

Universidad Nacional de Córdoba  
Facultad de Filosofía y Humanidades  
Doctorado en Filosofía

**El cine como contraesfera pública.  
Alexander Kluge para una estética crítica del cine  
después de Adorno**

Tesis para optar por el título de Doctora en Filosofía  
Autora: Eugenia Roldán

Director: Dr. Esteban Alejandro Juárez  
Codirectora: Dra. María Verónica Galfione

Córdoba, octubre de 2020

**El cine como contraesfera pública.  
Alexander Kluge para una estética crítica del cine  
después de Adorno**

Eugenia Roldán

Córdoba, octubre de 2020

## Agradecimientos

Esta tesis es producto de múltiples instancias colectivas de trabajo. En primer lugar, quiero reconocer la labor de Verónica Galfione y Esteban Juárez. Mucho más que los directores, fueron la condición de posibilidad de toda la investigación y han abierto caminos profesionales impensados para mí. Además, su trayecto intelectual y el formento al trabajo conjunto merece mi más profundo respeto y admiración. Mi agradecimiento también para los y las integrantes del equipo de investigación “Modernidad estética y Teoría Crítica”. Encontrar cariño, reconocimiento y cooperación allí donde se nos señala que debe primar la producción individual, ha sido una motivación para permanecer e insistir en el trabajo académico.

Gracias a mis amigas de ruta Victoria Dahbar y Manuel Molina. A su compañía intelectual amorosa debo el desenlace exitoso. También a Maximiliano Gonnet, quien con muchísima generosidad colaboró en la edición de la versión final del escrito.

Además, la investigación contó con la ayuda inestimable del Dr. Rainer Stollmann de la Universität Bremen. Su guía en el tramo final de la indagación fue decisiva para la tesis que presento. De hecho, en su aspecto más material, esta tesis fue posible por las financiaciones del DAAD, de la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad Nacional de Córdoba y del CONICET.

Más que a nadie, quiero agradecer a Hugo Lapezzata. Su apoyo incondicional, tiempo y paciencia explican que haya podido afrontar este desafío en circunstancias difíciles. Gracias por entender que mirar películas, leer libros, viajar, tener reunión los viernes a la noche en un taller artístico en Córdoba o los jueves al mediodía en el *Ratskeller* de Bremen, eran parte de mi trabajo. Y gracias eternamente a Vera por no entenderlo y recordarme todo el tiempo que la vida es otra cosa.

Gracias a todas mis familias y amistades. A mi familia Roldán, a la ampliada que pervive ya solo como añoranza, a la de la Viejita y a todas las que vendrán. A mis amigos de toda la vida y a los amigos más nuevos.

Gracias a todos por la compañía. Sin embargo, quiero dedicar la tesis a quien ya no pudo acompañarme en los últimos años. Estoy segura de que gran parte de lo que soy capaz de pensar y sentir se lo debo a aquel temprano mundo compartido de música y palabras.

*A Roberto Roldán.  
Mi tío, mi cómplice. Un loco.*

# Índice

<b>Introducción.....</b>	<b>1</b>
<b>Capítulo 1: El problema de la referencialidad de la imagen cinematográfica y la posibilidad de un cine iconoclasta.....</b>	<b>26</b>
<b>Parte 1:</b> La iconoclasia de la Teoría Crítica. La tradición de Alexander Kluge.	
1.1. El problema del cine como representación.....	29
1.2. El cine en la tradición de la Teoría Crítica.....	32
1.3. Cine y cultura de masas.....	35
1.4. Kracauer: imagen y superficie .....	37
1.5. Benjamin: copia y reproductibilidad.....	42
<b>Parte 2:</b> Kluge y Adorno	
2.1. Alexander Kluge: los comienzos.....	47
2.2. El nuevo cine alemán. Kluge y el manifiesto de Oberhausen.....	51
2.3. Adorno y el cine: una imagen negativa.....	55
2.4. La imagen cinematográfica en el debate Adorno-Kluge.....	62
Reflexiones finales.....	68
<b>Capítulo 2: Las imágenes cinematográficas desde una perspectiva iconoclasta.....</b>	<b>70</b>
<b>Parte 1:</b> Imágenes no referenciales	
1.1. Las imágenes de la memoria .....	72
1.2. Experiencia subjetiva y montaje interior.....	74
1.3. La analogía con la escritura.....	78
1.4. Kluge y la praxis iconoclasta.....	80
1.4.1. Material y materiales.....	80
1.4.2. La película en la cabeza del espectador.....	83
<b>Parte 2:</b> Iconoclasia y écfrasis.....	87
2.1. Lenguaje y cine: las posibilidades expresivas del <i>lenguaje cinematográfico</i> .....	89
2.2. Imagen cinematográfica y palabra: <i>voice-over</i> , intertítulos y el uso de la cita.....	93
2.3. <i>Anschauung und Begriff</i> : la imagen como mediación de la intuición y el concepto .....	97
Reflexiones finales.....	102

### Capítulo 3: Los principios estéticos del cine de Kluge:

<b>montaje y realismo.....</b>	<b>106</b>
<b>Parte 1: El principio del montaje.....</b>	<b>108</b>
1.1. El montaje cinematográfico.....	109
1.2. Cine moderno y modernismo cinematográfico.....	114
1.3. <i>Baustelle vs. Flaschenpost</i> .....	123
<b>Parte 2: El realismo antagonista .....</b>	<b>126</b>
2.1. El debate del realismo: marxismo y Teoría Crítica.....	127
2.1.1. Cine y reflejo.....	129
2.1.2. Cine y superficie.....	130
2.1.3. Cine y espejo.....	133
2.2. El realismo estético en el cine de Kluge	
2.2.1. Documental y ficción como dos epistemes contrapuestas.....	135
2.2.2. Realidad [ <i>Realität</i> ] y ficción histórica.....	137
2.2.3. Realidad e irrealidad social [ <i>(Un)Wirklichkeit</i> ] .....	141
2.3. La narración histórica.....	143
2.3.1. <i>History/Story</i> .....	145
2.3.2. <i>Trauerarbeit</i> .....	147
Reflexiones finales.....	149

### Capítulo 4: De la *Kulturindustrie* a la *Öffentlichkeit*. El cine como contraproducción.....154

#### Parte 1: *Öffentlichkeit* y *Erfahrung*

1.1. Alexander Kluge, Oskar Negt y el movimiento estudiantil de protesta.....	156
1.2. El trabajo teórico con Negt: trabajo colectivo, diálogo, cooperación.....	160
1.3. <i>Öffentlichkeit und Erfahrung</i> , el libro.....	162
1.4. La concepción habermasiana de esfera pública.....	167
1.5. Las contraesferas públicas de Negt y Kluge.....	171

#### Parte 2: El tránsito de Kluge a la esfera pública.....176

2.1. Industria cultural y cine moderno.....	177
2.2. La industria de la conciencia de Hans Magnus Enzensberger.....	180
2.3. El tránsito a la esfera pública.....	183

<b>Parte 3: Contraproducciones.....</b>	<b>185</b>
3.1. Los objetivos de los contraproductos.....	186
3.2. El modelo de los contraproductos	
3.2.1. El circo.....	189
3.2.2. Las comedias, la risa y la ironía.....	191
3.2.3. El cine temprano.....	194
3.3. Los contraproductos y la masividad: la imagen cinematográfica y la imagen mediática.....	196
Reflexiones finales.....	199
<b>Capítulo 5: Cine y <i>Erfahrung</i>: bloqueo y horizonte de experiencia...202</b>	
<b>Parte 1: La doble valencia de la <i>Erfahrung</i> .....</b>	<b>203</b>
1.1. La experiencia moderna y la imagen: los antecedentes.....	204
1.2. El concepto <i>Erfahrung</i> y su acepción dialéctica en la tradición crítica.....	209
1.3. Experiencia en Negt y Kluge: la dialéctica de lo subjetivo y lo público.....	212
1.4. Industrialización de las imágenes y bloqueo de la experiencia en el diagnóstico klugeliano.....	216
<b>Parte 2: El horizonte de experiencia en el cine.....</b>	<b>221</b>
2.1. Experiencia y experiencia cinematográfica.....	222
2.2. Imaginación y fantasía.....	225
2.3. El trabajo cooperativo de asociación del espectador.....	227
Reflexiones finales.....	232
<b>Conclusión.....</b>	<b>236</b>
<b>Bibliografía.....</b>	<b>247</b>

## Introducción

A un mundo que soportase su propio fin  
mientras no le sea negada su proyección cinematográfica,  
no se lo puede asustar con lo inconcebible.

–Karl Kraus, *Apocalipsis* (1908)

Alexander Kluge (1932) es jurista, se doctoró en Leyes y su actividad profesional lo condujo, hacia fines de la década del cincuenta, a trabajar en el reconstruido *Instituto de Investigaciones Sociales* de Frankfurt. Una de las anécdotas más repetidas por Kluge refiere que en verdad sentía una inclinación hacia el arte y, al manifestarle a Theodor W. Adorno su deseo de convertirse en escritor, el filósofo, espantado, decidió en 1958 enviarlo a Berlín con su “amigo americano”, el cineasta Fritz Lang. Colaborando con su relato a instaurar la imagen –que habría de perdurar en el tiempo– de una cierta iconofobia de parte de su mentor, Kluge explica las razones de esta decisión sugiriendo que Adorno especuló con que, de esa manera, se aburriría y volvería a su trabajo de abogado, donde él lo necesitaba. Cuanto menos –continúa la cavilación de Kluge–, así salvaría a la literatura de un nuevo escritor, pues nada bueno podía hacerse ya en literatura después de Proust. ¿Y si fuera todo lo contrario? ¿Y si la ayuda de Adorno para que Kluge se dedicara al cine se debiera en realidad a su creencia de que el cine todavía no había pasado su “instante de realización”? ¿Y si efectivamente albergaba en la capacidad y el trabajo de Kluge la esperanza de un cine diferente?<sup>1</sup> Bajo esta otra luz, la anécdota pierde su carácter de curiosidad, de suceso accidental, y se convierte en el núcleo de una importante reflexión filosófica. En la dupla Adorno-Kluge se jugaría la posibilidad de una estética del cine de raigambre crítica.

---

<sup>1</sup> La alta estima en que Adorno tenía a Kluge queda ya manifiesta en la carta que le escribe a Fritz Lang el 19 de junio de 1958, solicitándole que lo reciba en Berlín: “hoy quisiera encomendarte encarecidamente a un joven amigo, muy cercano a nosotros, que llegará a Berlín la semana próxima y se pondrá en contacto contigo. Su nombre es Dr. Axel Kluge, abogado de profesión y, en cuanto tal, una suerte de niño prodigio que aprobó todos los exámenes con una brillantez extraordinaria. [...] No te lo recomendaría si no imaginara que también tú obtendrás algún provecho del contacto con él –se trata verdaderamente del más talentoso de los jóvenes de la nueva generación que he conocido en Alemania, alguien con una asombrosa madurez y amplitud de intereses, poseedor además de un singular talento dual, a caballo entre lo teórico e intelectual y lo práctico y político-cultural. La carta está disponible en Langston, R. *et. al.*, *Glass Shards. Echoes of a Message in a Bottle. Alexander Kluge-Jahrbuch, Band 2*, V&R Unipress: Göttingen, 2015, pp. 15-16. La traducción es nuestra. De aquí en más, y salvo indicación contraria, las traducciones son propias.



## Kluge, el cine y la posibilidad de reescribir una estética

Esta tesis aborda problemas específicos de la estética del cine desde la perspectiva de Alexander Kluge, cineasta, escritor y teórico alemán. Dada su relación multifacética con el arte y la teoría, los materiales producidos por Kluge y sobre él son muchos, provienen de distintas disciplinas (la teoría literaria, la teoría cinematográfica, la crítica artística en general, las ciencias sociales y humanidades y, lo que resulta crucial, la interrelación de todas las anteriores) y tienen registros diferentes (material artístico, del género de la crítica, la reflexión estética, etc.; además, se trata de un autor que ha desarrollado como pocos la colaboración autoral y artística y los géneros del discurso y la entrevista). Por ello, escribir una tesis de filosofía “sobre” Kluge no ha resultado tarea sencilla. Por un lado, el lector podrá apreciar un recorte claro alrededor de su producción cinematográfica (dejando en un segundo plano la literatura, la televisión y los libros más eminentemente teóricos) y del momento histórico de las décadas del sesenta y el setenta. Pero la delimitación más importante y menos evidente reside en la construcción de “Kluge” como problema de investigación. No hemos tomado a Kluge como “objeto”, en el sentido de descubrir, profundizar o criticar, mediante el análisis de sus películas, conceptos provenientes de la reflexión estética contemporánea. Tampoco consideramos que haya en Kluge una “teoría estética” propia. Quizás entre ambas estrategias, hemos optado por desarrollar problemas estéticos del cine desde el *trabajo* de Kluge, tomando aquí trabajo en un sentido amplio que nos permite considerar sus películas, pero también, y en especial, los escritos en los que Kluge plantea y discute qué entiende por un cine crítico.<sup>2</sup> En este punto, el argumento central que se desarrolla a lo largo de toda la tesis es el de que esos problemas estéticos del cine de Kluge son herederos de la Teoría Crítica y constituyen una actualización de la misma.

Cuando hablamos de una delimitación en torno a la estética del cine, nos referimos a una reflexión filosófica que se realiza a partir de los aspectos específicos inherentes a la representación cinematográfica, así como a una problematización estética de las formas artísticas propias del medio. En lengua francesa, por ejemplo, hay mucho trabajo alrededor

---

<sup>2</sup> Los textos que, a nuestro entender, conforman la columna vertebral de una estética cinematográfica propia en Kluge son: “Die Utopie Film” [El cine utopía] (1964), en el que el autor discute en qué sentido se puede reflexionar sobre el potencial del cine como medio; “Wort und Film” [Palabra y cine] (1965), escrito que despliega el principio dialéctico de la imagen y el concepto; “Die schärfste Ideologie: dass die Realität sich auf ihren realistischen Charakter beruft” [La ideología más fuerte: que la realidad se refiera a su carácter realista] (1975) en el cual Kluge desarrolla su peculiar posición realista; y “Die Macht der Bewußtseinsindustrie und das Schicksal unserer Öffentlichkeit” [El poder de la industria de la conciencia y el destino de nuestra esfera pública] (1980), donde plantea la cuestión del cine y la esfera pública en el marco del diagnóstico de la industrialización de las imágenes. Las películas del periodo que hemos trabajado se detallan más adelante.

de la filosofía de Gilles Deleuze<sup>3</sup> y existe su paralelo en lengua inglesa a partir de la figura de Stanley Cavell.<sup>4</sup> En cambio, no parece haber habido ese desarrollo específico en la estética alemana.

No obstante, la Teoría Crítica tiene una larga tradición en la reflexión sobre el cine, que se inicia en las primeras décadas del siglo XX con los trabajos de intelectuales alemanes como Siegfried Kracauer y Karl Kraus y que tiene su punto de máxima importancia en el *Ensayo sobre la obra de arte* de Walter Benjamin. Esas reflexiones apuntaban a aspectos claves de un medio en pleno auge: las especificidades de su producción, su lenguaje propio, el problema estético que el material de las imágenes implicaba para el arte, su estatus entre el arte y la reproducción masiva. En términos generales, subrayar los aportes a este campo desde la tradición de la Teoría Crítica supone pensar que el cine tiene un potencial transformador.

### **La Teoría Crítica y el cine**

El abordaje de las relaciones entre los ámbitos artístico, estético y cultural y la experiencia social y política se convirtió en una de las cuestiones cruciales para el marxismo del siglo XX y sirvió luego para reunir bajo el rótulo general de “Teoría Crítica” –o el más específico de “Escuela de Frankfurt”– a una extensa tradición de pensamiento. En su etapa formativa, en las décadas del veinte y treinta, Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, Siegfried Kracauer y otros importantes interlocutores como Ernst Bloch, Georg Lukács o Karl Kraus, mantuvieron una discusión alrededor de la pregunta por la experiencia de la vida urbana moderna y, en particular, por el surgimiento de la cultura de masas. En otras palabras, los unía la motivación de reflexionar acerca del lugar que el arte y la nueva cultura de masas tenían en la reconfiguración de la experiencia del mundo social que irrumpió con los fenómenos de principios de siglo. En este marco, los desafíos que presentaba el cine adquirieron mayor centralidad.

---

<sup>3</sup> Nos referimos a los análisis y reflexiones contemporáneas impulsados a partir de las dos obras de Deleuze aparecidas en la primera mitad de la década del 80: *La imagen-movimiento* y *La imagen-tiempo*. Deleuze, G., *La imagen-movimiento: estudios sobre cine 1* (trad.: I. Agoff), Paidós, Barcelona, 1984 y *La imagen-tiempo, estudios sobre cine 2* (trad.: I. Agoff), Paidós: Barcelona, 1987. Delimitar a los trabajos de Deleuze se trata, por supuesto, de un recorte del estado actual de investigaciones. La tradición francesa es más amplia y constituye un ámbito específico de problematización, desde los trabajos pioneros de Bazin y Daney hasta los de Rancière.

<sup>4</sup> Cavell, S., *El mundo visto. Reflexiones sobre la ontología del cine* [1971] (trad.: A. Fernández Díez), UCO Press: Córdoba (España), 2017.

Situados en esta tradición, entonces, nos enfrentaríamos a dos grandes problemas para pensar la imagen. Por una parte, su referencialidad, esto es, la relación de la imagen y el mundo. Pues, ensayar una estética particular del cine implica pensar la singularidad de la imagen audiovisual. Si el lenguaje puede producir, evocar, crear imágenes, ¿qué pasa con la imagen? Todo está ahí, visible, nada por crear. ¿Qué daría lugar entonces a algo más que la constatación de lo que se retrata? ¿Cuál sería su potencial anti-realista, imaginativo, ficcional, en definitiva, su intención artística? ¿Cuál es su relación con el lenguaje y el concepto? ¿Qué hay en la imagen que sea capaz de pensamiento?

Pero, por otro lado, el aumento exponencial en la circulación de imágenes conforme avanza el siglo XX profundiza el problema que Andreas Huyssen ha sintetizado como “la gran división” entre las imágenes producidas artísticamente y las imágenes producidas de modo industrial, como mercancías para ser rápidamente consumidas en el circuito cultural.<sup>5</sup> Aquí reside la raíz de las más interesantes disputas entre Adorno, Benjamin y Kracauer. Para los tres intelectuales, el cine y la televisión han estado ligados históricamente a la esfera del tiempo libre y el consumo y, de ese modo, las posibilidades del medio audiovisual han permanecido en su mayoría eclipsadas por el pesudorrealismo que emana de la tríada imagen, palabra y sonido bajo las relaciones de producción de la industria cultural. Qué hacer ante ese diagnóstico constituye el punto de distanciamiento entre tres planteos que adquirirán rasgos propios.

