

# ***Desde dentro: la imagen cinematográfica entre Benjamin y Kracauer***

Maximiliano Gonnet

*El mundo ya no es tal como en sí mismo, ayer, nos parecía dado. Creer en él sería dejar de creer en el cine. Si el cine, poder de destrucción, puede no obstante salvar algo del mundo, es porque éste ha perdido ya mucho de su poder y quizá de su sustancia.*

Jean-Louis Comolli, *Cine contra ideología*

## **I.**

La invención del cinematógrafo, hacia fines del siglo XIX, supuso una conmoción en el seno de la estética tradicional, esto es, en el conjunto de categorías y nociones que desde los inicios de la modernidad filosófica habían venido configurando el ámbito de las conceptualizaciones sobre la obra de arte y la experiencia estética. De la mano de profundas transformaciones sociales y económicas —el capitalismo, la industrialización, la nueva división del trabajo, la conformación de las ciudades modernas, la creciente importancia de las masas, la aparición de una cultura del consumo, etc.— que trastocan decisivamente las condiciones de la experiencia, el nacimiento y el desarrollo acelerado del cine nos permiten apreciar la irrupción de una serie de tendencias que exceden los marcos disciplinares de las discusiones sobre la “autonomía” o la “artisticidad”, abriéndonos a la consideración de nuevos sentidos, tareas, funciones de lo que no sin tensiones podremos seguir llamando “lo artístico”. Se trata de un verdadero *tour de force*, que se erige sobre el fondo de un umbral histórico-cultural particularmente relevante, en el que podríamos ubicar asimismo el momento de exasperación de los límites artísticos propiciado por las primeras vanguardias, y según

el cual habremos de diseccionar las coordenadas dentro de las que nuestra contemporaneidad se piensa a sí misma. Las implicancias de estas mutaciones se podrían rastrear hasta nuestros días, y es por esta razón que vale la pena detenerse en ellas.

En este sentido, aparece en Alemania a principios del siglo XX un puñado de planteos germinales y más o menos fragmentarios (algunos de los cuales desembocarían luego en lo que se conoce como “Teoría Crítica”<sup>1</sup>) que de un modo u otro ponen en primer plano estas transformaciones y se ocupan de analizar las convulsionadas relaciones entre la esfera artística y la dimensión social, entre arte y sociedad. David Frisby, en su libro *Fragmentos de la modernidad*, se detiene en las obras de Simmel, Benjamin y Kracauer como ejemplos paradigmáticos de una orientación que, escapando al ansia de “totalidad” de la teoría social, expone sin embargo aspectos de la realidad social cuya presencia y/o latencia es inseparable del estudio de la objetividad de las manifestaciones culturales de la “vida moderna”, especialmente la artística:

A sus diferentes modos, Simmel, Kracauer y Benjamin estaban interesados en los nuevos modos de percepción y experiencia de la existencia histórica y social que el cataclismo capitalista desencadenó. Su preocupación primordial fue la experiencia discontinua del tiempo, el espacio y la causalidad, como fenómenos transitorios, fugaces y fortuitos o arbitrarios: experiencia localizada en la inmediatez de las relaciones sociales, incluidas nuestras relaciones con el medio físico y social de la metrópolis y nuestras relaciones con el pasado. (...) Lo que tienen de distintivo las investigaciones de la modernidad, y del carácter específico de la experiencia de la vida moderna, por parte de los tres autores, es que no parten de un análisis de la sociedad en su conjunto ni de un análisis estructural o institucional (...) Antes bien, los tres autores parten de los fragmentos manifiestos de la

---

<sup>1</sup> “En los 60’s, el término *Teoría Crítica* fue usado en un amplio sentido para nombrar tanto a la Escuela de Frankfurt (en referencia a los miembros del Instituto de Investigación Social que habían retornado del exilio, en especial Max Horkheimer, quien había acuñado el término *Teoría Crítica*; Adorno; y miembros anteriores tales como Herbert Marcuse y Leo Löwenthal, quienes habían optado por permanecer en Estados Unidos) como a escritores asociados de varias formas y en diferentes niveles con el pensamiento marxista, tales como Walter Benjamin, Ernst Bloch, Georg Lukács y Siegfried Kracauer, así como a una generación más joven de escritores tales como Jürgen Habermas, Oskar Negt y Alexander Kluge” (Hansen, 2012: xi. Traducción nuestra).

realidad social. De hecho, comparten este punto de partida con el propio movimiento modernista (Frisby, 1992: 23-24, 26-27).

