Eds.), *The SAGE Handbook of Frankfurt School Critical Theory* (pp. 234–251) doi:<http://dx.doi.org/10.4135/9781526436122.n14>
- Mülder-Bach, I. (1987). Der Umschlag der Negativität Zur Verschränkung von Phänomenologie, Geschichtsphilosophie und Filmästhetik in Siegfried Kracauers Metaphorik der “Oberfläche”. *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 61, 359–373. doi:<https://doi.org/10.1007/BF03374764>
- Mülder-Bach, I (1991). History as Autobiography: The Last Things Before The Last. *New German Critique. Special Issue, On Siegfried Kracauer*, 54, 139-158
- Adolphe Nysenholc (1991). *Charlie Chaplin and the Jewish World*. En A. Nysenholc (Comp.). *Charlie Chaplin: His Reflection in Modern Times* (pp.17-23). Nueva York: Mouton de Gruyter

- Petro, P (1991). Kracauer's Epistemological Shift. *New German Critique. Special Issue, On Siegfried Kracauer*, 54, 127-138
- Roldán, Eugenia (2018). Apariencia estética y cultura de masas en los escritos tempranos de Siegfried Kracauer. En A. Busnadiego y N. Garnica (Comps.). *Modernidad estética y filosofía del arte III. Las formas de la apariencia estética* (pp. 148-167). Córdoba: Borde Perdido Editora
- Romero Cuevas, J. M. (2019) Walter Benjamin y la interpretación dialéctica del cine. *Revista de Filosofía* 44 (2), 161-174
- Schlüpmann; H (1991). The Subject of Survival On Kracauer's Theory of Film. *New German Critique. Special Issue, On Siegfried Kracauer*, 54, 111-126
- Später, J (2016). *Siegfried Kracauer. Eine Biographie*. Suhrkamp, Berlin
- Stalder, H. (2003). *Siegfried Kracauer: Das Journalistische Werk in der >Frankfurt Zeitung< 1921-1933*. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann GmbH
- Surghi, C. (2015). György Lukács, la orientación sentimental o el concepto. *Aisthesis*, (57), 59-71. 182-204. doi:<http://dx.doi.org/10.4067/S0718-71812015000100004>
- Vedda, M. (2011). *La irrealidad de la desesperación. Estudios sobre Siegfried Kracauer y Walter Benjamin*. Buenos Aires: Gorla
- Vedda, M. (2014). "La gran grieta del mundo". Siegfried Kracauer, Walter Benjamin y los debates sobre la figura del intelectual. *Pandaemonium Germanicum*, 23 (17), 182-204. doi:<https://doi.org/10.1590/S1982-88372014000100182>
- Vidler, A (1991). Agoraphobia: Spatial Estrangement in Georg Simmel and Siegfried Kracauer. *New German Critique. Special Issue, On Siegfried Kracauer*, 54, 31-46

Wiggershaus, R. (2010). *La Escuela de Fráncfort* (Trad. M. R. Hassán). Universidad autónoma metropolitana. México D.F.: Fondo de cultura económica

Witte, K (1991). "Light Sorrow": Siegfried Kracauer as Literary Critic. *New German Critique. Special Issue, On Siegfried Kracauer*, 54, 77-94

Producciones audiovisuales

Chaplin, C. (Director) Robbins, J. (Productor) (1915). *Charlot trasnochador* [Película]. Estados Unidos: Essanay Studios

Chaplin, C. (Director) Chaplin, C. (Productor) (1923). *Una mujer de París* [Película]. Estados Unidos: United Artists

Chaplin, C. (Director) Chaplin, C. (Productor) (1925). *La quimera de oro* [Película]. Estados Unidos: Charles Chaplin Productions/United Artists

Chaplin, C. (Director) Chaplin, C. (Productor) (1928). *El circo* [Película]. Estados Unidos: United Artists

Chaplin, C. (Director) Chaplin, C. (Productor) (1931). *Luces de la ciudad* [Película]. Estados Unidos: United Artists

Eisenstein, S. (Director) Bliokh, J. (Productor) (1925). *Battleship Potemkin* [Película]. Unión Soviética: Mosfilm

Felner, P. (Director) Felner, P. (Productor) (1923). *El mercader de Venecia* [Película]. Alemania: Peter Paul Felner-Film

Murnau, F. W. (Director) Pommer, E. (Productor) (1924). *El último hombre* [Película]. Alemania:
Universum Film AG

Niblo, F. y Reed, T. (Directores) Fairbanks, D. (Productor) (1920). *La marca del Zorro*[Película].
Estados Unidos: Douglas Fairbanks Pictures Corporation

Walsh, R. (Director) Fairbanks, D. (Productor) (1924). *El ladrón de Bagdad* [Película]. Estados
Unidos: Douglas Fairbanks Pictures Corporation