Ahora bien, esta reflexión en términos estéticos y de crítica de la cultura emprendida por la tradición crítica tomaría un nuevo rumbo hacia fines de la década del sesenta. Pues allí se avizorarían nuevas consecuencias en cuanto a las relaciones entre el arte, la teoría y la praxis. En la década del sesenta en Alemania podemos identificar al menos tres características específicas: en primer lugar, se produce un profundo replanteamiento del estatus de la teoría. Si bien la Teoría Crítica no existía tal y como la conocemos hoy, esto es, como una tradición, comienza su lento y disputado redescubrimiento, y sus preguntas fundamentales son retomadas por una gran cantidad de intelectuales. En segundo lugar, por estos años tiene lugar un cambio en el sistema de las artes, especialmente en las vanguardias cinematográficas, en paralelo a la proliferación de la imagen televisiva. En tercer lugar, los intelectuales provenientes de la tradición crítica se ven implicados, de una u otra forma, en un proceso político de ribetes únicos como lo fue el movimiento estudiantil alemán, el cual volvió acuciante la pregunta por la *praxis* de la Teoría Crítica. De hecho, el propio movimiento

---

<sup>5</sup> Huyssen, A., *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo* (trad.: P. Gianera), Adriana Hidalgo: Buenos Aires, 2002.

abrazó las ideas de “industria cultural” e “industria de la conciencia” para denunciar la inexistencia de un espacio público donde expresar puntos de vista alternativos. Pero, al mismo tiempo, se caracterizó por una retórica radical de abandono de toda forma de arte, aludiendo al argumento clasista, a su perspectiva ideológica o “esteticismo”, y llamando a “hacer política”.

### **El cine como contraesfera pública**

Este es el contexto que motivó la reflexión teórica y la práctica artística de este díscolo sucesor de Adorno. Se conoce a Kluge como el portavoz del Manifiesto de Oberhausen (1962), aquel que dio impulso a lo que más tarde se llamó “nuevo cine alemán”. En Frankfurt se inició su aproximación al cine, como ya dijimos, y también su importante trayectoria como escritor. De acuerdo con lo que la cuidada construcción de su imagen pública da a conocer,<sup>6</sup> tal circunstancia lo relacionó principalmente con Adorno. Para ese momento, Adorno ya era un intelectual reputado en Alemania. Kluge afirma haberse aburrido tanto durante el rodaje de la película de Lang al cual Adorno lo envió como pasante, que comenzó a escribir en los cortes. Abogado, cineasta, escritor, Kluge también incursionó en el campo estrictamente teórico. En 1972, junto con el sociólogo Oskar Negt, publicó el primero de lo que serían tres grandes trabajos en colaboración, que tenía como objetivo principal, según los propios autores explicitaban, debatir con el concepto de esfera pública burguesa descrito por Jürgen Habermas en su célebre tesis de habilitación *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft* [Cambio estructural de la esfera pública. Investigaciones en torno a una categoría de la sociedad burguesa, 1962],<sup>7</sup> reflexionando acerca de la necesidad de esferas públicas alternativas o “proletarias”, como queda reflejado en el título mismo del trabajo: *Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit* [Esfera pública y experiencia. Hacia un análisis de la esfera pública burguesa y proletaria].

Lo singular de Kluge es que, paralelamente a su obra artística, construye una teoría social propia en la que explicita cuál sería y por qué habría en el cine un potencial transformador. En este sentido, lo que sostenemos como tesis central es que el rasgo

---

<sup>6</sup> La figura de intelectual de Kluge no es azarosa. Se trata de una estrategia diseñada a partir de su lúcida comprensión de las relaciones entre el arte, la teoría y el espacio público. Cfr. Lutze, P., *Alexander Kluge. The Last Modernist*. Detroit: Wayne State University Press, 1998.

<sup>7</sup> El texto traducido al español lleva por título *Historia y crítica de la opinión pública: la transformación estructural de la vida pública* (trad.: A. Domènech), Gustavo Gili: Barcelona, 1994.

distintivo del proyecto estético de Kluge es su comprensión de ese potencial del cine como contraesfera pública. Los contraproductos de Kluge son pensados como un esfuerzo de la praxis artística por contribuir a rectificar las limitaciones impuestas a las formas de organización de la experiencia en los medios de comunicación de masas, analizadas en el libro *Öffentlichkeit und Erfahrung*. Bajo el *gegen* de contra-producción se articulan dos ideas fundamentales: el potencial crítico está dado por su oposición al cine comercial, fundamentado en el bloqueo de la experiencia que se diagnostica, y esa oposición se aloja en el trabajo formal inmanente del medio y sus materiales y en la posibilidad de una experiencia individual y colectiva diferente.

¿Cómo continúa entonces Kluge las preguntas de la Teoría Crítica, a saber, los interrogantes por la industria cultural, la relación entre arte y política, el lugar de la teoría, la relación de la imagen con el concepto? Desde una crítica inmanente a las reflexiones de la Teoría Crítica sobre el cine, Kluge propone una concepción del mismo que pueda hacer frente a la atrofia de la experiencia potenciando las capacidades del pensamiento y la imaginación. La insistencia de Kluge en pensar el cine como una esfera pública fue dialécticamente provocada por la crítica de la industria cultural. En otras palabras, para Kluge la cuestión se jugaba en entender cómo el cine –el arte masivo por excelencia– puede reinterpretarse sin abandonar el diagnóstico crítico; o en cómo repensar la tradición modernista bajo la nueva forma de la industria cultural.

En este punto, resulta claro que, si bien la tradición de la Teoría Crítica en la que situamos su trabajo es más amplia, la relación de Kluge con ella está atravesada por el planteo de Theodor W. Adorno. Aun cuando la mayor parte de los trabajos de recepción de Kluge parten de su vínculo con Adorno, pocos se ocupan de profundizar en la manera en que Kluge sigue, cuestiona y actualiza los principios estéticos adornianos. Esta investigación estuvo impulsada por el propósito de mostrar esa continuidad, dando cuenta de por qué eso sería una apuesta interesante para pensar la estética del cine. Pues, al mismo tiempo que Kluge piensa el cine a partir del cuestionamiento del estatus de la imagen y deposita la fuerza del cine en la innovación formal (capítulos 1, 2 y 3), explica su lugar en la esfera pública y avizora las consecuencias del planteo crítico para una subjetividad dañada (capítulos 4 y 5).

Así, podemos resumir el objeto de la indagación diciendo que nos propusimos una reflexión estética acerca de la imagen audiovisual a partir de la contribución teórica y artística de Alexander Kluge. Esto significó comprender su planteo como un aporte a una teoría estética postadorniana del cine. Lo cual implica un doble movimiento. Por un lado, actualizar o, mejor dicho, ensayar una relectura de las disputas en torno al cine por parte de los

pensadores asociados a la Teoría Crítica (especialmente Adorno, pero trazando puentes también con Benjamin y Kracauer), a partir del giro que podemos identificar en la década del sesenta y desde el caso Kluge. Al mismo tiempo, buscamos desplegar algunos problemas estéticos asociados a la imagen en la trayectoria de Kluge, objetivo que nos obliga a comprender su singularidad en tanto deudora de aquella tradición crítica. Este último movimiento nos condujo –al menos en el tramo del proceso de investigación que se encarna en este escrito– a un estudio histórico de las fuentes y contextos que dieron lugar al planteo de Kluge.

En este marco, son tres los ejes que hemos marcado para caracterizar esta estética crítica del cine. El primero de ellos abrevia en la cuestión de la imagen cinematográfica: partiendo de la característica básica que tanto preocupó a Adorno, Benjamin y Kracauer desde comienzos del siglo XX, esto es, su carácter de copia, ensayamos una continuación de aquellos planteos en Kluge, tomando como hilo conductor la idea de iconoclasia. Para analizar este problema, tomamos como motivo disparador una frase que Kluge ha puesto en boca de Adorno: “me encanta ir al cine; lo único que me molesta es la imagen en la pantalla”. No interpretamos esta declaración tanto como la expresión o prueba del pesimismo de Adorno con respecto a todo producto de la industria cultural, sino que nos servimos de ella para hacer referencia a una potencia contenida en la propia praxis artística de Kluge. Bajo el término “iconoclasia” nos referimos a una praxis cinematográfica que trabaja con la imagen, pero que la sitúa en un lugar dialéctico con respecto a otros materiales, la palabra y el sonido. Un rasgo central del proyecto de Kluge es que, mediante el montaje, busca de manera paradójica tanto destruir la tríada verosímil de los tres elementos pretendida por el cine comercial como, a su vez, mostrar que la imagen es más que la copia del mundo y, en ese sentido, más que mera apariencia.

En segundo lugar, y derivado de lo anterior, nos interesa leer en Kluge un principio estético que implica una particular conjunción de modernismo y realismo, respuesta a los debates estéticos por antonomasia que han tenido lugar en el seno de la tradición crítica a lo largo del siglo XX. Por un lado, una particular forma de modernismo que reivindica su rasgo negativo y que no deja de ser paradójico, en la medida en que, por así decir, llega tarde al modernismo. Situándose en los debates con la tradición del cine modernista, Kluge toma de él la insistencia en la innovación formal y el trabajo con los materiales, pero describe su cine como realista. Más precisamente, un realismo que califica como antagonista, puesto que parte de la objeción de su estatus referencial. El cine no es más realista en tanto que intente mostrar la realidad, como cuando la imagen se muestra a sí misma, mediada por la forma, como un

material que es parte de la contradicción social e histórica del mundo. En este sentido, lo realista tiene su polo dialéctico en mostrarse como protesta contra una realidad opresiva.

Finalmente, atendemos a otra característica cara a toda la tradición crítica: la masividad del cine. Sostenemos que las ideas de industria cultural de Adorno y Horkheimer, así como los diagnósticos de Benjamin y Kracauer acerca del cine, la modernidad y el empobrecimiento de la experiencia, contienen un rasgo crítico que es retomado por Kluge, especialmente en la primera contribución teórica con Negt referenciada más arriba. Las categorías a trabajar son, entonces, contraesferas públicas, contraproducciones y experiencia. La masividad –y la industrialización inherente al cine– no serían para Kluge el impedimento para un cine con vocación transformadora, sino más bien su única posibilidad. Solo porque el cine es masivo y colectivo puede esperarse de él una relación dialéctica con el horizonte de experiencia de los sujetos. Pues esa experiencia, aunque atrofiada en el siglo XX por la estandarización del cine comercial y los patrones de la televisión, tiene en sí el potencial de la imaginación, y la tarea del cine es desenterrar capas de fantasía que existen en la experiencia en tanto que individual y social al mismo tiempo.

### **El universo filmico klugeliano**

Para referirnos de modo breve al tipo de cine de Kluge deberíamos destacar, en lo fundamental, el trabajo del montaje. El principio constructivo descansa en el montaje y en la posibilidad que este brinda de crear un diálogo con muchos otros elementos que no se reducen a la imagen, dejando en segundo plano el rasgo fundamental del cine comercial, esto es, el guion y la narrativa. Es por ello que los teóricos han optado por designar el cine de Kluge con categorías como “montaje discursivo”,<sup>8</sup> “ensayo filmico”<sup>9</sup> u “obra de arte total”.<sup>10</sup> De hecho, “ensayo” es un término técnico que ha servido a muchos intérpretes para de algún modo reunir varias características del cine de Kluge bajo un mismo término.

Optamos por no reducir de antemano las especificidades del cine de Kluge a una sola etiqueta, pues eso restringiría las distintas aristas que intentamos mostrar a lo largo de toda la tesis. Sí querríamos, en este punto, introducir una periodización en la filmografía de Kluge

---

<sup>8</sup> Amiel, V., *Estética del montaje* (trad.: M. Perriau y V. Carmona), Abada: Madrid, 2005.

<sup>9</sup> Corrigan, T., *The Essay Film. From Montaigne after Marker*, Oxford University Press: Oxford, 2011; Barg, W., *Erzählkino und Autorenfilm. Zur Theorie und Praxis filmischen Erzählens bei Alexander Kluge und Edgar Reitz*, Wilhelm Fink: München, 1996; Walzer, D., *Arbeit am Exemplarischen. Poetische Verfahren der Kritik bei Alexander Kluge*, Wilhelm Fink: München, 2018..

<sup>10</sup> Elsaesser, T., “The Stubborn Persistence of Alexander Kluge”, en Forrest, T. (Ed.) *Alexander Kluge. Raw Materials for the Imagination*, Amsterdam University Press: Amsterdam, 2012.

que sirva a modo de cartografía para lo que después irá apareciendo sin una preocupación cronológica sino exclusivamente teórica. Por lo demás, esta presentación nos permite dejar en claro que el periodo que da lugar al problema delimitado en nuestra investigación se circunscribe a la década del sesenta, por lo cual solo de modo excepcional nos referiremos a producciones posteriores.

En primer lugar, es posible tomar en su conjunto las películas de Kluge que asumen un carácter más narrativo, esto es, aquellas de la década del sesenta: el famoso corto *Brutalität in Stein* [Brutalidad en piedra](1961), su primer largometraje *Abschied von Gestern* [Despedida del ayer] (1966), la reflexión autorreferencial acerca del problema del arte que en 1968 realiza Kluge en *Die Artisten in der Zirkuskuppel: ratlos* [Los artistas bajo la carpa de circo: perplejos] y *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin* [Trabajo ocasional de una esclava] (1973). Estos son básicamente los films a los que nos referiremos en el escrito. Cabe destacar, aunque no será motivo de nuestra reflexión en esta instancia, que entre *Die Artisten...* y *Gelegenheitsarbeit...* hay una experimentación con la ciencia ficción, cristalizada en dos largometrajes: *Der Große Verbau* (1971) y *Willi Tobler und der Untergang der 6. Flotte* (1972).

En segundo lugar, podríamos agrupar los trabajos colaborativos del nuevo cine alemán, más cercanos al documental político, de fines de la década del setenta. Jordi Maiso caracteriza a la etapa que comienza de aquí en adelante como “ensayística”.<sup>11</sup> Nos referimos a *Deutschland im Herbst* [Alemania en Otoño] (1978), *Die Patriotin* [La patriota] (1979), *Der Kandidat* [El candidato] (1980) y *Krieg und Frieden* [Guerra y Paz] (1982). Si bien no son el centro de nuestras indagaciones, repararemos en las primeras dos al momento de abordar la cuestión del documental y la ficción para profundizar en el tipo de cine realista de Kluge.

Finalmente, daremos cuenta de los films más experimentales de los años ochenta, en el sentido de exploración de los medios formales disponibles, como *Die Macht der Gefühle* [El poder de los sentimientos] (1983), *Der Angriff der Gegenwart auf die übrige Zeit* [El ataque del presente al resto de los tiempos] (1985) y *Vermischte Nachrichten* [Miscelánea de noticias] (1986). A ellas solo nos referimos al final del escrito, cuando presentemos algunas derivas que, entendemos, se desprenden de nuestro trabajo.

Este listado ha dejado de lado la inmensa cantidad de cortos y otras producciones audiovisuales, así como también algunos otros largometrajes. A partir de la década del ochenta la experimentación audiovisual se desplaza a la televisión, tema al que también haremos referencia hacia el final de la tesis. Hay una producción que sobresale, ya en el siglo

---

<sup>11</sup> Maiso, J., “La inmediatez quebrada. El cine como escritura audiovisual, de Kluge a Haneke: una tradición adorniana”, en *Binaria: Revista de Comunicación, Cultura y Tecnología*, n° 4, 2005, p. 5.



XXI, y que también traeremos a colación en algunos momentos del texto puesto que, a pesar de no formar parte del recorte temporal, nos parece ineludible. Se trata del DVD *Nachrichten aus der ideologischen Antike-Marx/Eisenstein/Das Kapital* [Noticias de la antigüedad ideológica-Marx/Eisenstein/El Capital] (2008). Un DVD de 570 minutos de duración, que Kluge esperaba que el espectador pudiera navegar de modo libre entre los episodios del menú que aquella tecnología –hoy, solo una década después, casi obsoleta– permitía. El film también fue proyectado en salas de todo el mundo. *Nachrichten...* condensa todas las innovaciones formales de Kluge, mostrando además los cambios en la estética luego de treinta años de programas televisivos. Se trata de un film que busca recrear el plan de Eisenstein de filmar la obra magna de Marx, especialmente la relación de los humanos y las cosas en la sociedad capitalista, bajo la lógica de la novela *Ulises* de James Joyce.

A partir de los años 2000, la producción de Kluge ha estado centrada en internet y ha creado allí una tv web donde distribuir productos que, de acuerdo con la lógica propia del medio, son cada vez más cortos, como los *Minute-films*, su género predilecto en los últimos años.

Como puede observarse, hay una evolución marcada en las obras del cineasta, según la cual se va abandonando cada vez más la narración lineal de secuencias y el montaje se vuelve más radical. Y, si bien a primera vista pareciera ser que también hay una evolución en cuanto a los formatos de circulación de las mismas, es llamativo que en los últimos años Kluge haya vuelto a la presentación en sala y en festivales. Nos referimos a dos films realizados en colaboración con el artista filipino Khvan de la Cruz: *Happy Lamento* (2019) y *Orpheus* (2020). Por su contemporaneidad, este reencuentro con el cine tampoco ha sido materia de reflexión de nuestra investigación, pero seguramente invita a replantearnos el recorrido artístico de Kluge a la luz de los formatos y la circulación de las producciones audiovisuales.

## **Cartografía de las investigaciones**

A partir del trabajo de exploración propio, y apoyándonos en algunas sistematizaciones aparecidas en inglés y alemán,<sup>12</sup> nos permitimos hacer algunas referencias al estado de la

---

<sup>12</sup> La de Liebman aparecida en el número especial de *October*, tiene la ventaja de recoger todo lo referido a las películas de los años sesenta y setenta. Liebman, S., “Select Bibliography of Writings about Alexander Kluge”, *October*, vol. 46, 1988, pp. 213-216. La de Combrink, por su parte, es más extensa y actualizada. Combrink, Th., “Auswahlbibliographie Alexander Kluge”, *Text+Kritik*, 85/86, 2011, pp. 137-152. Existen compilaciones importantes en números especiales sobre Kluge en las revistas *New German Critique* (n°49,

cuestión. En primer lugar, la recepción angloparlante del trabajo de Kluge es hoy amplia en los Estados Unidos, quizás incluso más que en el medio alemán, gracias al círculo de intelectuales nucleados en torno a dos importantes revistas: *New German Critique* y *October*, pioneras en introducir al mundo de habla inglesa las formulaciones estéticas, artísticas y culturales de la tradición de la Teoría Crítica. Los nombres de Andreas Huyssen y Fredric Jameson serían de los más reconocidos en ese campo. De ambos contamos con trabajos breves sobre Kluge que se centran en su literatura y en el segundo escrito en colaboración con Negt *Geschichte und Eigensinn* (1981).<sup>13</sup> Miriam Hansen, también de la Universidad de Columbia, es sin duda el nombre más sobresaliente del medio angloparlante en lo que respecta al estudio de Kluge. La autora ha trabajado el cine de Kluge, su vinculación con la Teoría Crítica y una original remisión a los escritos de Kracauer. Como se verá, dada su pertinencia, esta tesis ha tomado y discutido en gran parte las hipótesis de Hansen.<sup>14</sup>

En el ámbito alemán, podemos mencionar una serie de estudios, en su mayoría dispersos, bajo la forma de tesis de grado y posgrado, o bien de contribuciones en los ámbitos de la teoría literaria y la teoría del cine y los medios [*Medienwissenschaften*]. En menor medida encontramos trabajos dedicados a la colaboración teórica con Negt o estudios filosóficos sobre su pensamiento. En este marco, sugerimos que son dos los investigadores que han trabajado más sistemáticamente la temática en lengua alemana, estableciendo líneas de trabajo en torno a Kluge: Christian Schulte (Universität Wien) y Rainer Stollman (Universität Bremen). No debería omitirse la investigación de Gertrud Koch, por haber sido pionera en el análisis filosófico de la cuestión de la imagen en otro centro importante como lo es Berlín. Un aspecto a destacar es que los centros de recepción no están relacionados ni con el *Institut für Sozialforschung* –centro de la Teoría Crítica– ni con la *Leibniz Universität Hannover*, donde Negt ha trabajado durante casi toda su carrera. Además, quisiéramos señalar la decisión de Kluge de desplegar distintos Archivos que reúnan su obra. Los dos Archivos creados hasta el momento se ubican, uno de ellos en Princeton, bajo la dirección de Michael Jennings y el otro en Berlín. Este último se encuentra en el llamado “Archivo Benjamin” en la *Akademie*

---

1990), *October* (n° 46, 1988), *Text+Kritik* (n°85-86, 1985 y n°85-86, 2011) y, en español, *Shangrila* (n° 12, 2010).