La preeminencia otorgada al “fragmento” se plantea como respuesta a la necesidad de localizar y hacer visible la singularidad de un modo de experiencia nuevo, según el cual reconocer el momento de crisis de la modernidad y de ruptura con la tradición, en tanto que pérdida de ese “centro”, de las “totalidades significativas” que organizaban la temporalidad de la conciencia burguesa, a la vez que construir nuevos sentidos en medio de un contexto de “desamparo trascendental”, tal como lo nombrará Lukács en su *Teoría de la novela*, y de “pobreza de experiencia”, como lo definirá Benjamin en su ensayo de 1933<sup>2</sup>. En esta urgencia de construcción se encuentran anudados originariamente un cierto entusiasmo sobre las posibilidades del cine y la fotografía como nuevos medios artísticos en los que concentrar las energías revolucionarias, en sintonía con las esperanzas de las primeras vanguardias, y una dilucidación crítica de su desarrollo y de los peligros que conlleva la instrumentalización normalizadora de sus funciones y efectos.

En este marco, las reflexiones que dos intelectuales tan heterodoxos como Walter Benjamin y Siegfried Kracauer dedican al cine tienen un doble valor. Por un lado, documentan el alcance de la irrupción antes mencionada, analizando específicamente las condiciones de posibilidad y los límites de la producción y recepción del fenómeno fílmico. Por el otro, y mediado por lo anterior, crean un modelo teórico-crítico, una nueva red de categorías y estrategias de aproximación que, estando a la altura de aquel fenómeno, lo confrontan y lo articulan según una concepción filosófica más general acerca del arte y la experiencia modernos. Así, ambos autores nos proporcionan una perspectiva dinámica que extrae su originalidad del continuo entrar y salir desde la esfera propiamente artística hacia el diagnóstico de su “afuera”, procurando dar cuenta de una dimensión de *lo real* mismo en la complejización a la que es sometido por la intervención de circunstancias que ya no podrán ser tenidas como “externas” al desenvolvimiento de aquélla. En la lectura de estas circunstancias, sin embargo, su interés no apunta en dirección a una “sociología del arte” sino más bien hacia una teoría “dialéctica” del conocimiento que saque a la obra de arte de su clausura,

---

<sup>2</sup> Cfr. “Prólogo”, en Lukács, 2010: 5-18; Benjamin, 1989: 167-173.

de la objetividad de su ser meramente fáctico y logre captar su vinculación con una experiencia del tiempo y de la historia, esto es, con las condiciones que la rodean constitutivamente y que determinan que su “actualidad” aparezca como indisociable de su “prehistoria” (*Vorgeschichte*) y de su “pos-historia” (*Nachgeschichte*).

## II.

Podríamos tomar como programáticas las palabras de Benjamin sobre la obra de arte en su texto de 1937, “Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs”: “sólo en casos aislados se ha logrado captar el contenido histórico de una obra de arte de tal modo que en cuanto tal *obra de arte* se nos haga por ello más transparente. Toda solicitud por una obra artística será vana si el conocimiento dialéctico no alcanza su sobrio contenido histórico” (Benjamin, 1989: 93). En el ensayo de 1936 sobre la “reproductibilidad técnica”, correspondientemente, Benjamin se esfuerza por alcanzar este contenido histórico en el caso del cine, poniendo en relación el análisis de las características propias del aparato cinematográfico –los aspectos técnicos, las “necesidades elementales de la maquinaria” que intervienen en la producción de las películas– y el estatus de la imagen que reproduce –los aspectos estéticos, la manera en que determina un nuevo régimen de recepción por parte del público– con las alteraciones en el tipo de experiencia y las novedosas formas de “percepción sensorial” que ellas suponen<sup>3</sup>.