<sup>13</sup> El libro no tiene traducción al español. *Geschichte* es en español “historia”, pero el término *Eigensinn* no es de fácil traducción. Recientemente Negt y Kluge han colaborado en la edición de una versión inglesa que ha optado por traducirla como *obstinacy*, obstinación. Kluge, A. y Negt, O., *History and Obstinacy*, Zone Books: New York, 2014.

<sup>14</sup> Al menos dos nombres más resuenan actualmente en la materia: Devin Fore (Princeton University) y Richard Langston (University of North Carolina at Chapel Hill) han traducido y editado a Kluge en lengua inglesa. También en esta lengua, pero proveniente de Australia, Tara Forrest ha editado tres libros sobre Kluge y el cine, uno de los cuales ha tenido amplia repercusión por su circulación libre en internet.

*der Künste* en Berlín. Hoy alberga material de archivo de Adorno, Benjamin y Kluge. La sección de Kluge fue añadida en 2015.

Para cerrar esta presentación de las recepciones en habla inglesa y alemana, diremos que desde 2014 se edita, con contribuciones tanto en inglés como en alemán, el *Kluges Jahrbuch* [Anuario de Kluge] dirigido por Richard Langston, Gunther Martens (Bélgica), Christian Schulte (Austria) y Rainer Stollmann (Alemania), y en el que participan investigadores de todo el mundo. Esto demuestra un interés creciente por Kluge, así como el hecho de que la recepción se ha expandido a otras latitudes, por lo que actualmente carece en principio de límites nacionales.

Por su parte, las traducciones al español de la bibliografía primaria son tan escasas que podemos nombrarlas rápidamente. Del libro de Kluge y Negt *Öffentlichkeit und Erfahrung* solo una selección de la introducción y el capítulo 1 han sido traducidos al español.<sup>15</sup> De Kluge, la editorial Alianza publicó en 1972 *Los artistas bajo la carpa del circo: perplejos*. Además, se encuentran disponibles en español dos volúmenes de sus relatos breves: *El bucco que deja el diablo* (Anagrama: Barcelona, 2007) y *Ataque aéreo a Halberstadt, el 8 de abril de 1945* [1977] (Visor: Madrid, 2014). Más recientemente, la editorial Caja Negra en Argentina ha publicado dos volúmenes: Kluge, A., *120 historias del cine* (Caja Negra: Buenos Aires, 2010) y Kluge, A., *El contexto de un jardín* (Caja Negra: Buenos Aires, 2014).

Respecto a las recepciones en habla hispana, es importante rescatar el aporte de Jordi Maiso en el marco de la Sociedad de Teoría Crítica de España.<sup>16</sup> Si bien la investigación de Maiso se centra en Adorno, ha generado una de las pocas reflexiones sobre Kluge desde una perspectiva adorniana con las que contamos en habla hispana. En Argentina, como dijimos, se han traducido dos volúmenes de Kluge. En ambos casos, Carla Imbrogno tomó en sus manos los proyectos como traductora, pero no ha desarrollado trabajos sobre Kluge.

En este marco, nuestro trabajo se ha nutrido de dos grandes núcleos. En primer lugar, aquel proveniente de Miriam Hansen, cuyo trabajo resulta uno de los pocos intentos de situar a Kluge en la tradición crítica, para lo cual recurre a todos los autores con los que aquí lo ponemos a dialogar (Adorno, Benjamin y Kracauer). No obstante, por nuestra parte insistimos en la centralidad de Adorno en confrontación con la hipótesis principal de la

---

<sup>15</sup> Martín, A., Zelic, C. (Comps.) *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa* (trad.: L. Frieiro), Ediciones Universidad de Salamanca: Salamanca, 2011.

<sup>16</sup> La Sociedad de Estudios de Teoría Crítica constituye un caso peculiar en el campo español, en tanto que, como afirma Zamora, uno de sus creadores, España tuvo una tardía recepción de la teoría crítica adorniana debido a la dictadura de Franco y a una superposición de la misma con la lectura habermasiana introducida en los años ochenta. Zamora, J.A., „Spanien“, en Klein, R. Kreuzer, J., Müller-Doohn, S., *Adorno Handbuch. Leben-Werk-Wirkung. 2. Auflage*, Metzler: Berlin, 2019, p. 594.

autora, hipótesis que, desde nuestra perspectiva, parte de una lectura reduccionista de Adorno en lo referente a su interpretación de la industria cultural, al entenderla meramente como una negación paralizante ante el cine. Un trabajo importante que se desprendió explícitamente del de la autora es el de Alexander Lutze. Muy útil para nuestro propósito ha sido su análisis inmanente de las principales producciones audiovisuales de Kluge, desde una lectura del modernismo adorniano. En segundo lugar, hemos encontrado otro núcleo de trabajo fructífero alrededor de las recepciones centradas en el planteo teórico de Kluge provenientes principalmente de la investigación de Stollmann. Su indagación, de perspectiva histórica y con una lectura situada en el ámbito de la Teoría Crítica, nos ha allanado en nuestra propia investigación, la vinculación entre la reflexión estética del cine de Kluge con la crítica social proveniente de los trabajos teóricos emprendidos con Negt.

### **Justificación y actualidad del trabajo**

Como venimos señalando, hemos realizado una reflexión de tipo filosófico sobre el cine en base a elementos provenientes de la tradición crítica. Ahora bien, ello no implica que se trate simplemente de un intento nostálgico de rescatar el momento de verdad de las “antiguas ideologías” de la Teoría Crítica, o de un trabajo filosófico de exégesis sin más. Partimos de un diagnóstico efectivo: en nuestras sociedades actuales el debate sobre los elementos sistémicos de la industria cultural ha quedado confinado a discusiones de administración de políticas públicas. En este sentido, creemos en la importancia de rescatar el pensamiento de Kluge, puesto que, al recoger los dilemas, pero también el impulso crítico que caracterizó a intelectuales como Adorno y Horkheimer, Benjamin y Kracauer, vuelve a poner en el centro de la discusión académica las posibilidades y límites del pensamiento dialéctico. En términos generales, la pregunta que nos orientó hacia el cine, la década del sesenta y la relación de Kluge con Adorno, es en realidad una pregunta por nuestra actualidad: las posibilidades de la crítica a la imagen estética en un escenario pos-cinematográfico y pos-marxista.

Relacionado a lo anterior, esta investigación también ha tenido en cuenta que la mayoría de los trabajos realizados sobre el tema del arte, la tecnología y la cultura de masas dentro de la tradición crítica reducen el campo problemático a una caracterización de la teoría de la *industria cultural* de Adorno como pesimista y elitista, opuesta al optimismo tecnológico que Benjamin desarrollara en el *Ensayo sobre la obra de arte*. Es por ello que nos hemos

preocupado por plantear lecturas no reduccionistas de las discusiones, mostrando más bien suelos comunes de pensamiento y debate.

Finalmente, en cuanto al aporte específico que esta tesis pudiera hacer a lo ya elaborado sobre Kluge, lo que creemos no se ha hecho es emprender una conexión, más allá de la sugerida por el propio Kluge, con los aspectos filosófico-críticos que tendría su proyecto. ¿Por qué el montaje dialéctico de concepto teórico e imagen estética seguiría el debate de Adorno y Benjamin? ¿Cómo podría profundizarse la noción de experiencia y experiencia estética en Kluge? ¿Cómo debería comprenderse desde esta perspectiva la noción de espacio público? Si bien reconocemos la influencia de Benjamin, tal como lo hace gran parte de los trabajos de recepción de Kluge, insistimos en el rasgo adorniano de su planteo. La relación con Adorno es la más directa, la más obvia, la señalada por el propio Kluge. Y, sin embargo, muchos trabajos pretenden conectarlo con Benjamin<sup>17</sup> o con Kracauer.<sup>18</sup> La insistencia en su lado adorniano no se funda tanto en motivos de historia intelectual como en el rasgo crítico presente en el trabajo cinematográfico de Kluge. Iconoclasia, modernismo, realismo antagonista y contraesferas públicas serían, en definitiva, continuaciones de lo que Adorno marcara, no solo en referencia a la industria cultural, sino en aquel pequeño escrito, tan importante para nuestra investigación, como lo es el “Filmtransparente”.<sup>19</sup>

### **Metodología: limitaciones y delimitaciones de la investigación**

Para llevar a cabo esta investigación hemos tenido que sortear tres escollos fundamentales. El primero es la dificultad de situar a Kluge en marcos disciplinares concretos, lo cual hace que los trabajos que se encuentran del autor tengan diferentes registros, tal como mencionábamos al comienzo de esta introducción. Luego, los trabajos *sobre* Kluge amplifican la dispersión del propio autor. Con esto queremos señalar que gran parte del esfuerzo de esta

---

<sup>17</sup> Ekhardt, P., *Toward Fewer Images: The Work of Alexander Kluge*, MIT Press: Cambridge, Mass., 2018; Fore, D., “Introduction”, en Kluge, A. y Negt, O., *History and Obstinacy*, *op. cit.*, pp. 15-67.

<sup>18</sup> Hansen, M., *Cinema and Experience. Siegfried Kracauer, Walter Benjamin and Theodor W. Adorno*, University of California Press: Berkeley, 2012 [Todas las traducciones de los pasajes del libro de Hansen en adelante citados son propias. Existe una reciente traducción al español que no hemos podido consultar al momento de redacción de esta tesis: Hansen, M., *Cine y experiencia. Siegfried Kracauer, Walter Benjamin y Theodor W. Adorno*, El cuenco de plata: Buenos Aires, 2018]; Andrae, S., *Wirklichkeitssinn und Möglichkeitssinn. Zum Realismus Siegfried Kracauers und Alexander Kluges*, 2018 (tesis no publicada).

<sup>19</sup> Adorno, Th. W., „Filmtransparente“, en Íd., *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann, Band 10.1, Suhrkamp: Frankfurt am Main, 353–361, 1966/1997. Traducción al español: Adorno, Th. W., “Carteles de cine”, en Íd., *Crítica de la cultura y sociedad I. Obra completa, 10/1* (trad.: J. Navarro Pérez), Akal: Madrid, 2008.

investigación ha sido cartografiar en tono académico aquello que se encuentra disperso y no sistematizado. Dificultad esta que se ha visto incrementada por un tercer obstáculo: la inmensa mayoría de las fuentes a las que nos estamos refiriendo se encuentran en alemán o en inglés.

En términos de aproximación metodológica, esta tesis ha intentado una complementación entre métodos históricos y sistemáticos de análisis. Algo que, por lo demás, intentaron los propios Kluge y Negt en su libro. En sus propias palabras: “El método sistemático busca conceptos precisos y términos que son analíticamente articulados y capaces de distinguir entre fenómenos. Sin embargo, el método histórico de análisis debe, para poder comprender el movimiento histórico real, repetidamente superar [*sublate*] la aparente precisión de los conceptos sistemáticos, especialmente su tendencia a la exclusión.”<sup>20</sup>

Por otra parte, para dar cuenta del problema de investigación, hemos tenido que hacer varios recortes. Si bien las categorías básicas de montaje, realismo, recolección de materiales, entre otras, son aplicables a toda la obra de Kluge, aquí delimitamos la referencia a la producción (teórica y artística) de las décadas del sesenta y principios de la del setenta, que hemos referenciado oportunamente. Si tomáramos como hitos las tres obras teóricas escritas con Oskar Negt, que tematizan distintos aspectos socio-políticos de tres décadas diferentes, el recorte también indica que nos concentramos en la primera.<sup>21</sup> Asimismo, a partir de los años ochenta Kluge empieza a producir para la televisión, y ello implica un desplazamiento hacia nuevas preguntas. La idea de contraesfera pública, posibilitada por cierta concepción de la industria cultural, no va a ser la misma aplicada al cine o a la televisión. Por lo tanto, elegimos hacer este recorte temporal porque nos resulta interesante mostrar el tránsito del Kluge artista de los años sesenta al Kluge preocupado por la teoría social marxista con Negt en los setenta. Kluge desarrolla en la década del setenta una teoría del realismo antagonista y establece los principios del montaje que serán programáticos para su trabajo posterior.

---

<sup>20</sup> Kluge, A., Negt, O., *Public Sphere and Experience. Toward an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere* (trad.: P. Labanyi et. al.), University of Minnesota Press: Minneapolis, 1993, p. xliv. La cita está tomada de la primera nota al pie de la introducción de la versión en inglés. En la versión en alemán de la compilación *Der unterschätze Mensch*, esa parte de la nota no está. Kluge, A., Negt, O. *Der unterschätze Mensch. Gemeinsame Philosophie in zwei Bänden*, Band 1, Zweitausendeins: Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2001.

<sup>21</sup> Los tres trabajos son *Öffentlichkeit und Erfahrung* (1972), *Geschichte und Eigensinn* [Historia y obstinación] (1981) y *Maßverhältnisse des Politischen. Vorschläge zum Unterscheidungsvermögen* [Normas de lo político. Propuestas para las capacidades de diferenciación] (1992). Los tres trabajos se encuentran reunidos en Kluge, A., Negt, O. *Der unterschätze Mensch. Gemeinsame Philosophie in zwei Bänden*, Band 1, Zweitausendeins: Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2001.

## Mapa del texto

El argumento se desarrolla en cinco capítulos. En el primero, partimos de la cuestión de la *imagen* y el problema fundamental para toda la Teoría Crítica durante el siglo XX: su referencialidad. Hacemos uso del término iconoclasia para nombrar la especificidad que la estética del cine adquiere desde la reflexión de la tradición crítica. En este sentido, en las primeras partes del capítulo nos ocupamos de delinear los aspectos que consideramos centrales para el problema proveniente de aquella tradición. A su vez, este primer capítulo constituye una puerta de entrada para abordar la figura intelectual de Kluge en general y su aparición como cineasta en la década del sesenta. En ese sentido, la reflexión va adquiriendo forma sobre el trasfondo de su vínculo y discusión con Adorno. A través de un texto clave de este último, el “Filmtransparente”, y la versión klugeliana de una praxis cinematográfica crítica volcada en “Die Utopie Film”, nos es posible ir señalando los fundamentos de la manipulación formal de la imagen que permite el cine desde la visión de Kluge.

Continuando el argumento de la iconoclasia, en el segundo capítulo hacemos una consideración de qué serían las imágenes para un pensamiento crítico si estas ya no están atadas a su función referencial. Allí aludimos a la cuestión de la experiencia, las imágenes de la memoria, el monólogo interior y la comparación del cine con la escritura. Además, proponemos la idea de la imagen en cuanto “material”, así como la de la relación de la imagen con otros materiales, como una categoría básica a partir de la cual examinar la práctica cinematográfica iconoclasta de Kluge. En la segunda parte, desarrollamos en Kluge la necesidad de un lenguaje cinematográfico y una serie de cruces entre la imagen y la palabra, el lenguaje y el concepto, elementos que no solo constituyen el fundamento de la praxis del montaje, sino que proponen una nueva manera de abordar la relación dialéctica entre imagen y concepto toda vez que se ha aceptado el diagnóstico adorniano de su crisis. Aquí se vuelve clave el texto colectivo “Wort und Film”.

A partir de los presupuestos de la referencialidad de la imagen y la potencialidad que de ella se puede extraer, en el tercer capítulo desarrollamos las decisiones estético-formales más importantes que infiere Kluge: el principio del montaje y el realismo antagonista. Esas consecuencias formales representaron una respuesta, entre las décadas del sesenta y el setenta, tanto al purismo formal del cine experimental modernista como a la tendencia política llamada “realista” que acompañó especialmente a la retórica de los movimientos de protesta de fines de los sesenta. Desde el principio dialéctico de imagen y palabra y ya en debate con el cine modernista pasado y presente, desplegamos el principio del montaje en Kluge. A pesar de compartir múltiples elementos con el cine modernista, nuestra tesis

sostiene para el cine de Kluge la descripción que él mismo le dio, y en la que insistió a partir de los años setenta: realismo antagonista. Como un término polémico contra las tendencias realistas de su momento, Kluge afirma que el realismo no es el resultado del intento de retratar la realidad, sino del hecho de comprenderla como contradicción y protesta.

Ahora bien, estas derivas estéticas daban cuenta, asimismo, de un programa más amplio de creación de contraesferas públicas, propuesta cristalizada sobre todo en el interés de Kluge por construir un proyecto teórico conjunto con el sociólogo Oskar Negt. Por ello, y basándonos en el otro gran problema para una estética del cine desde una perspectiva adorniana, esto es, la forma histórica en la que ha devenido la circulación de las imágenes, en el cuarto capítulo nos ocupamos de profundizar en el diagnóstico klugeliano del bloqueo de la experiencia y la consecuente necesidad de pensar en contraproducciones. Aunque crítico de la noción adorniana de industria cultural, designamos el diagnóstico del que parte Kluge como el de una “industrialización de las imágenes”. Lo que tiene lugar es un proceso de empobrecimiento de las potencialidades del medio al hilo de la reproducción de lo siempre igual. Si en el primer y segundo capítulo la reflexión gira en torno a la *imagen*, y en el tercero en torno a las cuestiones formales de la construcción de una *película*, lo que se discute en esta cuarta sección es el *cine* como medio y la posibilidad de la crítica como contraproducto. Por lo tanto, el argumento gira en torno a otra de las características específicas del cine: su masividad.

De ella desprendemos, en el último capítulo, tanto la posibilidad de comprender el cine en el marco del diagnóstico más amplio en términos de las transformaciones de la esfera pública y la posibilidad de contraesferas, cuanto su necesaria contraparte: el espectador. Una de las tesis fundamentales de Kluge es aquella de “la película en la cabeza del espectador”, y desde allí reconstruimos en Kluge una noción de experiencia estética en la que puede observarse que, si bien el término clave es *Erfahrung*, en su acepción crítica, esta no remite a la experiencia subjetiva, sino que se opone a la *Erlebnis*, a la vivencia, rescatando dos elementos clave: la comunicabilidad de la misma, esto es, su aspecto social, y el diagnóstico de su bloqueo, actualizado en las distintas coordenadas históricas. En la posibilidad de modificar el horizonte de experiencia que tiene en sí el cine, hacia el final del escrito se entrelazan muchos de los motivos desarrollados anteriormente: la importancia de la película como obra (*Baustelle*), la dialéctica de la experiencia entre lo que es subjetivo, pero al mismo tiempo necesariamente público, su consecuente sentido social y no individual, el rol preponderante de los sentimientos contra la reproducción de lo siempre igual, el cine como un lugar eminentemente cooperativo.



Creemos que los rasgos que destacamos a lo largo del trabajo, a saber, la posibilidad de un cine en conflicto con la imagen, la dialéctica de imagen y palabra, la recuperación de la innovación formal y la autorreflexión de la tradición modernista, la reanudación de un proyecto realista asociado al cine y, finalmente, su lugar como contraproducción en la esfera pública capaz de transformar el horizonte de experiencia social, son tópicos que se derivan y actualizan preocupaciones típicas de la Teoría Crítica. De este modo, el planteo de Kluge puede comprenderse como una contribución original a los debates estéticos con respecto al cine producidos desde mediados del siglo anterior.

## Capítulo 1

### El problema de la referencialidad de la imagen cinematográfica y la posibilidad de un cine iconoclasta

“Me encanta ir al cine; lo único que me molesta es la imagen en la pantalla”: tal es la frase con la que Alexander Kluge ha resumido en reiteradas ocasiones la posición de su mentor Theodor W. Adorno con respecto al cine. Esa y otras sentencias como la de *Minima Moralia*, por caso –“cada vez que voy al cine salgo, a plena conciencia, peor y más estúpido”–,<sup>22</sup> o la crítica implacable al cine de Hollywood contenida en el capítulo de *Dialéctica de la Ilustración* sobre la industria cultural, suelen ser pruebas utilizadas como indicios claros de la aversión de Adorno hacia el cine.

Sin embargo, notemos que las dos frases difieren. La de *Minima Moralia* hace referencia al espectador. La experiencia de ir al cine afecta al sujeto de manera negativa, utilizando aquí negativo en el sentido de una valoración condenatoria.<sup>23</sup> Se trata de una versión de uno de los análisis más famosos de Adorno: la forma histórica que ha adquirido la circulación de las imágenes en el siglo XX. Diagnóstico según el cual lo que en las salas de cine se ofrece son imágenes devenidas totalmente mercancía en la industria cultural.

En cambio, en la frase referida por Kluge el problema es la imagen en sí misma, por lo cual, más que como una crítica a Adorno, uno podría leer la expresión como una manifestación del *alter ego* del propio Kluge. Pues estamos ante un cineasta que, a lo largo de toda su carrera, esto es, desde comienzos de los años sesenta hasta la actualidad, ha defendido el montaje como principio. Kluge afirma que, desde el cine mudo, la incorporación del sonido y el color solo ha acentuado la presunción de realismo y la apariencia de objetividad de la imagen, relegando a un segundo plano el potencial del montaje. Ante esto, desde su práctica artística, Kluge apunta contra la ilusión de organicidad de la narración, subrayando

---

<sup>22</sup> Adorno, Th. W., *Minima Moralia. Reflexiones desde la vida dañada. Obra completa 4* (trad.: J. Chamorro Mielke), Akal: Madrid, 2004, p. 30.

<sup>23</sup> Tesis que, de todos modos, no deberíamos dejar de relativizar leyendo la contradicción entre la primera persona que Adorno utiliza en la construcción de la frase y la sociología del cine a la que parecería estar emulando con la sentencia, esto es, el cuestionamiento científico del cine como hecho *social*. O bien la contradicción en el propio contenido, pues ¿cómo alguien que se ha vuelto más estúpido puede, siendo más estúpido, decir algo a plena conciencia? En cualquier caso, el contexto del párrafo donde es enunciada la frase no trata sobre una crítica directa a la industria cultural, como sí podemos encontrar en otros párrafos de *Minima Moralia*. Al respecto, ver más adelante en el capítulo otras entradas sobre el tema de la industria cultural en aquel libro de Adorno. Cfr. también “2.3. Adorno y el cine: una imagen negativa”

mediante el montaje la función de los cortes, las rupturas y los espacios vacíos, para contrarrestar la referencialidad obstructora del flujo de imágenes.

En este capítulo argumentaremos a favor de la posibilidad –y potencialidad– de una estética de la imagen a partir de lo que provocativamente llamamos la iconoclasia de la teoría crítica.<sup>24</sup> Por un lado, el término “iconoclasia” tiene la virtud de remitir al lugar común que por lo general se asocia a la Teoría Crítica, especialmente a Adorno, en lo tocante al cine, tal como decíamos más arriba. El elitismo, la imposibilidad de leer en lo “masivo” una forma de arte posible entre otras, son las razones por las que históricamente esta tradición alemana de pensamiento ha sido denostada en lo concerniente al cine y a los medios audiovisuales.<sup>25</sup> Decimos que utilizamos el término provocativamente porque lo hacemos en el marco de la fuerza que ha tenido en los últimos años el así llamado *giro icónico*.<sup>26</sup> Sin entrar en debates más específicos,<sup>27</sup> utilizamos la expresión *giro icónico* para resumir un hecho incuestionable: desde las más diversas corrientes (la fenomenología, la hermenéutica, la semiótica, el pragmatismo, el postestructuralismo) se ha generado una gran cantidad de producción teórica que comparte

---

<sup>24</sup> Utilizamos aquí el término Teoría Crítica para referirnos a la producción teórica asociada a aquellos intelectuales alemanes nucleados, en mayor o menor medida, alrededor del *Institut für Sozialforschung*, en particular a las figuras de Max Horkheimer y Theodor W. Adorno. Además de centrarnos en este último, a lo largo del trabajo hacemos especial mención de dos intelectuales no directamente asociados al “centro” del círculo frankfurtiano: Walter Benjamin y Siegfried Kracauer. Por su parte, la inserción de Alexander Kluge en esta tradición no es algo constatable *a priori* y esperamos ir desarrollando esto como problema teórico a lo largo del trabajo. Para los términos “Teoría Crítica” y “Escuela de Frankfurt”, referimos al lector al suelo común del que dan cuenta los dos grandes estudios históricos disponibles en español: Jay, M., *La imaginación dialéctica. Una historia de la Escuela de Frankfurt* (trad.: J.C. Curutchet), Taurus: Madrid, 1974; y Wiggershaus, R., *La Escuela de Fráncfort* (trad.: M. Romano Hassán), Fondo de Cultura Económica: Buenos Aires, 2010. Para la división “en círculos” de los intelectuales asociados a esta corriente: Honneth, A., “Kritische Theorie. Vom Zentrum zur Peripherie einer Denktradition”, en *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*, vol. 41, N° 1, 1989, pp. 1-32. Para una crítica convincente en cuanto a la historización por generaciones y a la cuestión de la “herencia” de la Teoría Crítica después de Habermas, ver Claussen, D., “Kann Kritische Theorie vererbt werden?”, en Freytag, T. y Hawel, M. (Hg.), *Arbeit und Utopie. Oskar Negt zum 70.Geburtstag*, Humanities Online: Frankfurt, 2004, pp. 271-285.

<sup>25</sup> Por un lado, nos referimos a los *best-sellers*, muy influyentes en los estudios de comunicación, donde el concepto de industria cultural ha jugado un papel mayor que en el campo filosófico. Piénsese, por ejemplo, en Carroll, N., *Una filosofía del arte de masas* (trad.: J. Alcoriza Vento), Visor: Madrid, 2002, o en Eco, U., *Apocalípticos e integrados* (trad.: A. Boglar), Lumen: Barcelona, 1968. Pero esto se verifica también en la imagen construida por Jürgen Habermas, en eso que él mismo contribuyó a nombrar como “primera generación” de la Escuela de Frankfurt. Cfr. especialmente el capítulo 5 de Habermas, J., *El discurso filosófico de la modernidad* (trad.: M. Jiménez Redondo), Katz: Buenos Aires, 2012. Los supuestos se reproducen también en los estudios históricos introductorios de Martin Jay y Rolf Wiggershaus. Esta línea llega incluso hasta los postulados básicos de la teoría de Axel Honneth que sirven de paraguas teórico para casi toda la producción proveniente en la actualidad del *Institut für Sozialforschung*. Cfr. los capítulos 2 y 3 de Honneth, A., *Crítica del poder. Fases en la reflexión de una Teoría Crítica de la sociedad* (trad.: G. Cano), Machado: Madrid, 2009.

<sup>26</sup> Cfr. especialmente Boehm, G., “Die Wiederkehr der Bilder“, en Íd., *Was ist ein Bild?*, Wilhelm Fink: München, 1994, pp. 11-38.

<sup>27</sup> Para una introducción a la noción de “giro icónico”, así como a los distintos “giros” respecto de los que se diferenciaría (pictórico, visual) y lo que cada uno de ellos denota, cfr. Hanke, Ch., “Bildwissenschaften und Filmtheorie”, en Groß, B./Morsch, T. (Hrsg.), *Handbuch Filmtheorie*, Springer: Wiesbaden, 2016.

una misma motivación, a saber, la de resaltar el lugar de la imagen para el pensamiento filosófico.

¿Por qué recuperar entonces la tradición de la Teoría Crítica para pensar la imagen? A través de la rehabilitación del concepto de iconoclasia pretendemos de algún modo situarnos en la corriente que insiste en pensar el estatuto de la imagen, en primer lugar en términos de la especificidad de la imagen cinematográfica;<sup>28</sup> en segundo lugar, y de manera subvertida, rescatando la potencia política de la prohibición de la veneración de la imagen.<sup>29</sup> No hay nada particular en la imagen, nada que “nos mire”, pero tampoco tiene la vacuidad de la mera apariencia. Ahora bien, lo interesante radica en no circunscribir esta idea a un planteo teórico-filosófico, sino más bien, con Kluge, pensar la iconoclasia como fundamento de una praxis cinematográfica crítica. A su vez, la consecución de esta praxis en Kluge dentro de la tradición de la Teoría Crítica permitiría leer la iconoclasia como una forma de crítica dialéctica al pensamiento conceptual.

El capítulo se divide en dos partes. En la primera parte desarrollamos las líneas históricas que explican este planteo en Kluge partiendo del problema clave para una estética del cine: el carácter referencial de la imagen. A partir de esta presentación histórica esperamos dejar en claro a qué nos referimos con los aspectos específicos que la tradición crítica está pensando en relación con el cine. El carácter icónico del material del cine es problemático, no solo porque su naturaleza ontológica de copia dificulta pensar un trabajo conceptual y estético, sino por los modos históricos que ha asumido desde su nacimiento, posibilitados por su carácter reproducible y, por ende, masivo. En la segunda parte nos concentramos en el vínculo directo que Kluge tuvo con la Teoría Crítica a partir de su relación con Adorno, desplegando el debate –explícito e implícito– que se produjo entre ambos con respecto al cine. De este modo, pretendemos resaltar en el planteo klugeliano una crítica a la adoración a la imagen, ya que, debido a su matriz representacional, al hecho de ser una copia exacta del mundo, la imagen puede bloquear la imaginación y la espontaneidad. Pero, al mismo tiempo, solo en esa negación se aloja la potencialidad que todavía le cabe a la imagen. Potencialidad

---

<sup>28</sup> En este punto, es importante señalar que en nuestra tesis hablamos de imagen cinematográfica para aludir a su especificidad en relación con las imágenes de la pintura, la fotografía, el dibujo, etc. Sin embargo, no queremos implicar con ello que tal imagen esté atada directamente a su proyección en la sala cinematográfica. De hecho, un punto que intentaremos desarrollar a lo largo de este estudio es que el planteo de Kluge atraviesa distintas etapas, en las cuales su producción va ajustándose a las innovaciones técnicas (el cine, la televisión, el DVD, internet) y, sin embargo, persiste una función de la imagen más allá del medio de circulación. Esta función que persiste es lo que Kluge llama el “principio cine”, sobre el cual profundizaremos en este primer capítulo.

<sup>29</sup> Algo que, en realidad, no es ajeno a la tradición de la Teoría Crítica si pensamos en la reflexión sobre la *Bilderverbot*, la prohibición judía sobre las imágenes. Para el caso de Adorno, más adelante retomamos una idea de Gertrud Koch, que sitúa el pensamiento de Adorno sobre la imagen entre los polos de la *Bilderverbot* y la mimesis. Cfr. Koch, G., “Mimesis and *Bilderverbot*”, *Screen*, 34, 1993, pp. 211-222.

que describiremos en el próximo capítulo, enfocándonos en la praxis cinematográfica de Kluge desde tres aristas principales: el montaje de materiales diversos que ofician de contrapeso a la imagen, la acentuación de la propia materialidad de la imagen y su relación con la palabra, el lenguaje y el concepto.

## **Parte 1: La iconoclasia de la Teoría Crítica. La tradición de Alexander Kluge**

### **1.1. El problema del cine como representación**

Uno de los teóricos de la imagen de más renombre en la actualidad afirmaba en ocasión de la obtención del premio Adorno:

Es un hecho de experiencia que viene a reforzar –desafortunadamente– un *topos* filosófico: las imágenes, muy a menudo, nos *confunden*. Ellas nos perturban o nos movilizan, nos maravillan o nos fascinan. Su reputación, según una larga tradición filosófica derivada de Platón, es la de hacernos correr el riesgo de confundirlo todo –ser y apariencia, verdad e ilusión–, dicho brevemente, de no saber discernir entre el “buen grano” y la “cizaña”. Desde este punto de vista, nada parecerá más extraño a la función crítica que la imagen misma.<sup>30</sup>

En efecto, la imagen ha ocupado un lugar en el pensamiento desde el inicio mismo de la filosofía, como bien afirma Didi-Huberman. Y es cierto también que en dos siglos y medio la filosofía parece haberse inclinado hacia la palabra, dejando a la imagen en un puesto menor, una fuente donde a veces abreviar, pero siempre como un algo totalmente otro del pensamiento. Siguiendo el curso de la cavilación del teórico francés, ¿por qué ese desdén por la imagen, siendo en realidad que proviene del sentido que en más alta estima se ha tenido a lo largo de la historia?<sup>31</sup> ¿O es precisamente por su alto valor que la imagen pone en riesgo el poder del pensamiento, y por tanto este busca conjurarla? En cualquier caso, pareciera ser

---

<sup>30</sup> Didi-Huberman, G., “Imagen (de la) crítica” (trad.: M. Gonnet), *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, n° 7, 2015, pp. 370-386, aquí p. 380.

<sup>31</sup> A mediados del año 2019 se realizó en Cerisy (Francia) un congreso sobre Alexander Kluge: una semana completa de inmersión en las afueras de París, dedicada al pensamiento del alemán con la presencia del propio Kluge. Del evento también participó Didi-Huberman y, por supuesto, una de las mayores atracciones era una entrevista entre ambos dada la afamada condición de entrevistador del homenajeado y la sagacidad del intelectual francés invitado. La primera pregunta de Kluge se refirió justamente a ese punto neurálgico: por qué trabajar toda la vida sobre el ojo, ¿no se le ocurrió nunca indagar en los otros sentidos? ¿En la piel, por ejemplo, el órgano humano más extenso? (conversación personal con Rainer Stollmann, conferencista en el evento).

que la imagen puede conducirnos a engaños, no es fiable para los pensamientos “claros y distintos” que requiere la filosofía.

Sin embargo, podemos imaginar que Adorno respondería que justamente el hecho de que nos confundan, es decir, la virtud del engaño, constituye la potencia que las imágenes tienen de convertirse en algo estimulante para la reflexión. Desde este punto de vista, el problema de la filosofía con la imagen no tiene su origen en la cualidad de engaño de esta, sino todo lo contrario, en la de ser la copia exacta de la realidad. Ser mera copia de un mundo malo les negaría a las imágenes la capacidad de ser algo diferente. Dicho de otra manera, el inconveniente es su naturaleza icónica, no el engaño. De hecho, con el material lingüístico, el medio de la reflexión por antonomasia, se puede engañar más aún que con la imagen. Si el lenguaje puede producir, evocar, crear imágenes, si la metáfora es de algún modo una imagen lingüística, ¿qué sucede con la imagen? Todo está ahí, todo es visible, no hay nada por crear. ¿Qué daría lugar entonces a algo más que la constatación de lo que se retrata? ¿Cuál sería su potencial antirrealista, imaginativo, ficcional, en definitiva, su intención artística?

En otras palabras, podríamos relacionar en Adorno la imagen con el *Bilderrätsel*<sup>32</sup> [jeroglífico], esto es, con el carácter enigmático que Adorno exige al arte. El arte, para ser tal, no debe ser una representación sino un enigma, afirma Kluge siguiendo a Adorno.<sup>33</sup> “Para decir algo en serio hay que disfrazarlo de parábola” es, para Kluge, la traducción de la exigencia filosófico-política de autorreflexión de la Teoría Crítica.

Retomando el punto, en este sentido asociamos al cine directamente con la imagen. Si bien los materiales que utiliza son también el sonido, la música y las palabras, lo distintivo del cine desde el momento de su nacimiento fue la facultad de mostrar imágenes en movimiento. Pero también, ya desde ese mismo origen, se puso en cuestión su posibilidad artística dada la naturaleza de registro de ese material primario. Más aún, uno de los puntos de partida de Kluge es sostener que la adición posterior del sonido supuso la caída en un naturalismo al que el cine no estaba completamente predestinado: “con el cine sonoro llega la dramaturgia teatral e imprime sobre las imágenes fílmicas el naturalismo del teatro, como ladrillos sobre las alas de una libélula. El animal no va a poder moverse con fuerza.”<sup>34</sup>

---

<sup>32</sup> La raíz del sustantivo es *Bild*, que traducimos mayoritariamente como “imagen” pero que tiene muchas connotaciones e innumerables usos y composiciones en el idioma alemán. A lo largo de todo este capítulo y el siguiente nos referiremos a esa particularidad de la palabra en lengua alemana.

<sup>33</sup> “Todas las obras de arte son escrituras jeroglíficas cuyo código se ha perdido y a cuyo contenido contribuye precisamente la falta de código”. Adorno, Th.W., *Teoría estética. Obra completa 7* (trad: J. Navarro Pérez), Akal: Madrid, 2004, p. 170.

<sup>34</sup> Kluge, A., *120 historias del cine* (trad.: N. Gelormini), Caja Negra: Buenos Aires, 2010, p. 300.

Así, el carácter fotográfico y la naturaleza representacional de las imágenes, el material primario de las películas, es el problema clave para comprender el lugar del cine como arte desde la tradición crítica. La supuesta imposibilidad de despegarse del realismo que la imagen trae inevitablemente consigo, su inmediatez, pone en duda su artisticidad. Palabra, sonido e imagen forman en el cine una tríada totalizadora cuyo objetivo es obtener mayor verosimilitud. En ese sentido, la imagen dejaría de lado dos cosas: la intención artística y la recepción activa.

Podemos afirmar que tanto para Adorno como para Kluge sería una ingenuidad estética inaceptable el tomar como dada la relación de conformidad entre la realidad y la imagen en la pantalla. Esto, como acertadamente afirma Jordi Maiso, además de reforzar las pretensiones ideológicas del cine como industria, conllevaría la imposibilidad de pensar la especificidad del medio.<sup>35</sup>

Volvámonos un momento a la idea anterior. Por una parte, para la tradición crítica el punto de partida necesario para la reflexión estética es la cualidad de copia inherente a la imagen en cuanto material primario del cine. Solo desde allí es posible desentrañar un conjunto de nuevos interrogantes y planteos estéticos, necesarios en el siglo XX luego del surgimiento del cine. Ahora bien, para un pensamiento como el de la Teoría Crítica, nunca puede tratarse simplemente de un problema ontológico, esto es, de la “naturaleza” de la imagen. Por el contrario, para reflexionar sobre la imagen es ineludible atender al carácter histórico de las mismas. Y aquí no nos referimos tanto a la historicidad de la propia imagen, tal como es abordada por Didi-Huberman en diversos escritos,<sup>36</sup> sino a su devenir social, a las funciones que asume en las distintas fases del capitalismo. Lo que Maiso denomina las “pretensiones ideológicas del cine como industria” es un modo resumido de nombrar un problema en el que a continuación intentaremos profundizar. De momento queremos subrayar la relación que para la tradición crítica existe entre estas dos nociones: no hay posibilidad de pensar lo estético fuera del contexto socio-histórico del que se nutre y al que responde, lo cual conlleva la necesidad de seguir pensando bajo la modalidad de la dialéctica. En los dos apartados siguientes comenzamos el abordaje de ambos problemas desde una perspectiva histórica.