La ruptura del cine con el arte tradicional estaría dada por el alumbramiento y la incorporación en sí de una nueva realidad que le habla a la novedosa realidad técnica, esta misma ya no considerada simplemente como factor de reproductibilidad de la obra sino también como principio organizador de lo “experimentable”. Desde el momento en que la cámara posa la lente sobre sus materiales, y luego al convertirlos en una serie de “episodios montables”, es decir, de interrupciones encadenadas según la economía del aparato, la forma-cine presenta una realidad, una escena que es técnica, sobremanera

---

<sup>3</sup> Una descripción pormenorizada de estas alteraciones en la experiencia, si bien en un sentido más general, la encontramos en el texto de 1939 “Sobre algunos motivos en Baudelaire”, con especial hincapié en las correspondencias entre la tensionada percepción urbana “a modo de shock” y la configuración de un nuevo “sensorio humano”. La figura de Baudelaire representaría, en este marco, el intento de traducir la vivencia (“*Erlebnis*”) del shock en toda su desnudez en términos de experiencia (“*Erfahrung*”). Esta distinción es importante para lo que habremos de decir más adelante acerca de la experiencia del cine. Cfr. Benjamin, W., *Iluminaciones II. Poesía y capitalismo*, Madrid, Taurus, 1999, pp. 121-170.

artificial, por lo tanto ya no “pura” ni inmediata. Atravesando lo real con la mediación del “cuerpo extraño” de la cámara, el cine propicia al mismo tiempo, exige incluso, una “compenetración” tal que implica un “trabajo sobre la materia”, la posibilidad de inspeccionar y diseccionar el objeto eliminando su distancia y su autoridad. En esto reconoce Benjamin “la potencialidad del cine como instrumento de discurso materialista” y el carácter revolucionario de su invención, en tanto muestra a la materia, a lo real “desautorizado”, despojado del “embalaje de la contemplación” y del “halo de autonomía” en el que la tradición lo había llegado a envolver.

Sin detenernos demasiado en las complejidades que el ensayo sobre la obra de arte supone, nos interesa subrayar aquí los motivos que a juicio del autor delimitan el nuevo régimen de experiencia en el cine, avanzando en el sentido de una superación de las perspectivas idealistas o “auratizantes” del fenómeno cinematográfico, esto es, aquellas que buscan inyectar ahistóricamente el “gran arte” dentro del cine, utilizando para ello lo que Kracauer entenderá como categorías y “valores culturales devenidos irreales”. Frente a ello, importa destacar el tipo de “actualidad” y la valencia crítica que el cine adquiere en el horizonte contemporáneo, dentro del cual la noción misma de obra de arte es todo menos autoevidente:

(...) hoy la preponderancia absoluta del valor exhibitivo de la obra artística hace de ella una hechura con funciones por entero nuevas, entre las cuales la artística –la que nos es consciente– se destaca como la que más tarde tal vez se reconozca en cuanto accesorio. Por lo menos es seguro que actualmente la fotografía y además el cine proporcionan las aplicaciones más útiles de este conocimiento (Benjamin, 1989: 30).

Tal conocimiento acerca de la “accesoriedad” o la “contingencia” de la función artística se correspondería en la óptica benjaminiana no con la disolución del efecto estético y de los mecanismos de representación cinematográficos en la generalidad indiferenciada y homogeneizadora de una recepción pasiva y alienante, sino antes bien con la restitución del momento colectivo y simultáneo de la recepción masiva al todo de una teoría dialéctica del conocimiento histórico-social. Si Benjamin destaca el “carácter progresivo” del comportamiento de las masas con respecto a una película de Chaplin es

porque ellas reconocen en esta un artefacto contemplativamente inútil, “no separado”, a la luz del cual la perspectiva del ojo y el paradigma “introspectivo” que le es consustancial quedan descentrados y son desplazados por la emergencia de una “cualidad táctil”, esto es, una recepción integral que exige una “presencia de ánimo” modelada por el uso y la costumbre, y que supone actuando un aparato perceptivo, un “sensorio humano” enriquecido. Así, la pantalla del cine y las imágenes proyectadas no serían un velo tendido regresivamente sobre la realidad “pre-aparatual”, dando cuenta negativamente de la extrañeza y alienación del hombre ante el nuevo medio, sino una herramienta privilegiada para representarse a sí mismo y al mundo en torno suyo:

La representación cinematográfica de la realidad es para el hombre actual incomparablemente más importante (que, en este caso, la de la pintura) puesto que garantiza, por razón de su intensa compenetración con el aparato, un aspecto de la realidad despojada de todo aparato que ese hombre está en derecho de exigir de la obra de arte (ibid.: 44).