---

<sup>35</sup> Maiso, J. y Viejo, B., “Imágenes en negativo. Notas introductorias a «Transparencias cinematográficas» de Theodor W. Adorno”, *Archivos de la filmoteca. Revista de estudios históricos sobre la imagen*, n° 52, 2006, pp. 122-129, aquí p. 127.

<sup>36</sup> Cfr. por ejemplo Didi-Huberman, G., *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (trad.: A. Oviedo), Adriana Hidalgo: Buenos Aires, 2015.

## 1.2. El cine en la tradición de la Teoría Crítica

Un motivo materialista básico detrás del planteo de Kluge está relacionado con la comprensión por parte de la tradición crítica del problema de la imagen cinematográfica en el marco de una pregunta por el arte en general y su forma mercancía. En su célebre “El carácter afirmativo de la cultura” (1937), Herbert Marcuse explicaba detenidamente esta tensión inherente al arte autónomo; por su parte, en “Arte y cultura de masas” (1941), Max Horkheimer también se refería al surgimiento del arte en conexión con los aspectos del desarrollo masivo de la cultura.<sup>37</sup> Ambos autores ponen en el centro la relación del arte con la división del trabajo y el lugar del tiempo libre en el capitalismo. Sin embargo, no parecía delinear todavía en el círculo del *Institut* una preocupación específica por el arte surgido en el siglo XX. Son Adorno, Benjamin y Kracauer los abocados a esa tarea, como desarrollamos en los apartados subsiguientes.

Pero, antes de continuar, dediquemos unas palabras más a esos orígenes para intentar delinear la herencia de pensamiento que recibirá Kluge. Aquí nos aventuramos a afirmar que esta tradición está unida por una aceptación general del diagnóstico marcusiano en cuanto a la reificación de la cultura. En efecto, Marcuse describe el cambio que se produce en la época burguesa y que otorgará un carácter *universal* a la cultura, como un valor en sí mismo, vinculante para todos, superior ahistóricamente, opuesto al mundo cotidiano y realizable desde la interioridad. Lo que se sigue de este diagnóstico es el lugar de privilegio que el elemento burgués de la cultura ha otorgado al arte: “la sociedad burguesa solo ha tolerado la realización de sus propios ideales en el arte y solo aquí los ha tomado en serio, como exigencia universal. Lo que en la realidad es considerado como utopía, fantasía o perturbación, está allí permitido”.<sup>38</sup> Aun así, tanto para Marcuse como para los teóricos críticos del círculo de la primera Escuela de Frankfurt, llegando hasta pensadores posteriores –incluido el propio Kluge–, además del elemento afirmativo y la función ideológica que la cultura incorporó en determinado momento, el arte tiene una función anticipatoria. Y esa función debe asumir, como veremos de manera más radical en Adorno, un cariz crítico o –lo que para Adorno es sinónimo– negativo. Pero, insistimos, ya en el ensayo de Marcuse es posible advertir que el idealismo burgués no sólo es ideología. Y no lo es porque, entre sus funciones, el arte burgués tiene tanto la capacidad de mostrar lo que no es, es decir, el todo falso, como de recordarnos

---

<sup>37</sup> Ambos artículos aparecieron en la *Zeitschrift für Sozialforschung*.

<sup>38</sup> Marcuse, H., “Acerca del carácter afirmativo de la cultura” (trad.: E. Bulygin y E. Garzón Valdés), en *Íd. Cultura y Sociedad*, Sur: Buenos Aires, 1970, pp. 45-78, aquí p. 64.



todavía lo que podría ser. El arte, afirma Marcuse, “[...] contiene en su exageración, una verdad superior: un mundo de este tipo solo puede ser cambiado haciéndolo desaparecer.”<sup>39</sup>

Por eso aquí se fundan las bases de una nueva *estética materialista* contra el marxismo ortodoxo. No hay reflejo entre la estructura y la superestructura, pero sí los tópicos básicos de una estética marxista, esto es, el cuestionamiento de la función del arte en el proceso social total; una crítica al proceso moderno, a la alienación y al capitalismo —y en ello un punto de partida del pensamiento desde la realidad material de privación, infelicidad e injusticia—, a la vez que la utopía de la transformación.<sup>40</sup> Son dos los procesos fundamentales para entender la cultura desde una perspectiva marxista: la reificación y la commodificación. La reificación de la cultura indica que, bajo el capitalismo, la producción humana es organizada instrumentalmente y reconstruida bajo modelos racionales de eficiencia, mientras que la commodificación insiste en el espejo de la relación con la mercancía bajo la actividad de consumo. Esto será fundamental para comprender qué se explica con el concepto de “industria cultural”.

Los resabios de la tradicional crítica de las ideologías todavía latentes en los escritos de Horkheimer y Marcuse, serán reemplazados por los planteos más dialécticos de Adorno y Benjamin, y es allí donde nos interesa hacer hincapié. No solo por el valor de los planteos en sí mismos para nuestra argumentación, sino también por sus vínculos con Kluge. De hecho, este último reconoce su propia tradición casi exclusivamente en la de Adorno y Benjamin, y en menor medida señala como su modelo teórico el trabajo del *Institut* dirigido por Horkheimer.<sup>41</sup> Resulta llamativo, no obstante —en especial dada la relación que Kluge mantuvo con el movimiento estudiantil de protesta alemán—, que Marcuse no aparezca de ningún modo en su autoconstrucción como intelectual.<sup>42</sup>

Este motivo materialista con el que asociamos a Kluge nos permite prestar atención a la no confrontación entre el cine como *mercancía* y como *arte*, oposición a la que muchas

---

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>40</sup> Cfr. Lunn, E., *Marxismo y modernismo. Un estudio histórico de Lukács, Benjamin y Adorno* (trad.: E. L. Suárez), Fondo de Cultura económica: México, 1986.

<sup>41</sup> Cfr. Kluge, A. y Liebman, S., “On New German Cinema, Art, Enlightenment, and the Public Sphere: An Interview with Alexander Kluge”, *October*, vol. 46, 1988, pp. 23-59. Existe una tesis doctoral brasilera que presenta en perspectiva comparada la idea de esfera pública de Kluge y Negt y la de Habermas, argumentando que los primeros se basan en una interpretación no deformada de la dialéctica marxista, recuperando de ese modo el impulso emancipatorio presente en la “Teoría Crítica original”. Campato, R.F., *Esfera pública burguesa e esfera pública proletária: as perspectivas de Habermas e de Negt e Kluge*, UFSCar: Sao Carlos, 2008. Disponible en: [repositorio.ufscar.br/bitstream/handle/ufscar/4752/1842.pdf?seque=1&isAllowed=y](http://repositorio.ufscar.br/bitstream/handle/ufscar/4752/1842.pdf?seque=1&isAllowed=y)

<sup>42</sup> Las únicas citas directas a Marcuse se encuentran en algunas notas al pie de los trabajos teóricos escritos en colaboración con Oskar Negt. En *Öffentlichkeit und Erfahrung*, por ejemplo, Marcuse es citado para decir que la descripción del “hombre unidimensional” no es suficiente para describir la situación actual o, en otro punto, para utilizar la noción marcusiense de “desublimación represiva”.

recepciones de Kluge han apuntado en distintas direcciones. Es decir, o bien critican al cine de Kluge por situarlo dentro del circuito artístico y, por ende, falseando su objetivo *ex profeso* de llegar a la mayor cantidad de espectadores posibles; o bien lo critican por no resolver esto, por no poder zanjar la confrontación entre hacer películas masivas y redituables y hacer un cine de calidad. El punto es que, si aceptamos la tradición tal como la planteamos aquí, la supuesta confrontación ni sería tal ni sería propia del cine ni, menos aún, del cine de Kluge. En la tradición crítica, se trata de una aporía constitutiva al arte desde su aparición como esfera autónoma.

Ahora bien, antes de llegar a las versiones dialécticas de esta aporía presentes en Benjamin y Adorno, volvamos a la segunda parte del acercamiento general de la Teoría Crítica al cine. Si, con respecto a la imagen como representación, decíamos que nos es lícito relacionar esa crítica con la propia concepción materialista del arte, e intentábamos señalar las vías por las cuales pensar esta relación, resta todavía referirnos a la otra gran fuente de producción en esta tradición. Pues, en el contexto más general del intento por explicar las contradicciones de la sociedad del siglo XX y, en definitiva, el fracaso tanto del idealismo ilustrado del siglo XVIII como de la filosofía marxiana de la historia, para esta tradición alemana no alcanzan ni las preguntas clásicas de la filosofía ni el estudio marxista de la economía. Tengamos en cuenta que ya no se trata de pensar cómo debe darse la revolución, sino de comprender por qué no se dio, es decir, de investigar cómo el mundo administrado penetra en todas las áreas de la vida, indagando en el modo según el cual se transmiten las ideas y creencias y, en especial, en el manejo y control del tiempo libre.

En ese marco, el cine viene a trastocar todo el sistema arte, desafiando su función normativa. El cine, y luego la televisión, se vuelven un ámbito privilegiado para la tradición frankfurtiana a la hora de pensar el siglo XX, en la medida en que encarnan posibilidades de difusión totalmente desconocidas para el arte burgués y, en ese sentido, su función parece ya no poder ser descrita por los conceptos pensados para otras disciplinas artísticas.

### 1.3. Cine y cultura de masas

El lenguaje solo tenía sentido cuando ceñía a la realidad y se desarrollaba libremente. Ahora, la realidad había estallado, y las palabras habían sido llevadas por el viento.

–Kracauer, *Ginster*<sup>43</sup>

Hasta comienzos del siglo XX, las proyecciones de imágenes en movimiento no son parte de la experiencia del sujeto. En *La montaña mágica*, aparecida en 1924, Thomas Mann narra la novedad de la vinculación con las imágenes del cinematógrafo: “No obstante, cuando la última imagen de la última secuencia se desvaneció, volvió a hacerse la luz en la sala y el escenario de todas aquellas visiones se reveló como una simple pantalla en blanco, el público no pudo aplaudir. Allí no había nadie a quien agradecerle la brillante actuación [...]”<sup>44</sup> De hecho, no se trata solo de un cambio producido por la aparición de imágenes en movimiento. Se trata de un quiebre de la experiencia posibilitado por la reproductibilidad técnica del arte. En este mismo sentido, Mann representa en otra escena en *Berghof* una experiencia similar con la llegada del gramófono en cuanto tecnología que altera los rutinarios días de encierro.

Aun así, eso no sería todo. Lo más llamativo de las vívidas descripciones de Mann son los nuevos géneros que surgen en paralelo o por las formas de reproductibilidad. Con el gramófono aparecen nuevas creaciones:

entre ellas se encontraban tanto muchos *lieder*, canciones artísticas propiamente dichas, fruto de la sublime inspiración de un compositor con nombre y apellido, como canciones populares tradicionales, como también un género híbrido: las canciones que –sin hacer de menos a semejante término– podríamos llamar “canciones populares artificiales” o “de salón”, es decir, piezas de nueva composición, no procedentes de los cancioneros, pero enteramente en el estilo popular.<sup>45</sup>

En otras palabras, se trata de un cambio en el modo de producción que crea mercancías que no se ajustan ni a las obras “populares” ni a las del arte de élite, sino que se fabrican pensando en su reproducción masiva. Lo que Mann describe con un ambivalente juicio estético, constituirá la materia de reflexión común de los teóricos asociados a la tradición de la Teoría Crítica.

---

<sup>43</sup> Kracauer, S., *Ginster. Escrito por él mismo* (trad.: M. Vedda), Las cuarenta: Buenos Aires, 2018, p. 145.

<sup>44</sup> Mann, Th., *La montaña mágica* (trad.: I. García Adánez), Edhasa: Buenos Aires, 2006, p. 459.

<sup>45</sup> *Ibíd.*, p. 939.

Al hablar de manera figurada de la iconoclasia de la Teoría Crítica, nos referíamos a un sentido común según el cual la tradición de la así denominada “Escuela de Frankfurt” no se interesó por el cine, o lo condenó al ámbito de lo otro del arte, a la “industria cultural”. No obstante, antes de la aparición de ese importante oxímoron, muchos intelectuales asociados a la tradición en su etapa formativa, en las décadas del veinte y treinta, atendieron al cambio en la cultura generado por la masividad.

La irrupción de las masas en la cultura europea fue un fenómeno que transformó radicalmente la situación social y cultural de la época. Esta transformación fue experimentada como el signo de una crisis, y buena parte de los intelectuales intentó salvar la situación rescatando la herencia de la gran tradición clásica. Lo que se desintegraba era la propia tradición y, al mismo tiempo, la fotografía y las películas mudas parecían tener el poder de decir más que la palabra y, sobre todo, la palabra escrita.<sup>46</sup> El cambio en el sistema de las artes se produce porque las artes canónicas “ya no concuerdan con los medios que actualmente sigue la transmisión de la experiencia”, donde la imagen adquiere mayor preponderancia y, en ese sentido, el cine se vuelve más efectivo.<sup>47</sup>

Así, el cuestionamiento cultural y social, pero también político, pasa por la formación y reproducción (constitución y transmisión, composición y descomposición) de la experiencia que ha cambiado en el siglo XX. Las primeras reflexiones acerca del cine como medio distintivo de la época de la transformación de la experiencia, desde lo que podríamos denominar una tradición crítica, vinieron de la mano de Benjamin y Kracauer.

Dicho en pocas palabras, el cine funcionaba en los teóricos críticos de las décadas del veinte y el treinta como síntoma de una época. En este contexto, el elemento común a Benjamin y Kracauer fue el de no festejar ni lamentar la ruina de la cultura burguesa, sino comprender los nuevos fenómenos culturales en relación con sus condiciones sociales y económicas, esto es, pensando en las energías emancipatorias, políticas y cognoscitivas que posibilitan y en las experiencias colectivas de las que surgen:

parecía que nuestras tabernas y avenidas, nuestras oficinas y cuartos amueblados, nuestras estaciones y fábricas nos encerraban sin esperanza; pero llegó el cine con su dinamita de las décimas de segundo e hizo saltar por los aires este mundo carcelario, de tal manera que ahora

---

<sup>46</sup> Buck-Morss, S., *Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt* (trad.: N. Rabotnikof), Eterna Cadencia: Buenos Aires, 2011, p. 27.

<sup>47</sup> Cabot, M., “Sobre los medios técnicos y la renovación de tradiciones. Walter Benjamin y el concepto de ‘experiencia’, pensado desde la estética”, en Amengual, G., Cabot, M. y Vermal, J. (eds.), *Ruptura de la tradición. Estudios sobre Walter Benjamin y Martin Heidegger*, Trotta: Madrid, 2008, p. 10 s.

podemos emprender sin trabas viajes de aventura en el amplio espacio de sus ruinas. Con las ampliaciones se expande el espacio; con las tomas en cámara lenta, el movimiento.<sup>48</sup>

Por ello, se da en estos autores una particular constelación de elementos provenientes de la crítica cultural en el contexto de diversos planteos filosóficos sobre la modernidad. Como indica Miguel Vedda en su trabajo sobre Kracauer y Benjamin, lo que estos teóricos advierten es que en la modernidad la realidad ha sido vaciada de experiencia cotidiana por la *ratio*, pero las fuerzas liberadoras de esa experiencia no desaparecen, sino que reaparecen en el ocio. Así, la verdad de las imágenes visuales banales y más inapreciables radica en que constituyen signos de época.<sup>49</sup>

En el caso de Benjamin –siguiendo el planteo de Miriam Hansen–, el cine cumple dos funciones a la vez contradictorias e interrelacionadas: entrenar a los seres humanos en formas de percepción y atención que le son requeridas en un mundo cada vez más mecánico; y guardar el potencial terapéutico para contrarrestar la alienación sensitiva infligida por la modernidad industrial-capitalista.<sup>50</sup> Lo primero, según Hansen, tiene un sentido casi utilitario. En el segundo caso, estaríamos en presencia de una vertiente oposicional, la posibilidad de deshacer o, al menos, difuminar, las consecuencias patológicas de la recepción fallida de la tecnología.<sup>51</sup> Pero, antes de analizar el planteo benjaminiano, es preciso introducir aquí el trabajo temprano y pionero de Kracauer.

#### 1.4. Kracauer: imagen y superficie

Siegfried Kracauer –un inclasificable pensador alemán, arquitecto de formación, interesado por la sociología y la filosofía, pero alejado de la carrera académica– retrató la vida social y cultural de la República de Weimar como ensayista y reseñador. Es conocido por dos trabajos sobre teoría del cine escritos en el exilio norteamericano: *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán* (1947), libro en el que desarrolla la tesis de que el cine del periodo de Weimar refleja ya las tendencias autoritarias propias del fascismo posterior; y *Teoría del cine*.

---

<sup>48</sup> Benjamin, W., *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (trad.: A. Weickert), Itaca: México, 2003, pp. 85 y ss.

<sup>49</sup> Es la tesis que atraviesa los estudios publicados en Vedda, M., *La irrealidad de la desesperación. Estudios sobre Siegfried Kracauer y Walter Benjamin*, Gorla: Buenos Aires, 2011.

<sup>50</sup> Hansen, M., *Cinema and Experience*. *op. cit.*, p. 132. La traducción es nuestra.

<sup>51</sup> Hansen habla aquí de un potencial “terapéutico” puesto que lo sitúa en tres ideas clave de Benjamin en las que se entrelazan procesos psicoanalíticos, neuropsicológicos y motores. Los conceptos, que Hansen se ocupa de definir y diferenciar, son inervación, facultad mimética e inconsciente óptico. Cfr. el capítulo 5 (“Mistaking the Moon for a Ball”) de su *Cinema and Experience*, *op. cit.*, pp. 132-162.

*La redención de la realidad física* (1960), en el que postula una peculiar y muy criticada teoría del cine.<sup>52</sup> Pero destacamos aquí sus trabajos tempranos, ya que se trata de un autor que en la década del veinte comenzó a dirigir su atención hacia la vida urbana moderna, en particular hacia el surgimiento de la cultura de masas. De hecho, podríamos decir incluso que “cultura de masas”<sup>53</sup> es un significante al que él mismo contribuyó a dar forma, con sus reseñas y escritos sobre los fenómenos culturales de la época publicados como editor de la sección cultural del *Frankfurter Zeitung*. Su indagación puede sintetizarse, en principio, diciendo que se hallaba interesado por aquellas manifestaciones culturales que, a diferencia del arte, poseen un carácter efímero y se hallan vinculadas con la vida cotidiana y con las expresiones marginales.<sup>54</sup>

En este contexto tomaron forma sus reflexiones sobre la fotografía y el cine. Kracauer escribió 807 textos de crítica de cine entre 1921 y 1961 (499 en el período hasta su emigración en la década del treinta, el período que aquí trabajamos). Es por ello que Inka Mülder-Bach, la editora de las obras completas de Kracauer, se refirió a él como a un “*Kino-flâneur*” [flâneur del cine] y un “*Bilder-Sammler*” [coleccionista de imágenes], utilizando dos famosos vocablos de la terminología benjaminiana.