La “interrupción” que la obra-cine aspira a introducir, podríamos pensar, ya no adquirirá la forma de una distinción en la corriente de la experiencia, así como ésta irreversiblemente ya no es eso que, sumergiéndose en la obra, pueda suspenderse o negarse, ni por la vía de una contemplación aurática<sup>4</sup> ni por la de una disipación letárgica. Benjamin utiliza precisamente el concepto de “distracción”<sup>5</sup>, en un sentido similar a Kracauer, para vehiculizar una teoría de la recepción que sea a la vez una teoría de la percepción productiva enfrentada a los problemas de ese afuera fragmentado, “externo” y sin centro que ambas estrategias intentan ocultar. Así, los procedimientos formales del medio fotográfico (exposición, captura, edición, montaje), y el modo de interacción y funcionamiento que suponen entre las partes que intervienen en ellos,

---

<sup>4</sup> La ambivalencia de la actitud de Benjamin hacia la noción de “aura” y su “desmoronamiento” ha sido subrayada por Miriam Hansen, especialmente en su artículo “La flor azul en el paisaje tecnológico. Cine y experiencia en Walter Benjamin”, en donde la autora hace hincapié en las complejas y diversas influencias y perspectivas que se dan cita en el concepto benjaminiano de “experiencia”, desde el surrealismo y el psicoanálisis a la teoría del cine de la década del 20 y los debates sobre la “máquina”. Cfr. Hansen (2011).

<sup>5</sup> El término alemán es “Zerstreuung”, que puede ser traducido asimismo como “dispersión”. Cfr. Kracauer, “Culto de la distracción. Sobre las salas de espectáculo cinematográfico berlinesas”, en Kracauer, 2006: 215-223. Véase también Howard Eiland, “Recepción en la dispersión”, en Uslenghi, A. (comp.), 2010: 53-74.

vendrían a constituirse como la contraparte estética de una percepción humana adaptada cotidianamente a relaciones espaciales y temporales, a reglas de permanencia y tránsito mediadas, establecidas por el aparato: “con su dialéctica de continuidad y discontinuidad, con la rápida sucesión y el palpable avance de sus sonidos e imágenes, el cine repite en el reino de la recepción lo que la banda transportadora impone a los seres humanos en el reino de la producción” (ibid.)<sup>6</sup>.

### III.

En los escritos tempranos de Kracauer sobre cine<sup>7</sup> encontramos una preocupación análoga por determinar la particular experiencia histórica dentro de la cual se inscriben la técnica y las imágenes cinematográficas, así como también la insistencia en un “método”, en una forma compleja, “integral” de establecer la relación con el dispositivo cine. Su actualidad la cifra el autor precisamente en la afinidad del medio cinemático –su naturaleza fotográfica y los procedimientos de montaje como sintaxis de las imágenes con las cuales opera– con el objeto que directa o indirectamente presenta, entendido éste como “superficie”, como “realidad externa”. A diferencia de las artes tradicionales, la importancia del cine, social no menos que cognitiva, estaría dada por su capacidad de mostrar lo que en “El ornamento de la masa” (1927) Kracauer llamaba el “contenido fundamental de nuestra época”, esto es, la progresiva desintegración y fragmentación de la experiencia que, a caballo de las nuevas formas de organización del trabajo y la vida, ocasionan la pérdida de todo pretendido “centro” e imponen la necesidad de permanecer, atenerse a eso que se ofrece en la superficie de los fenómenos. Ensayos importantes como “Culto de la distracción”, “Las lámparas Júpiter siguen