Lo que marca la originalidad de estos análisis es que no se trataba ya de la impresión de un intelectual a favor o en contra de los nuevos medios artístico-tecnológicos. La celebración del triunfo de la técnica sobre el arte<sup>55</sup> o, mayoritariamente, el lamento por el declive cultural que traían aparejados los fenómenos de masas, eran las actitudes que habían

---

<sup>52</sup> Existen trabajos que vinculan el realismo de Kluge a esa insistencia en la “realidad física” kracaueriana. Cfr., por ejemplo, un trabajo de maestría reciente presentado en la *Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main*: Andrae, S., *Wirklichkeitssinn und Möglichkeitssinn. Zum Realismus Siegfried Kracauers und Alexander Kluges*, 2018 (tesis no publicada).

<sup>53</sup> En esa dirección, en aquel momento resultó sumamente interesante la apelación kracaueriana en el análisis del cine a la configuración socio-económica de la *masa*. Dicha configuración, como bien demostraba el autor, no equivalía ya a aquella clase vinculada al proceso de industrialización, es decir, a los obreros. Por el contrario, Kracauer se ocupó de dar cuenta de un fenómeno social concomitante a la urbanización y a un nuevo estadio del desarrollo capitalista: la proletarización de la burguesía. Esto señalaba el surgimiento de un estrato social inédito, el de “los empleados”, retratado en el texto homónimo publicado en 1930. Kracauer, S., *Los empleados* (trad.: M. Vedda), Gedisa: Barcelona, 2008.

<sup>54</sup> En español se han traducido por editorial Paidós sus dos libros sobre cine: *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán* (1985) y *Teoría del cine. La redención de la realidad física* (1989). Del período de Weimar solo se ha publicado por Gedisa, en dos volúmenes, la traducción de aquellos reunidos por el propio autor en *The Mass Ornament: La fotografía y otros ensayos. El ornamento de la masa I* (2008) y *Construcciones y perspectivas. El ornamento de la masa II* (2009). Y por Paidós *La novela policial. Un tratado filosófico* (2010). Además, encontramos algunos escritos relacionados también a la temática en la publicación proveniente de Murcia, *Estética sin territorio* (2006). Recientemente, ha aparecido el trabajo escrito en el exilio parisino: *Jacques Offenbach y el París de su tiempo* (1937), Capitán Swing: Madrid, 2015.

<sup>55</sup> Sería importante no olvidar que aquí aludimos de manera principal a la acogida optimista de las posibilidades para el arte originadas a partir de la “reproductibilidad técnica” que suponen la fotografía y el cine. Pero la unión de arte y técnica en el periodo también se asocia a la aparición de las vanguardias, por un lado, y al primitivo entusiasmo de muchos intelectuales con la guerra, por el otro.

caracterizado a la *Weltanschauung* de la intelectualidad burguesa de principios de siglo XX.<sup>56</sup> En cambio, en Kracauer se anticipa una estética de la recepción de los nuevos medios ligada al cuestionamiento de los significados políticos, culturales y artísticos que tradicionalmente se les habían atribuido. En “Culto de la distracción”, de 1926, por primera vez en lengua alemana se pasa de un tipo de crítica distintiva de la primera década del siglo, basada en impresiones sobre el nuevo medio, a la estética de la recepción que se identificará más tarde con el *Ensayo sobre la obra de arte* de Walter Benjamin.<sup>57</sup> Esto es, una reflexión que trasciende el juicio celebratorio o crítico de las transformaciones que los nuevos medios imponen sobre la cultura, y que se basa en un análisis efectivo de sus condiciones tecnológicas y sociales, de aquello que se ve y de quiénes lo ven, así como del modo y los interrogantes que la novedosa situación plantea. De esta manera, se inaugura un tipo de reflexión que acompañará a los teóricos críticos como el propio Benjamin y que va en la línea del famoso análisis de la industria cultural que realizarán en 1944 Horkheimer y Adorno.

Para Kracauer, el cine es de los fenómenos más interesantes porque captura la naturaleza de la vida moderna. Si la vida ha sido privada de esencia, si la modernidad ha mostrado que ya no hay un sustrato de sentido en torno al cual los seres humanos se relacionan, si ya no pueden encontrarse conexiones [*Zusammenhänge*], el cine lleva adelante la única tarea todavía practicable: recomponer los eventos aislados solo a partir de los cuales es posible formar series de imágenes a la manera de un caleidoscopio.<sup>58</sup> Es en ese sentido que Kracauer sostiene que la sustancia de la vida moderna no está en lo esencial sino en la superficie de lo real. Y para dar cuenta de ello el método que va construyendo durante la década del veinte está relacionado, como el de Benjamin, con la descripción microscópica y el montaje. Ahora bien, esto no debería verse simplemente como un tipo de aproximación *metodológica* a la realidad. Se trata de un mundo en el que ya no hay verdades, en el que ya no hay sentido, en el que, según lo sintetiza la fantástica frase de Lukács, el sujeto vive bajo un “desamparo trascendental”.<sup>59</sup> En una época que se caracteriza por la desintegración, por la

---

56 Buck-Morss, S., *Origen de la dialéctica negativa*, op. cit., p. 26.

57 Nos referimos a: Benjamin, W., *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, op. cit. Nótese que es solo en este sentido asociado a la Teoría Crítica que utilizamos el término “estética de la recepción”, y de ningún modo lo entendemos en el sentido de lo que más tarde llegó a entenderse como tal, vía Gadamer, Jauss y otros en Alemania a partir de la década del sesenta.

58 Hansen, M., “Decentric Perspectives: Kracauer's Early Writings on Film and Mass Culture”, *New German Critique*, n° 54, 1991, pp.47-76, aquí p. 49.

59 Kracauer no se opondría a usar esta idea para resumir su posición, teniendo en cuenta que fue influido muy positivamente por el libro de Lukács *Teoría de la novela*. No así por el proyecto posterior de Lukács, *Historia y conciencia de clase* que, a diferencia de Ernst Bloch o del propio Adorno, consideró como una recaída en el idealismo. Cfr. Jay, “The Extraterritorial Life of Siegfried Kracauer”, op.cit., pp. 62-63.

ausencia de coherencia y de sentido, de valores absolutos y verdades objetivas, Kracauer sostuvo que las tendencias sociales se revelan mejor en los fenómenos culturales.

Así, el autor se propone mostrar que el cine cumple una función que se relaciona con la única posición política posible desde su perspectiva: la actitud de espera, claramente descrita en el texto “Los que esperan”, de 1922. En este texto, Kracauer condena a los intelectuales “escépticos por principio”, que ejemplifica con la figura de Max Weber, quienes renuncian al sentido y ponen el trabajo intelectual al servicio del “desencantamiento del mundo”. No obstante, también cuestiona a los “hombres-cortocircuito” que adoptan cualquier tipo de ilusión (religiosa, mágica o utópica) que les permita salir del vacío. Ellos, “a partir del reconocimiento de la necesidad de la fe y con una nostalgia completamente impaciente, entran en un ámbito de la fe en el cual [...] solo se pueden mantener artificialmente y en virtud del *autoengaño* involuntario”.<sup>60</sup> El escape que encuentra Kracauer a estos dos excesos es el esperar como un “*dubitativo estar abierto*”. Esto significa perseverar en la crítica sin abandonar una práctica tensa de relación con la realidad. De allí que no se plantee la posibilidad de la transformación política inmediata, ya que la crítica no tuvo nunca en el alemán una dirección predeterminada. De manera que desentrañar la superficie como pretende Kracauer, reunir los desechos, como hace el cine, son las únicas actividades lo suficientemente “abiertas”, “disponibles” y “vacilantes” como para dar cuenta de ese estado.

Las nuevas formas culturales, o el “ornamento de la masa” –como lo llamó luego en su más conocido ensayo de 1927– son el reflejo estético del tipo de racionalidad al que aspira el sistema económico capitalista. El tiempo de ocio marcado por el reloj de la industria cultural no es el polo opuesto, sino el complemento lógicamente necesario del trabajo. Kracauer es el primero en la Teoría Crítica en establecer un paralelismo entre el tiempo de trabajo y el de ocio, siendo la imagen de “fábricas de diversión” otra de las que el autor utiliza para describir esta situación. En este marco, para Kracauer los productos de la nueva “industria del ocio” tienen la capacidad de *reflejar* la superficie de las cosas. O, como sentencia en la primera línea de su también famoso ensayo sobre las empleadas de las tiendas (1927): “las películas son el espejo de la sociedad existente”.<sup>61</sup> En suma, para desarrollar la estética del cine y la fotografía, Kracauer se centra en su cualidad reflexiva, especular.

---

<sup>60</sup> Kracauer, S., “Los que esperan”, en *Íd.*, *La fotografía y otros ensayos. El ornamento de la masa I*, Gedisa: Barcelona, 2008, p. 121.

<sup>61</sup> Kracauer, S., “Las pequeñas dependientas van al cine” en Kracauer, *Estética sin territorio* (trad. V. Jarque), Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de la región de Murcia: Murcia, p. 231. Y sigue más adelante: “las estúpidas e irreales fantasías cinematográficas son los *sueños diurnos de la sociedad* en donde se hace preaparición su propia realidad, en donde se forman los deseos de otro modo reprimidos”.



Hansen concibe la estética materialista de Kracauer como un “*distorting mirror*” (espejo distorsionado-distorsionante) que da cuenta de una doble negación. Esto es, en tanto que el mundo ya “está distorsionado, reificado y alienado, la repetición 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 los medios estéticos tradicionales, sean estos clacisistas o realistas”.<sup>62</sup> Y esto el propio Kracauer –según Hansen– lo ilustra con la figura del *clown*: una caricatura de la caricatura que simboliza el circo, una forma de volver extraña una realidad extrañada.

Tomemos como ejemplo de construcción de este *distorting mirror* en los ensayos de la época el artículo “Culto de la distracción”. Aquí, como en la mayoría de sus escritos de este período, Kracauer defiende la *Zerstreuung*, diversión o distracción, como la actitud más acorde a la percepción típica del mundo moderno. Por eso, las salas de cine son caracterizadas como “palacios de la distracción”, “cuentos de hadas ópticos”, “lugares de culto de la diversión”, “caleidoscopios ópticos y acústicos”. Lo que allí sucede se califica como *obra de arte total de los efectos*, “para todos los sentidos y por todos los medios”.<sup>63</sup> Sin embargo, enseguida el tono del artículo cambia y se vuelca hacia un análisis de los espectadores de esos espectáculos: la masa. En sentido positivo, la importancia de la irrupción de las masas se ve propiamente en el nivel cuantitativo de la misma: “la sola necesidad de su circulación transfigura la vida de las calles”.<sup>64</sup> Y, si bien Kracauer critica el reproche que llama “pequeño-burgués” contra la avidez de distracción de ese nuevo público, él mismo no ahorra reparos a la hora de presentar los espectáculos que las salas ofrecen. Elogia la distracción del público, “la desmembrada sucesión de las espléndidas impresiones sensoriales hace salir a la luz su propia realidad. Si se le mantuviese oculta, no podría asirla ni modificarla”.<sup>65</sup> No obstante, esto solamente sucede cuando la distracción no es un fin en sí mismo, esto es, cuando cumple su función de ser el espejo de la sociedad desordenada, del hecho de que todo está a punto de estallar y romperse. En definitiva, cuando no comprime los efectos propios del espectáculo en una unidad, una totalidad armoniosa. Por el contrario, lo que Kracauer realmente encuentra en el cine de su época es que “la distracción, que solo tiene pleno sentido como improvisación, como reflejo de la confusión no dominada de nuestro mundo, queda cubierta de *draperie* y se le fuerza a regresar a una unidad que ya no existe”.<sup>66</sup>

---

<sup>62</sup> Hansen, *Cinema and Experiencie*, *op.cit.*, p. 8.

<sup>63</sup> Kracauer, S., “Culto de la distracción. Sobre las salas de espectáculo cinematográfico berlinesas”, en *Íd.*, *Estética sin territorio*, *op.cit.*, pp. 215-223.

<sup>64</sup> *Ibíd.*, p. 218.

<sup>65</sup> *Ibíd.*, p. 220.

<sup>66</sup> *Ibíd.*, p. 222.

En este marco, parece legítimo asumir que tanto para Benjamin como para Kracauer el antídoto a la moderna cultura de masas debe buscarse dentro de la misma cultura de masas. La posibilidad del cine de retratar lo trivial y cotidiano, sumado al shock y al azar, revela los potenciales del cine en las primeras décadas del siglo XX. Sin embargo, si bien ambos autores comparten en sus reflexiones sobre la fotografía una admiración hacia la cámara como forma de ampliación de las capacidades perceptivas humanas, la diferencia fundamental entre ellos es que Kracauer no remite a un origen de la técnica fotográfica, mientras que, para Benjamin, es importante volver a los orígenes de esa técnica donde se hallan todas sus potencialidades latentes, antes de su industrialización.

### 1.5. Benjamin: copia y reproductibilidad

En el apartado anterior señalábamos que el cine se vuelve el lugar especial donde auscultar el surgimiento de la cultura de masas en el siglo XX. Pero vale la pena detenerse en la característica del cine que le permite esa masividad: su capacidad de reproducción. No estaríamos ya en este punto hablando de la referencia de la imagen al mundo, sino de su rasgo técnico más sobresaliente, la capacidad de copiarse infinitamente. Esta diferencia se hace patente en los términos, relacionados pero antitéticos, de *Bild* [imagen] y *Abbild* [copia]. Esta idea, en apariencia simple, y todas las consecuencias que ello acarrea, hicieron del primer texto que las articuló uno de los mayores clásicos del siglo XX. En efecto, sería imposible imaginar una reflexión filosófica sobre el cine sin ese ensayo parteaguas de Benjamin: “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”.<sup>67</sup>

Los cuestionamientos que venían haciéndose en el seno de la Teoría Crítica, tal como esbozábamos sucintamente en los apartados anteriores, tienen un anclaje claro como formulación estética sobre el cine en el *Ensayo sobre la obra de arte*. En un registro más bien marxista dentro del amplio espectro del pensamiento benjaminiano, se trata de reconocer la revolución que la superestructura ha sufrido con el modo de producción capitalista. El *Ensayo* tiene por objetivo nada más ni nada menos que explicar el alcance histórico del cambio en la función del arte en la actualidad.

---

<sup>67</sup> Las distintas versiones del *Ensayo* comprenden: un manuscrito escrito entre los años 34 y 35; la primera versión en alemán del 35-36; la versión modificada y en francés escrita para ser publicada en la *Zeitschrift für Sozialforschung* de 1936; y finalmente, la segunda versión en alemán del 37-38, en la cual, en términos generales, los comentaristas han leído reafirmaciones de las formulaciones más marxistas.

Lo que Benjamin propone es que con la reproductividad técnica es necesario modificar el concepto de arte; antes que apuntar a comparar el cine con las otras artes – intentos que Benjamin cita y critica–,<sup>68</sup> el *Ensayo* invita a comprender esta transformación. Quizás su novedad radique justamente en esa combinación de la crítica marxista, a la que hacíamos referencia en el apartado 1.2, con un enfoque que busca repensar el arte a partir de un cambio tecnológico. Las fuerzas productivas tienen que cambiar las relaciones de producción, también en el arte. Señalamos esto porque, si bien no es el punto central de nuestro escrito, nos interesa abordar el *Ensayo* fuera de las lecturas polares que van desde el absoluto optimismo tecnológico al total pesimismo artístico.<sup>69</sup> Insistimos, lo que Benjamin posibilita, y que resulta importante para nuestro argumento, es comprender el cambio que se genera con las imágenes y en las imágenes. Para resumir nuestra posición, podríamos decir que sí se trataría en Benjamin de una visión utópica de lo que el cine puede llegar a ser, pero de ningún modo *es* en la actualidad. El cine es el medio del derrumbe del aura, pero también el medio de la experiencia contemporánea. El argumento es que el cine es un medio *para y de* las masas, pero que ha sido expropiado tanto por el capitalismo –a través de un aparato publicitario centrado en la carrera y vida de las estrellas, las “consultas populares” y los concursos de belleza– como por el fascismo.

Mientras sea el capital el que ponga la pauta, al cine de hoy no se le podrá reconocer otro mérito revolucionario que el de haber impulsado una crítica revolucionaria de las ideas heredadas acerca del arte. No negamos que, más allá de eso, en casos especiales el cine actual puede impulsar una crítica revolucionaria de las condiciones sociales o incluso del sistema de propiedad. Pero así como la investigación no pone el énfasis en ello, tampoco lo pone la producción cinematográfica de Europa occidental.<sup>70</sup>

---

<sup>68</sup> “Antes de la llegada del cine, mucha agudeza fue empleada inútilmente en decidir la cuestión de si la fotografía era un arte o no...”, Benjamin W., *La obra de arte...*, *op. cit.*, p. 63. De la misma idea parte Adorno en su conferencia “El arte y las artes” para referirse a la esterilidad de preguntarse si el cine es o no un arte. Es interesante notar que es esa la pregunta de Rudolf Arnheim que le da título a su libro aparecido en 1932: “Film als Kunst” [el cine como arte], hito en la teoría del cine (y que el propio Benjamin cita en el ensayo al referirse al intérprete cinematográfico). De modo resumido, Arnheim se pregunta por la característica específica que, en comparación con la *presencia* del teatro, vuelve al cine una obra de arte. Importante para el punto que desarrollamos en estos primeros capítulos de la tesis, es que el autor encuentra la especificidad del cine en la ilusión creada por la *Bildhaftigkeit* (término que equivale literalmente a “plasticidad”, pero que también hace referencia a su capacidad de moldear imágenes) del cine.

<sup>69</sup> Véase, por ejemplo, Carroll, N., *Una filosofía del arte de masas*, *op. cit.*, especialmente cap. 1: “Resistencia filosófica al arte de masas: la tradición mayoritaria”, pp. 29-104.

<sup>70</sup> Benjamin, *La obra de arte...*, *op. cit.*, p. 74. Esta cita corresponde a la versión D (última versión alemana).

Los tópicos también son archiconocidos: aura, historicidad de las obras, atención dispersa, inconsciente óptico, recepción táctil;<sup>71</sup> a algunos volveremos a lo largo de este escrito, en particular a aquellos relacionados con la recepción. Pero, por el momento, nos interesa retener simplemente el argumento general para la cuestión de la fotografía y el cine. El proceso que advierte Benjamin, a partir de la reproducción técnica y la consecuente pérdida de autenticidad de la obra de arte, o aura, su aquí y ahora, su aparición irrepetible, es el de la aparición *masiva*.

Podríamos distinguir tres momentos en la historia del arte<sup>72</sup> tal como la está pensando Benjamin. En un primer momento, el arte posee un componente aurático y encuentra su expresión en el culto. El arte surge al servicio de un ritual, primero mágico y después religioso. La existencia aurática de la obra no se desprende nunca del todo de su función ritual, pues, en definitiva, es parte de la propia historia de la relación de dominación que el ser humano mantiene con la naturaleza. En el segundo momento, cuando se despega del ritual, pasa a ser arte autónomo (por su falta de finalidad) aunque conserva parte del aura. Aquí se da el paso del valor de culto al valor de exhibición. La tercera etapa comenzaría cuando el valor de exhibición finalmente pasa a un primer plano con la invención de la fotografía. Desplazamiento que se acentuaría con el cine, pues en este se vuelve decisiva una cualidad que para el arte griego, dado el estado de su técnica incapaz de procedimientos de reproducción, hubiera sido la última: su capacidad de ser mejorada.