---

<sup>6</sup> Para un análisis pormenorizado de la actitud de Benjamin ante el cine en el seno de la “cultura de masas”, remitimos especialmente al artículo de Nicolás López en este mismo volumen: “Devenir Mickey mouse. El sueño tecnológico de Walter Benjamin”, en el cual, tomando como eje la figura del ratón animado de Disney, se ensaya una iluminadora interpretación del ensayo sobre la reproductibilidad de la obra de arte a partir del problema estético-político de la “inervación” como posibilidad de una experiencia colectiva de la tecnología y, con ello, de la liberación de energías onírico-utópicas frente a la tecnificación capitalista de la existencia.

<sup>7</sup> Todos ellos pertenecientes a su trabajo como crítico cinematográfico y editor de la sección cultural en la *Frankfurter Zeitung* entre los años 1919 y 1933. Sólo en años posteriores, ya exiliado en Estados Unidos, el autor publicará sus dos grandes estudios sobre cine: *De Caligari a Hitler* (1947) y *Teoría del cine* (1960). Para una perspectiva general de los escritos tempranos de Kracauer sobre cine, véase Hansen, M., “Kracauer’s early writings on film and mass culture”, en *New German Critique*, No. 54, Special Issue on Siegfried Kracauer (Autumn, 1991), 47-76.

encendidas” o “Las pequeñas dependientas van al cine”, además de las críticas y reseñas puntuales sobre la producción cinematográfica de la época, van delineando este diagnóstico histórico a la vez que trazan un recorrido teórico que habrá de desembocar en la sofisticada concepción realista de los textos de madurez.

En este sentido, la tardía y subestimada *Teoría del cine* (1960)<sup>8</sup>, que lleva por subtítulo “la redención de la realidad física”, es el intento de elaborar una “estética material” sistemática a partir de la delimitación de la especificidad del medio cinematográfico, esto es, en términos del autor, de aquello que él “hace ver y comprender” y que lo vuelve autónomo con respecto a las demás artes. La ya mencionada tesis acerca de la afinidad por el mundo visible que nos rodea, a cuyo registro y revelación se orienta naturalmente el cine, es reafirmada ahora en un registro distinto, aunque no contradictorio con la perspectiva crítica, “interventora” de los artículos y reseñas del período weimariano. En su introducción a *Estética sin territorio*, una antología de textos de este período, Vicente Jarque adelanta una descripción de este tránsito y del ámbito de preocupaciones del Kracauer maduro, “teórico del cine”:

Kracauer insistía (en *Teoría del cine*) en la condición primariamente somática de la experiencia del espectador cinematográfico, en los aspectos fisiológicos y sinestésicos de su reacción a las imágenes, atribuyéndole como prioritaria una dimensión muy distinta a la que le había guiado antes en su *Caligari*: una dimensión de un orden más antropológico que estético o histórico y, en última instancia, más ontológico y hasta teológico, que crítico o político. Lo que trataba de poner de relieve en el cine en su conjunto en cuanto que fenómeno cultural era, por así decir, el goce del reconocimiento, la productividad de la *mímesis* técnicamente articulada como recreadora de un sentido de otro modo inaprensible y como *redentora* de una “realidad física” que Adorno, a propósito de Kracauer, identificaba como un “mundo cósmico” artísticamente residual, del que el cine no podía librarse, por cierto, recurriendo al viejo principio –siempre subjetivo– de la

---

<sup>8</sup> Cfr. con respecto a la recepción del libro en los ambientes intelectuales de la época, Hoberman, 2015:193-205, y la introducción (“Afinidades”) a la compilación de ensayos y reseñas de Kracauer pertenecientes a su período norteamericano, recientemente aparecida en nuestro idioma bajo el título *Ensayos sobre cine y cultura de masas. Escritos norteamericanos*, 2016:13-49.

“estilización”, y cuyo *rescate* cinematográfico, al fin y al cabo, sólo sería necesario o simplemente concebible en función de su caracterización como realidad *humana* reinvestida del encanto perdido (Kracauer, 2006: 29-30).

Aquél contenido histórico fundamental que se trata de pensar no puede salir a la luz si consideramos el cine como mera “exterioridad”, como la forma vacía que vendría a ahogar la “vida interior”, la “vida del alma”, valorada ésta como lo esencial. Articulada con un diagnóstico general acerca del “panorama moderno” compartido con el del propio Benjamin, y en contra del argumento que apela a la oposición normativa entre “interior” y “exterior”<sup>9</sup> como medio para sostener la primacía de aquél por sobre éste, Kracauer cuestiona la “actualidad” y desenmascara la pretendida evidencia con que se reviste el conjunto de creencias, ideas y valores que conformarían esa vida interior. La “productividad de la mimesis técnicamente articulada” es posible en tanto que las imágenes que devuelve la pantalla implican, más allá de los géneros y decisiones formales, más allá también de las intenciones del “autor” y del “espectador”, ante todo el acceso, el registro y la exploración (no sólo el “contacto”) de una realidad física que, en su cotidianeidad, corre el riesgo de pasar desapercibida, absorbida en “totalidades” y “hábitos de pensamiento abstractos” (Kracauer, 2001: 362 ss). En otros términos, es la productividad de un acceso que se reconoce, antes que en la generalidad del concepto, de principios “estéticos” en todo caso heredados y trasplantados desde las expectativas de sentido con respecto a las artes tradicionales, en la pregnancia de lo que el autor llama los “sucesos del mundo material” que el cine “imprime en nosotros” y a la luz de los cuales aquella vida interior aparece, por lo tanto, radicalmente alterada.

“El cine parece entrar en posesión de sus bienes cuando se aferra a la superficie de las cosas” (íbid.: 351). Este “aferrarse”, sin embargo, escapa a la absolutización positivista de los “hechos” en la medida en que desarregla la distinción sujeto/objeto y yuxtapone al valor del conocimiento, a la objetividad de la mera percepción de lo dado, la intensidad de una “experiencia del objeto”. En tanto que no concibe la “desintegración de las cosas para su análisis” como separada de la “incorporación de su ser a nosotros”, posibilita que “lo singular” no sólo se haga

---

<sup>9</sup> Argumento que Kracauer encuentra ejemplificado en autores como Valéry y Duhamel, del mismo modo en que Benjamin lo encontraba en Pirandello. Véase a este respecto Kracauer, 2001: 352 y Benjamin, 1989: 35 ss.

presente sino que también sea llevado a su máxima concreción. Del mismo modo que la percepción “táctil” en Benjamin, el concepto de “aprehensión estética” ocupa un lugar central en la ponderación kracaueriana de la experiencia cinematográfica<sup>10</sup>, en el sentido de una ampliación y un enriquecimiento del sensorio humano que se corresponda con la realidad fragmentada que las imágenes del cine presentan:

La percepción del “hecho concreto” presupone una participación a la vez distanciada e intensa; para manifestar su concreción, el hecho debe ser percibido de manera similar a aquella que rige el goce, y en la producción artística (...). Al experimentar un objeto, no sólo ampliamos nuestro conocimiento de sus diversas cualidades sino que, por decirlo así, lo incorporamos a nosotros de modo tal que aprehendemos su ser y su dinámica desde dentro, gracias a una especie de transfusión de sangre (íbid.: 364).

No hay, entonces, ninguna referencialidad ingenua, ni la simple y estetizante apelación a un mundo verdadero cuyo descubrimiento presupondría la ilusión de un medio técnico que invisibiliza sus propios mecanismos de representación, sino, por el contrario, como ha mostrado Miriam Hansen, un “realismo experiencial” vuelto hacia la “capacidad del film para movilizar y jugar con los fragmentos cosificados, desamarrados, múltiplemente mediados de la *physis* moderna, un mundo históricamente transformado que incluye al espectador en tanto que sujeto materialmente contingente, encarnado” (Hansen, 2012: 37. Trad. nuestra). La imagen del cine, pues, es la exhibición de todas estas mediaciones, cuya observancia y afección Kracauer considera imprescindibles para “filtrar” y liberar el momento singular, el “detalle”, lo no percibido por el ojo humano en la mecánica de su vida cotidiana, de cualquier “atajo” –idea, orden, contenido, creencia– que se utilice para llegar falsamente a ese momento singular. De aquí las posibilidades emancipatorias que el autor no dejará de ensayar en la experiencia del cine –como, por cierto, en otras formas de la cultura de masas– incluso a pesar de, y sobre todo allí donde también para ella haya sonado la hora de su