La consumación de este tercer momento –pos-aurático– es la contemporaneidad que está describiendo Benjamin. Ahora bien, podríamos preguntarnos, ¿desaparece meramente el aura y los elementos asociados a ella, o bien se reintroducen en el cine? A esto se refiere Kluge en un texto que analizaremos en detalle en el capítulo 4, pero que vale la pena traer a colación en este punto. Para Kluge, esta afirmación es una exageración, pues si bien es cierto que partes del aura clásica se pierden en las películas, retornan de nuevas maneras a través del espectador en la sala de cine. En su opinión, para establecer la diferencia, lo correcto no sería comparar distintas instituciones-arte sino reparar en la esfera pública que cada medio

---

<sup>71</sup> En este punto una investigación a nuestro juicio exhaustiva y rica es la de Miriam Hansen, condensada en el ya célebre artículo de la flor azul: Hansen, M., “Benjamin, Cinema and Experience: “The Blue Flower in the Land of Technology”, *New German Critique*, n° 40, 1987, pp. 179-224. La tesis fue ampliada y reelaborada en el ya mencionado libro *Cinema and Experience*.

<sup>72</sup> No es exacto en términos históricos, la filosofía del arte suele señalar el surgimiento del arte autónomo luego del Renacimiento, que Benjamin hace coincidir con la idea de valor de culto.

supone. En ese sentido, para Kluge la gran diferencia se establece entre el cine y la televisión, algo que abordaremos más adelante.<sup>73</sup>

Un punto que aparece en *el Ensayo*, pero también en otros textos de la época, es que para Benjamin aquí es más importante reflexionar sobre la *forma* del cine, comparada, como decíamos, con el resto de las artes, que sobre el *contenido* político del mismo. Este tópico es central para delinear la posición de la tradición crítica con respecto al cine. Se trata del lugar central de la forma frente al contenido político.<sup>74</sup> Y también será de inspiración benjaminiana la perspectiva de que la obra de arte que surge en el cine, a diferencia de la fotografía que reproducía algo ya producido, solo lo hace a partir del montaje.

Por otra parte, en el cine se trata para Benjamin de redimir el mundo de las cosas, desprendiendo de allí la noción clave de “inconsciente óptico”: la facultad mimética del cine permite a la segunda naturaleza devolver la mirada, de modo similar a la experiencia aurática, pero introduciendo un elemento “táctil” en el campo de la “recepción óptica”.<sup>75</sup>

[Los] dispositivos alegóricos como el encuadre y el montaje podrían tener una función terapéutica similar a otros procedimientos –los rituales planificados de estados físicos y mentales alterados, como los experimentos con drogas, el caminar del paseante, las sesiones surrealistas o las sesiones psicoanalíticas–, diseñados para activar capas de memoria inconsciente enterradas en las reificadas estructuras de la subjetividad.<sup>76</sup>

Para finalizar, no podemos dejar de lado el hecho de que igual de famosa que el *Ensayo* se volvió la disputa alrededor del mismo que mantuvieron Benjamin y Adorno. La bibliografía primaria y secundaria en este punto es muy amplia. Por no tratarse de una materia central de la tesis, aquí aludimos simplemente a algunas tesis generales que han sostenido dos estudios ya tradicionales pero que, a nuestro criterio, no han perdido su valor. Nos referimos a los trabajos de Susan Buck-Morss<sup>77</sup> y Eugene Lunn. Luego, además, referenciamos el interesante aporte de Miriam Hansen que venimos citando. Los tres autores de alguna

---

<sup>73</sup> Kluge, A., “Die Macht der Bewußtseinsindustrie und das Schicksal unserer Öffentlichkeit”, en Bismarck, K. et. al., *Industrialisierung des Bewußtseins: Eine kritische Auseinandersetzung mit den “neuen” Medien*, Piper: München, 1985, pp. 51-129.

<sup>74</sup> Claro que no libre de controversias. En este punto se suscitan las disputas más interesantes con las posiciones de Györg Lukács y Bertolt Brecht. Cfr. Lunn, E. *Marxismo y modernismo*, op. cit., especialmente pp. 91-150.

<sup>75</sup> Benjamin, *La obra de arte en la época...*, op. cit., p. 93.

<sup>76</sup> Hansen, M., “La flor azul en el paisaje tecnológico. Cine y experiencia en Walter Benjamin” (trad.: F. Vega y C. Miranda), *Archivos de Filosofía*, n° 6-7, 2011-2012, pp. 311-363, aquí p. 348.

<sup>77</sup> Además del libro, seguimos el artículo: Buck-Morss, S., “Estética y anestésica: una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte”, en: *Walter Benjamin, escritor revolucionario* (trad.: M. López Seoane), La Marca: Buenos Aires, 2014, pp. 169-221.

manera comparten la intención de mostrar la disputa, no como un enfrentamiento de posiciones antitéticas, sino como un diálogo productivo en el que ambas partes se benefician de la crítica del otro. En este marco, citamos a Buck-Morss, quien, buscando los puntos en común de ambos pensamientos, afirma:

El impulso original de la teoría estética que Benjamin esbozaba en el ensayo sobre la obra de arte no era ajeno al pensamiento de Adorno. Oponiéndose a la estética marxista ortodoxa y a sus análisis reduccionistas en términos de modos de producción socioeconómicos externos a la propia obra de arte, Benjamin tomaba el método crítico cognoscitivo de Marx y lo aplicaba en el interior de la superestructura artística misma.<sup>78</sup>

Sin embargo, Adorno veía el arte como anticipatorio, a diferencia del lugar de retardo para los fenómenos superestructurales que proponía Benjamin al comienzo de su artículo. Además, mediante su foco en el desarrollo de las tecnologías mecánicas de la reproducción artística, Benjamin propone una lectura del despliegue de la técnica objetiva y positiva, en algún sentido. En cambio, Adorno consideró siempre que el despliegue dialéctico había que ubicarlo en la praxis del artista y los materiales y técnicas históricamente desarrollados al interior de cada medio. Y, a juzgar luego por la dialéctica del desarrollo histórico propuesta en *Dialéctica de la Ilustración*, la técnica objetiva a la que se refería Benjamin no estaba tampoco nunca exenta de su contracara de dominio y violencia.

Otra lectura de la disputa, necesaria, es insistir en que el optimismo que se lee en Benjamin es en realidad una oda a un futuro distinto, que finalmente no sucedió, y que Adorno en el capítulo de la industria cultural se ufana por insistir en aquello que su amigo dejó sin profundizar, lo que en su texto aparece todavía latente como amenaza.

La lectura de Kluge de esta disputa resulta interesante porque es una manera de situarse en la tradición. En la entrevista donde más claramente habla sobre esa tradición que le precede en términos estéticos, sostiene que es un sinsentido situarse de uno u otro lado como si se tratara de pensamientos contrapuestos. Para él la verdadera diferencia está en sus modos de acercamiento a la cosa. Para Kluge, Benjamin es un recolector de citas, mientras que Adorno trabaja con cifras que encuentra encriptadas en productos tales como la música, debiendo desentrañarlos. Kluge señala que él se ve a sí mismo, en el método, cercano a Benjamin y en la actitud, cercano a Adorno.<sup>79</sup>

---

<sup>78</sup> Buck-Morss, S., *Origen de la dialéctica negativa*, op. cit., p. 348.

<sup>79</sup> Kluge, A., Koch, G., "Die Funktion des Zerrwinkels in zertrümmender Absicht. Ein Gespräch zwischen Alexander Kluge und Gertrud Koch", en Erd, R. et.al. (Hg.), *Kritische Theorie und Kultur*, Suhrkamp: Frankfurt am Main, 1989, pp. 106-124. Sin embargo, desde una perspectiva histórica debemos tener en

Hasta aquí hemos presentado los tópicos más sobresalientes, las preguntas que podríamos plantear como centrales para el cine desde la tradición crítica. En nuestro argumento, a partir de ellas se comienzan a delinear las características de esta iconoclasia que queremos fundamentar en dos sentidos. En primer lugar, como un cuestionamiento, y no una fascinación, ante el cine. De allí que nos hemos preocupado por atender a las posturas de Benjamin y Kracauer como pioneras en el ámbito cultural de las primeras décadas del siglo XX. En segundo lugar, haciendo hincapié en la lectura materialista de la Teoría Crítica, según la cual es imposible abstraer la reflexión sobre la imagen cinematográfica de las condiciones capitalistas en las que surge y a las que, en definitiva, responde. Dado este contexto, en la segunda parte de este capítulo nos ocupamos de trasladar la reflexión a la década del sesenta y a la dupla Adorno-Kluge. Así, continuaremos el trazado de la posición iconoclasta a través del rasgo de negatividad que aporta la crítica adorniana, entendiendo la negatividad más allá de algunos sentidos peyorativos que la conciben, o bien como una oposición abstracta, o bien como pesimismo. En lo que sigue, exponemos primero algunos trabajos tempranos de Kluge relacionados a la literatura. A través de esta entrada que se intercala con una exposición biográfica y contextual, nos es posible mostrar cómo el planteo de Kluge va recortándose sobre el fondo del contexto literario, cinematográfico y teórico de la Alemania de los sesenta. Más adelante, nos volcamos hacia la parte nodal de este capítulo: la reflexión explícita sobre el cine sostenida en conjunto por Adorno y Kluge durante aquella década.

## Parte 2: Kluge y Adorno

### 2.1. Alexander Kluge: los comienzos

El acercamiento de Kluge a la teoría (y al cine) se dio a partir de Adorno. Sostenemos que el regreso de Adorno a Alemania fue un acontecimiento de gran trascendencia, tanto para el desarrollo de la teoría y la filosofía alemanas, como para la propia vida política académica.<sup>80</sup>

---

cuenta no solamente que el acercamiento de Kluge es con Adorno, sino que existían –y existen– controversias sobre las posiciones (más o menos) enfrentadas de Adorno y Benjamin, muchas de las cuales aparecieron todavía con Adorno en vida y simultáneamente al trabajo de Kluge en Frankfurt.

<sup>80</sup> Para una buena imagen de la posición de Adorno y del *Instituto de Investigaciones Sociales* en general en la década del sesenta, véanse las introducciones de los libros de Susan Buck-Morss y Miriam Hansen, ambas estudiantes en Frankfurt en aquel momento. Buck-Morss, S., *Origen de la dialéctica negativa*, op. cit.; Hansen, M., *Cinema and Experience*, op. cit. Véase también el texto introductorio de Heide Schlüppmann, también estudiante de Adorno en Frankfurt, a Íd., *Öffentliche Intimität. Die Theorie im Kino*,

Para el año 1949, cuando regresa primero Horkheimer, habían pasado ya dieciséis largos años de exilio del *Instituto de Investigaciones Sociales* en Estados Unidos. En palabras de Rolf Wiggershaus, comienza para la “Escuela de Frankfurt” un lento retorno. A partir de allí, la Teoría Crítica brindó a los estudiantes de los cincuenta y sesenta la oportunidad de conocer y revisar la tradición alemana de la generación anterior. El personaje central para esta operación fue Adorno, ya que durante los veinte años siguientes –esto es, hasta 1969, año de su muerte– se dedicó a la docencia e intervino públicamente en innumerables debates a través de conferencias, artículos, entrevistas, apariciones en radio, etc. ¿Qué significó Adorno como representante del periodo de Weimar en el nuevo contexto alemán, conociendo de antemano el hito político-intelectual que iba a representar su enfrentamiento con el movimiento estudiantil? Sería imposible dar cuenta de ello en este escrito.<sup>81</sup> Claro que no abonamos la idea ampliamente difundida de un Adorno que solo quería escribir acerca de estética. Tampoco podría afirmarse sin más que los estudiantes fueron “escuchas buscados”, que la influencia en ellos fue planeada como una forma de recuperar la tradición alemana casi perimida.<sup>82</sup> Al menos podemos decir, como afirma Susan Buck-Morss en la primera frase de su famoso estudio, que desde los años sesenta Adorno se convirtió en el teórico más controvertido de la Nueva Izquierda alemana.<sup>83</sup>

En lugar de tratar de encuadrar dogmáticamente las condiciones históricas actuales dentro de la teoría marxista, aplicaba el método de Marx al presente, y su crítica de los fenómenos psicológicos más contemporáneos de la sociedad burguesa tardía –la “industria cultural”, los medios de comunicación, el conformismo– constituían para los estudiantes de los cincuenta y los sesenta un llamado más perentorio que el análisis clásico del trabajo asalariado.<sup>84</sup>

Esto último nos deja en un punto aún más importante para nuestra presentación. Más allá de la figura de Adorno y lo que significó su regreso a Alemania, la reflexión estética y la crítica materialista que delineamos en el apartado 1 darían una dirección precisa a las reflexiones de Kluge durante la década del sesenta. Un desplazamiento que se vio impulsado,

---

Stroemfeld: Frankfurt am Main, 2002. Muy interesantes resultan también las descripciones de Detlev Claussen en innumerables textos: cfr. por ejemplo Claussen, D., “80. Geburtstag von Oskar Negt. Arbeit und menschliche Würde”, 2014. Disponible en: [faustkultur.de/1884-0-Oskar-Negt-zum-80-Geburtstag.html](http://faustkultur.de/1884-0-Oskar-Negt-zum-80-Geburtstag.html).

<sup>81</sup> Véase Juárez, E., “Th. W. Adorno: el elogio de la teoría y la impaciencia de la praxis”, *Signos Filosóficos*, vol.14, n° 27, México, 2012, pp. 89-118.

<sup>82</sup> Así lo sostiene Mariana Dimópulos en la contextualización que realiza de su traducción de las lecciones de dialéctica de Adorno. Dimópulos, M., “Prólogo”, en Adorno, Th. W., *Introducción a la dialéctica [1958]*, Eterna Cadencia: Buenos Aires, 2013, pp. 15-27, aquí p. 16.

<sup>83</sup> Buck-Morss, S., *Origen de la dialéctica negativa*, op. cit., p.11.

<sup>84</sup> *Ibíd.*, p. 12.



no por un rechazo de la tradición que encarnaban Adorno y Horkheimer, sino por los cambios ocurridos dentro del propio sistema de las artes, si pensamos en especial en el surgimiento dialéctico de las vanguardias cinematográficas y la proliferación de la imagen televisiva. Esto implica una bisagra, pues se trata de un momento en el que, a pesar de no poder intuir la circulación mediática que permitirá luego internet, es claro que la imagen ya no está únicamente atada al cine, lo cual tiene consecuencias no solo para la autorreflexión del propio cine sino también para el pensamiento estético en general.

Este es, presentado de modo breve, el contexto intelectual al que llega Kluge como asesor legal del *Institut*. La anécdota, repetida en cada una de las entrevistas concedidas por Kluge, es que allí trabajó amistad con Adorno y comenzó a expresar su deseo de convertirse en escritor. Ante tal calamidad –tal como narrábamos al comienzo de esta tesis–, Adorno lo envía a hacer cine con Fritz Lang. De la experiencia fallida que resulta de ese acercamiento con Lang surgió el volumen de narraciones *Lebensläufe* [Biografías] (1962).<sup>85</sup> Kluge presentaba allí nueve biografías, una junto a la otra, desde las cuales se podía leer la atrofia de la experiencia individual dada por la imposibilidad de comprender las complejas estructuras sociales, institucionales y estatales, con la concomitante incapacidad de cambio de esos mecanismos y estructuras generales. Esto se exponía no desde una narración subjetiva sino con material auténtico, por ejemplo, protocolos de juicios, informes, recortes de periódicos. Así, el montaje de materiales de *Lebensläufe*, era una reescritura irónica del tipo de literatura documental característico del momento y que constituiría una de las piedras de toque de toda la producción literaria y cinematográfica de Kluge.<sup>86</sup> Nos referimos al documentalismo, corriente literaria y teatral que caracterizó a la década del sesenta en Alemania y mediante la cual se pretendía un “nuevo realismo”. Es decir, a través del uso de documentos, este tipo de literatura buscaba revigorar el debate sobre el pasado en la esfera pública. Los documentos y los hechos se exponían como la contracara necesaria y auténtica de una florida narración ficcional –presente en el teatro del absurdo, la parábola o las novelas históricas– que apartaba a los lectores de lo verdaderamente importante.

---

<sup>85</sup> En 1974 apareció ampliado bajo el título *Lebensläufe, Anwesenheitsliste für eine Beerdigung* [Lista de asistencia para un entierro]. En una entrevista a Habermas contenida en la película biográfica sobre Kluge *Alle Gefühle glauben an einen glücklichen Ausgang* [Todos los sentimientos creen en una salida feliz] dirigida por Angelika Wittlich (2002), el primero afirma que Alexander perseguía a todos en el *Institut* leyendo sus historias y que a él le parecía un disparate. Nunca imaginó que estaba escuchando parte de un hito para la historia de la literatura alemana.

<sup>86</sup> Cfr. Huyssen, A., “An Analytic Storyteller in the Course of Time”, *October*, vol. 46, 1988, pp. 116-128 [Existe traducción al español: Huyssen, A., “Alexander Kluge. Un cuentista analítico en el tiempo”, en Íd., *Memorias crepusculares. La marcación del tiempo en una cultura de amnesia*, Prometeo: Buenos Aires, 2014].

Si bien en diálogo con la situación de la literatura de su época, esta comprensión de lo subjetivo-objetivo se explica también en el marco de la Teoría Crítica, incluso en el modo de presentación. El motivo biográfico puede encontrarse en Benjamin y su *Deutsche Menschen*,<sup>87</sup> publicación en la que el filósofo compila cartas de figuras históricas alemanas menores de los siglos XVIII y XIX como modo de dar cuenta de la situación social de la época. Traemos a colación esta relación porque, no obstante, las diferencias entre el texto de Benjamin y el de Kluge son muestra del paso de la historia y de los cambios introducidos en la esfera artística a la que nos referíamos algunos párrafos más arriba. El material de Kluge no proviene ya de la expresión subjetiva cerrada de las cartas, sino de los retazos fríos e inexpresivos de la propia subjetividad de la burocracia. La atrofia de la experiencia a la que aluden ambos autores no es la misma. En Kluge, el sujeto no puede ni siquiera expresarse ya coherentemente, de modo unitario, no se reconoce en el mundo, aunque sigue partiendo de la necesidad de la autonomía, toda vez que insiste en la idea de “biografía”.<sup>88</sup>

Retomando el planteo de Kluge, quisiéramos advertir que ya desde aquel momento se puede avizorar su formulación realista. Con ayuda del material compilado, Kluge buscaba crear textos que funcionaran como una retícula, esto es, una red que actuase como el puntapié de comprensiones y asociaciones propias de los lectores en relación a los mecanismos y estructuras que rigen la realidad social. Algo similar vale para la novela *Schlachtbeschreibung* [Descripción de la batalla] (1964). En ella fue usado el mismo método documental para el tema de la batalla de Stalingrado. En el montaje de documentos, ordenados en concordancia con las diferentes ubicaciones y perspectivas implicadas en la batalla, Kluge no quiso mostrar las consecuencias humanas sino la estructura organizadora de una desgracia. Tal exploración de lo inhumano sería continuada e intensificada en los trabajos literarios de la década posterior, en la que destacan: *Lernprozesse mit tödlichem Ausgang* [Procesos de aprendizaje con desenlace mortal] (1973) y *Neue Geschichten. Hefte 1-18, “Unheimlichkeit der Zeit”* [Nuevas historias. Cuadernos 1-18, “La tenebrosidad del tiempo”] (1977). Lo llamativo del primer texto es que utiliza el modelo de *Lebensläufe*, pero las historias de vida están relacionadas con la producción capitalista, lo que puede indicar la aparición de un motivo marxista en esta década que vincula a Kluge con Oskar Negt y su primer escrito conjunto.