---

<sup>10</sup> El énfasis en el “carácter estético de la experiencia” lo toma el autor de las obras de Dewey (*Art as experience*, 1934) y de Whitehead (*Science and the modern world*, 1925).

cooptación ideológica, y la pantalla por lo tanto haya sido reducida a espejo distorsionante de la realidad, ya en el sentido totalitario, ya en el sentido de la interpretación burguesa de *l'art pour l'art*.

El “flujo de la vida material”, podríamos pensar, es tal que exige como nunca antes la incorporación de un medio cuyas capacidades expresivas permitan no disolver el “momento constructivo” inmanente al proceso mismo por el cual se muestra aquello que se registra. Un proceso para el que, más allá de la alternativa documental/ficción, la sustancia es de ahora en más no la “continuidad significativa”, “cerrada sobre sí” de las categorías de la estética idealista, sino los “pequeños hechos”, los extremos abiertos, fragmentarios y discontinuos de sucesos “bajos”, casuales, azarosos. Si el procedimiento del cine es, inversamente a la obra de arte autónoma, “de abajo a arriba”, es porque “lo alto” ya ha sido sometido a crítica, así como desautorizado el mandamiento de organicidad implícito en el régimen mimético de representación. Por lo tanto, se trataría del film como *médium* para un acceso ya no privilegiado, sino consecuente con la desintegración de la existencia en el mundo contemporáneo, y como posibilitador de condiciones para una relación más “comprometida” con lo real.

#### IV.

El “curioso realista” que Adorno leía en Kracauer era precisamente el que asumía el desafío de proceder al desalojo de las categorías heredadas sobre la función artística –“intención”, “subjetividad”, “creación”, “totalidad significante”– para superar mediante el cine la abstracción reinante –la de las ideologías no menos que la de la ciencia–, el retiro de lo singular y vivo como refugio en totalidades perimidas. La profusión de metáforas de las que el autor se vale para dar cuenta de lo apremiante de esta superación –“adherirse a la superficie de las cosas”, “recuperar el mundo que nos pertenece”, “penetrar más profundamente en la jungla de los fenómenos materiales”, “registrar los fenómenos visibles por lo que estos valen en sí mismos”, “emancipar el momento fragmentario de la superestructura que lo sostiene”, “llevar lo concreto a su apogeo”– contribuyen todas, de nuevo, a resaltar esta orientación materialista que hemos intentado poner de manifiesto como el punto de convergencia de las concepciones de Benjamin y Kracauer, orientación que, a contramano de la iconoclasia imperante en los

ambientes intelectuales de entreguerra y posguerra, busca repensar el status del cine y de las imágenes dentro de sociedades a las que, sólo unos años más tarde, se las llamará “sociedades del espectáculo”. El procedimiento fragmentario pero “desde dentro” que tanto uno como otro enfocan como la nueva tarea de una apercepción “cinematográficamente inervada” no se contraponen, sino que por el contrario exige esa dialéctica “intransigente frente a toda cosificación”, a toda fetichización tanto de la esfera del objeto como de la del espíritu<sup>11</sup>.

A modo de conclusión, recuperamos las palabras del propio Adorno en “Crítica de la cultura y sociedad”, donde el autor, si bien según el diagnóstico de fondo de la “industria cultural” y la “sociedad administrada”, ha calibrado inmejorablemente el sentido de este método dialéctico, el procedimiento inmanente a la vez que crítico con el cual nos interesaría pensar a los dos autores aquí mencionados:

Al final, la contraposición entre el conocimiento que penetra desde fuera y el conocimiento que penetra desde dentro se le vuelve sospechosa al método dialéctico como un síntoma de esa cosificación que él tiene el deber de denunciar: a la atribución abstracta allí, al pensamiento administrador, le corresponde aquí el fetichismo del objeto ciego en relación con su génesis, la prerrogativa del especialista. (...) Ninguna teoría (ni siquiera la verdadera) está segura contra la perversión en la demencia una vez que se ha despojado de la relación espontánea con el objeto. La dialéctica tiene que cuidarse de esto igual que del cautiverio en el objeto cultural. No puede vender su alma ni al culto al espíritu ni a la hostilidad al espíritu. El crítico dialéctico de la cultura tiene que participar en ella y no participar en ella. Sólo entonces hace justicia a la cosa y a sí mismo (Adorno, 2008: 24).

---

<sup>11</sup> Para una visión análoga acerca de las tareas de una crítica enfocada desde dentro de las propias dinámicas de sus dos máquinas de captura, esto es, el estado y el espectáculo, esta vez centrada en las estrategias de “uso” de la poesía política, véase en este mismo volumen el artículo de Javier Martínez Ramacciotti, “Poesía pública: escenas de una imaginación común”.

## Bibliografía

- Adorno, Th. W. (2003), “El curioso realista. Sobre Siegfried Kracauer”, en *Notas sobre literatura. Obra completa, 11*, Akal, Madrid, pp. 372-392.
- . (2008), “Crítica de la cultura y sociedad”, en *Crítica de la cultura y sociedad I. Prismas. Sin imagen directriz. Obra completa, 10/1*, Akal, Madrid, pp. 9-25.
- Benjamin, W. (1989), *Discursos interrumpidos. Filosofía del arte y de la historia*, Taurus, Madrid.
- . (2012), “Prólogo epistemocrítico”, en *El origen del Trauerspiel alemán*, Abada, Madrid, pp. 7-41.
- Comolli, J-L. (2010), *Cine contra espectáculo*, seguido de *Técnica e ideología (1971-1972)*, Manantial, Buenos Aires.
- Frisby, D. (1992), *Fragmentos de la modernidad. Teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamin*, Visor, Madrid.
- Hansen, M. (2011), “La flor azul en el paisaje tecnológico. Cine y experiencia en Walter Benjamin”, (trad. de Francisco Vega y Camilo Miranda), en *Archivos. Revista de Filosofía* N° 6-7, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, Santiago de Chile, pp. 311-364.
- . (2012), *Cinema and experience. Siegfried Kracauer, Walter Benjamin and Theodor W. Adorno*, University of California Press, Berkeley.
- Hoberman, J. (2015). “El tembloroso mundo superior: sobre Siegfried Kracauer”, en *Escritos sobre cine norteamericano*, El cuenco de plata, Buenos Aires, pp. 193-205.
- Kracauer, S. (2001), *Teoría del cine. La redención de la realidad física*, Paidós, Barcelona.
- . (2006), *Estética sin territorio*, Fundación Cajamurcia, Valencia.
- . (2008), *La fotografía y otros ensayos. El ornamento de la masa I*, Gedisa, Barcelona.
- . (2016), *Ensayos sobre cine y cultura de masas. Escritos norteamericanos*, El cuenco de Plata, Buenos Aires.

Maximiliano Gonnet es Licenciado en Filosofía por la Universidad Nacional de Córdoba (UNC) y becario doctoral del CONICET con un proyecto sobre filosofía y

estética en el pensamiento del joven Nietzsche. Miembro de los grupos de investigación “Fuentes modernas y decimonónicas de la filosofía de Nietzsche” (SECYT–UNC) e “Inequivalencia: mercancía, imaginación y política” (SECYT–UNC), actualmente se desempeña como adscripto en la cátedra “Análisis y crítica cinematográfica” (Departamento de Cine, UNC) y ha estado a cargo, junto a Daniel Halabán, del dictado del seminario “La filosofía de la música de Th. Adorno” (Departamento de Música, UNC). Sus intereses giran en torno a la articulación de los grandes tópicos de la tradición estética moderna con la filosofía y el pensamiento estético contemporáneo. Ha participado en diversos congresos y eventos académicos. Contacto: [maximilianogonnet@gmail.com](mailto:maximilianogonnet@gmail.com).