En resumen, su obra comienza a destacar en la década del sesenta contra las tendencias artísticas predominantes en su país: la *Dokumentarliteratur* de los sesenta y, luego, la nueva subjetividad de los setenta. Esta última fue la respuesta a los rasgos de objetividad

---

<sup>87</sup> Benjamin, W., “Alemanes” (trad.: J. Navarro Pérez), en *Íd., Obras*, IV, 1, Abada: Madrid, 2010, pp. 91-175.

<sup>88</sup> Todos estos son tópicos que irán apareciendo a lo largo de la tesis, especialmente en el último capítulo.

latentes en un documentalismo que, desde el relato introspectivo y emocional, realizaba el necesario carácter subjetivo de la narración. Como puede suponerse, tampoco esta tendencia arrastró a Kluge pues, ya desde los comienzos de su escritura, la subjetividad fue un asunto central que no se zanjaba por una supuesta autenticidad y transparencia del propio sujeto ante sí mismo en un relato introspectivo.

Para finalizar, queremos resaltar que, aunque quede oculta por nuestro problema de investigación, la figura de Kluge como escritor es tan o más importante que la del cineasta en el ámbito cultural alemán. Kluge fue parte del famoso *Grupo 47* que desde la posguerra reunía a los principales escritores del país. Su producción continuó en las cuatro décadas siguientes, siendo reconocido dentro y fuera de su país por sus contribuciones a la literatura y galardonado con los premios alemanes más prestigiosos.<sup>89</sup> Solo durante 2020 ha publicado dos nuevos libros, lo que demuestra que su productividad nunca ha mermado a lo largo de toda su carrera.<sup>90</sup>

## 2.2. El nuevo cine alemán. Kluge y el manifiesto de Oberhausen

Más allá de la literatura, el nombre de Kluge comienza también en la década del sesenta a ser parte de la historia del cine, siendo asociado con el *nuevo cine alemán*, aquel movimiento estético de principios de la década que movilizó a los jóvenes cineastas contra el cine que se hacía en su país. Sin embargo, “nuevo cine alemán” es un término vago que por lo general se utiliza para referirse a las películas producidas en Alemania Occidental entre las décadas del sesenta y el ochenta. Si bien la mayor parte de la filmografía de Kluge es de la época, los directores que ganaron más popularidad, y a los que se reúne bajo esta etiqueta, son más bien Rainer Fassbinder, Wim Wenders, Werner Herzog y Volker Schlöndorff. Para mayor precisión, creemos que debería asociarse a Kluge con el acontecimiento fundacional del nuevo cine alemán, esto es, el Manifiesto de Oberhausen, del que sería su portavoz, su cabeza pensante y el tejedor del entramado institucional que lo posibilitó. Ni Fassbinder, ni Wenders ni Herzog participaron de Oberhausen. Entre los directores que sí lo hicieron podemos

---

<sup>89</sup> Sobre la literatura de Kluge hay muchísima bibliografía. Una exhaustiva y actualizada muestra de ello en idioma alemán puede encontrarse en Arnold, H.L. (Hg.), *Text+Kritik Alexander Kluge*, 85/86, Edition Text+Kritik: München, 2011. Además, hay dos escritos breves pero interesantes recientemente traducidos al español: Huyssen, A., “Alexander Kluge. Un cuentista analítico en el tiempo”, art. cit.; Jameson, F., “IX Coda: Kluge, o el realismo después del afecto”, en Íd., *Las antinomias del realismo*, Akal: Madrid, 2018, pp. 215-221.

<sup>90</sup> Kluge, A., *Russland-Kontainer*, Suhrkamp: Frankfurt am Main, 2020, y Kluge, A., von Schirach, F., *Trotzdem*, Luchterhand: München, 2020.

nombrar a dos de los más conocidos: Ferdinand Khittl y Edgar Reitz. Con este último emprendió Kluge numerosos proyectos conjuntos, entre los que habría que nombrar la creación de una de las primeras academias de cine en Ulm.

El Manifiesto fue un documento firmado por 26 directores de cine y publicado el 28 de febrero de 1962 en el marco del festival de cortometrajes celebrado en Oberhausen. Desde ese momento, se comenzó a renovar la forma de comprender la producción y circulación del cine en Alemania, transformación incitada por el neorrealismo italiano y la *nouvelle vague* francesa. Los cineastas reunidos en Oberhausen bajo el lema *Papas Kino ist tot* [El cine de papá ha muerto], lograron con ese gesto llamar la atención, dentro y fuera de su país, sobre la situación de la política cultural en lo referente al cine en Alemania Occidental. Las producciones, especialmente los cortometrajes de jóvenes guionistas, directores y productores estaban siendo premiadas en el ámbito internacional, pero eso no había alterado las condiciones de producción y distribución de un cine que seguía anclado a sus formas tradicionales.<sup>91</sup> El cine del futuro dependería, como rezaba el manifiesto, de la búsqueda de un lenguaje nuevo y el impulso de liberarse de las convenciones, de los interlocutores comerciales y de la tutela de los grupos de interés. Los jóvenes de Oberhausen luchaban en dos frentes: por un lado, contra una “moribunda industria nacional (marcada por ciertas continuidades con el Tercer Reich en términos de estrellas, directores y géneros)”, los *Heimatifilms* característicos de la década del cincuenta y, por el otro, contra “las grandes compañías norteamericanas que efectivamente controlaban el mercado en Alemania Occidental a través de prácticas monopólicas de distribución y exhibición.”<sup>92</sup>

Gracias al marco institucional creado en gran parte por Kluge para las demandas, el más tarde llamado “nuevo cine alemán” tuvo en la década de 1960, no solo su declaración de principios, sino también resultados concretos: sus primeras producciones fueron posibles, en parte, por subvenciones del *Kuratorium Junger Deutscher Film* [Patronato del joven cine alemán], una entidad sin fines de lucro fundada por un decreto de la Secretaría Federal del

---

<sup>91</sup> Esto no significaba que el cine de los años sesenta no mantuviera lazos con la tradición, “con personas como Theodor W. Adorno, Fritz Lang, Heinrich Böll, Max Frisch, Jean-Luc Godard, Federico Fellini, Lotte Eisner, Hans Werner Richter, etc.” afirmará Kluge en “Ningún adiós al ayer. El nuevo cine alemán desde 1962 a 1981, visto desde 2011”, artículo contenido en Kluge, A., *El contexto de un jardín, op.cit.*, pp. 167-174.

<sup>92</sup> Hansen, M., “Foreword”, en Kluge, A., Negt, O., *Public Sphere and Experience, op.cit.*, p. 23. La compilación más completa en relación con Oberhausen es la que se publicó en ocasión de su 50 aniversario: Eve, R., Gass, L.H. (Hg.), *Provokation der Wirklichkeit. Das Oberhausener Manifest und die Folgen, Text+Kritik*: München, 2012. Se pueden ver también algunas publicaciones en inglés, de las cuales destacamos: Bergfelder, T., Carter, E., Göktürk, D., “Introduction”, en Íd., *The German Cinema Book*, Palgrave Macmillan: London, 2010, pp. 1-12; Knight, J., “New German Cinema”, [publicación on line para la 4ta edición del libro: *New German Cinema: Images of a Generation*, Wallflower Press: London, 2004]. Disponible en: [cw.routledge.com/textbooks/9780415409285/resources/newgermancinema.pdf](http://cw.routledge.com/textbooks/9780415409285/resources/newgermancinema.pdf).

Interior en 1965 para la promoción de jóvenes realizadores que, en 1982 pasaría a ser una fundación de derecho público. Sin embargo, el momento de esplendor impulsado por las subvenciones económicas no duraría mucho. La Ley de Subsidios al Cine de 1967 introdujo un sistema que favorecía a cineastas ya exitosos y relegaba a proyectos no comerciales a un proceso de revisión cercanos a la censura política.<sup>93</sup>

En el año 1966, el *Kuratorium Junger Deutscher Film* otorgó un subsidio a Kluge mediante el cual pudo rodar su primer largometraje: “Anita G”, una de las historias del volumen *Lebensläufe*. La película –traducida al español como “Una muchacha sin historia”– sería el primer film alemán en ganar el león de plata en el festival de Venecia desde la guerra.

Kluge fue una pieza clave en la creación de un marco legal e institucional para el establecimiento de políticas para el cine independiente, no solo por Oberhausen y su participación en la concepción y elaboración de las diferentes actualizaciones de las leyes de subsidio al cine, sino también porque fue uno de los fundadores de la academia de cine en Ulm, una de las primeras en su tipo.<sup>94</sup>

De modo resumido, las características sobresalientes de este cine eran, más allá del bajo costo de sus producciones, la intención de que el cine no se redujera a un “fiel retrato de la realidad” –un aspecto central para Kluge, tal como venimos mostrando–, el abandono de la narración lineal tradicional, la utilización de técnicas del cine temprano, como el blanco y negro, el silencio, la música y los intertítulos. Además, el cuestionamiento de los límites de la ficción y el documental, sumado a la tematización de problemáticas sociales, se enmarcan en y dan cuenta de una preocupación de época por la revisión de la cuestión histórica alemana. Pues se trata de una generación que se enfrenta al problema de cómo relatar el nazismo, cómo hacerse cargo de la historia alemana de guerras y posguerras, cómo reconstruir y reelaborar el pasado. Al referirse a la peculiaridad de la década del sesenta

---

<sup>93</sup> Cfr. Hansen, M., “Introduction to Adorno, “Transparencies on Film” (1966)”, *New German Critique*, n° 24/25, 1981, p. 193; Kluge, A., *El contexto de un jardín, op.cit.*, pp. 172-173. La crítica a la ley de ayuda al cine también aparece en “Die Utopie Film” de 1964, texto que parte de la denuncia de que la ley beneficiaba a productores ya exitosos y los subsidios apuntaban a realizar películas económicamente exitosas (Kluge, A., “Die Utopie Film (1964)”, en von Schulte Ch. (Hg.), *In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod: Texte zu Kino, Film, Politik*, Vorwerk 8: Berlin, 1999, pp. 42-56, aquí pp. 47-48). Las propuestas que da Kluge en el texto para contrarrestar este *status quo* alemán las abordamos más adelante en este capítulo.

<sup>94</sup> El *Ulm Institut für Filmgestaltung* fue fundado en 1962 asociado a la *Hochschule für Gestaltung*, y hasta 1969 funcionó como un centro de enseñanza. A partir de esa fecha, y en el contexto del movimiento estudiantil, se convirtió en un departamento de investigación y desarrollo, único en Alemania, hasta la década del noventa. Según afirma Kluge, el Instituto tomó como modelo el *Institut für Sozialforschung* de Frankfurt. Véase, entre otros, Eder, K., Kluge, A., *Ulmer Dramaturgien. Reibungsverluste*, Carl Hanser: München, 1980; Eder, K., Hörmann, G., *Anschaung und Begriff: die Arbeiten des Instituts für Filmgestaltung Ulm 1962-1995*, [Katalog und Ausstellung Institut für Filmgestaltung Ulm], Stroemfeld: Basel, 1995.

alemana, Habermas señaló: “Los años que van entre 1960 y 1967 son el periodo de incubación”, los años en que “los impulsos culturales y las opiniones públicas no institucionalizadas cobraron peso político”.<sup>95</sup> Y es recién en ese momento que Alemania comienza un ajuste de cuentas con su pasado.

Este último rasgo es singular e importante para el desarrollo de nuestro argumento en lo sucesivo. Pues, a diferencia de otras vanguardias cinematográficas, el aporte del *nuevo cine alemán* no fue solo la reflexión sobre la naturaleza técnica y estética del cine, sino a la vez una intervención histórico-política, una relectura de lo acontecido en Alemania antes, durante y después de la Segunda Guerra Mundial.<sup>96</sup> En este sentido, el *nuevo cine alemán* trasciende su lugar de movimiento cinematográfico y resulta clave su relación con la filosofía y la literatura, de un modo u otro silenciadas durante décadas ante el horror y la destrucción, ocupando así un lugar dentro de la más amplia historia del pensamiento contemporáneo.

En Alemania la forma de abordar el pasado es siempre materia de debate y más aún en el seno de lo que, solo de modo general, podemos denominar Teoría Crítica. Pues, a grandes rasgos, se trata de sostener un proyecto ilustrado después de Auschwitz. Es en ese sentido que se pone en cuestión la posibilidad de la narración de los sucesos, tanto en su vertiente artística como historiográfica. En el caso del cine, será fundamental la cuestión de la representación visual de eventos de tal nivel de morbosidad (como la Solución Final) o de abstracción que resultan incomprensibles, como la posibilidad de que Hitler haya llegado y se haya mantenido en el poder con tan alto grado de aceptación ciudadana.

En definitiva, el nuevo cine alemán le debe a Kluge su organización y trabajo institucional. Por lo demás, es importante tener presentes las condiciones históricas del cine alemán desde las cual surgieron las grandes proclamas del planteo klugeliano. Esa “vigilancia histórica” debería permitirnos comprender la singularidad temporal y geográfica que indica que, si bien hay condiciones que prevalecen (y a eso apunta siempre el sentido de la crítica), estamos en presencia de una tradición artística de condiciones únicas, esto es, una tradición quebrada por el nazismo. En ese entonces, ello implicaba un nivel pobre de producción, falta de ideas y falta de presupuesto para llevarlas a cabo.<sup>97</sup> En el escenario mundial, Alemania no existía como centro productor artístico. Tampoco los espectadores estaban habituados al

---

<sup>95</sup> Habermas, J., “1968, dos decenios después”, Íd., *La necesidad de revisión de la izquierda* (trad.: M. Jiménez Redondo), Tecnos: Madrid, 1996, pp. 33-46, aquí p. 35.

<sup>96</sup> Cfr. Elsaesser, Th., “New German Cinema and History: The Case of Alexander Kluge”, en Bergfelder, T., Carter, E., Göktürk, D. (eds.), *The German Cinema Book*, Palgrave Macmillan: London, 2010, pp. 182-191.

<sup>97</sup> La situación es retratada en varios de los textos tempranos, especialmente en Kluge, A., “Die Utopie Film”, *op. cit.*

cine como en el resto del mundo; la posguerra en algún sentido, en lo que respecta al cine no había terminado. Finalmente, las preguntas sobre los límites de la representación de la imagen y las disputas en cuanto a hasta qué punto un “reflejo de la realidad” presente o pasada sería capaz de mejorar la comprensión de los fenómenos sociales, nos conducen también a hacer más nítida la idea de iconoclasia en Kluge, algo que abordaremos de modo directo cuando trabajemos la cuestión del realismo.

### 2.3. Adorno y el cine: una imagen negativa

Si pensamos en la relación de Adorno con el cine, seguramente la imagen que nos venga a la mente sea una imagen negativa. Esta idea es la que emplazábamos al comienzo como punto de partida para la noción de iconoclasia. La inmensa mayoría de las recepciones delimitan una postura en Adorno en lo relativo al cine, la cultura de masas, los medios de comunicación y el arte tecnológicamente mediado, sesgada por los prejuicios de conservadurismo, elitismo o pesimismo, que se desprenden básicamente de una determinada lectura del capítulo sobre la *industria cultural*.<sup>98</sup>

La influencia del pensamiento de Adorno en Kluge fue la piedra de toque de toda nuestra investigación y, por ello, varios temas de ese planteo son desplegados a lo largo de todo el trabajo. En esta primera presentación, el propósito es limitado: señalar algunos puntos de partida que van en contra de esa imagen negativa que se tiene de Adorno y el cine. En términos generales, argumentamos que no se trataría de una simple antipatía hacia el cine, como aquellas lecturas basadas en una escisión adialéctica entre alto modernismo y cultura de masas han intentado subrayar, sino de un diagnóstico crítico que ha ido mostrando distintos rasgos en diferentes momentos del pensamiento adorniano y que aún hoy puede resultar interesante, tal como sugiere, entre otros, el trabajo del propio Kluge. Eso implica, ante todo, hacer lugar a otras interpretaciones del concepto de industria cultural. Por lo demás, no es posible resumir toda la posición de Adorno y el cine solo a partir del capítulo de *Dialéctica de la Ilustración* y la idea allí desarrollada. En ese sentido, el planteo más sugestivo, a nuestro criterio, no está en ese momento sino en la década del sesenta y a partir de su relación con Kluge, como expondremos en el apartado siguiente. Es claro que en las publicaciones y conferencias en las que Adorno trata la cuestión del cine posteriores al comienzo de su trabajo con Kluge hay una insistencia del primero por reflexionar acerca de

---

<sup>98</sup> Cfr. Nota 25.

la potencialidad del cine, cifrada en sus características formales como medio, en especial, en su relación con las imágenes subjetivas y el montaje. Si en el único momento anterior en el que Adorno había atendido en especial al cine, esto es, en su colaboración con Hans Eisler en el exilio norteamericano, Adorno se había interesado solo por la música en el cine, en la década del sesenta deposita su confianza en el material y la técnica básicas y propias del cine: la imagen y el montaje.

Comencemos entonces por el lugar común: la actitud elitista y conservadora de Adorno con respecto al canon artístico le impide explotar el potencial del cine, pues este último quedaría en su totalidad bajo el ámbito de lo que Adorno y Horkheimer denominaron en la década del cuarenta *Kulturindustrie*. Es cierto que esto parece ser el núcleo de la cuestión en el capítulo y también en los aforismos de *Minima Moralia* que refieren al cine.<sup>99</sup> Algo que se repite a lo largo de las décadas del 50 y 60 en pequeñas contribuciones como “Resumen sobre la industria cultural” (1963), “Prólogo a la televisión” (1953) y “La televisión como ideología” (1953).<sup>100</sup>

No obstante, sería importante trascender la motivación detractora del cine producido en Hollywood y emprender una lectura más materialista de la industria cultural, esto es, fundamentalmente, una continuación y profundización de la pregunta por la división del trabajo y el tiempo libre en la primera mitad del siglo XX, tal y como introducíamos en la primera parte de este capítulo. Lo que se establece, con una descripción más pormenorizada de la que trazaron Marcuse, Benjamin o Kracauer antes que ellos, es que no solo el tiempo de ocio es compensatorio, sino que está, en sí mismo, organizado por los ritmos del trabajo abstracto. Lo que el capítulo de *Dialéctica de la ilustración* logra explicitar es el modo fundamental de organización capitalista de la cultura, su división en sectores especializados, organizados por la eficiencia económica. En consecuencia, con el epítome “industria cultural” se ilustra de modo palmario que se trata de un sistema que no tiene hiatos. Pero esto en un sentido específico referido a la producción capitalista industrial y no a la política, en la cual se entiende totalitario como sinónimo de autoritario. Pues es un sistema que fabrica

---

<sup>99</sup> Más allá de los ejemplos que en numerosos pasajes Adorno toma de los héroes cinematográficos, el tipo de películas que circulan y sus contenidos, o el tipo de espectador de cine, véanse especialmente los aforismos 93-96 referidos a la industria cultural, así como el aforismo 131, donde despliega su crítica a los apologetas del cine como medio de masas. Adorno, Th. W., *Minima Moralia*, *op. cit.*, pp. 147-154 y pp. 210-214.

<sup>100</sup> Para sumar a la idea de una continuidad en el pensamiento adorniano, deberíamos señalar también que trabajos tempranos como “Sobre el jazz” (1936), “El carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha” (1938) y “On Popular Music” (1941) proporcionaban ya el modelo para todas las críticas posteriores de Adorno a la cultura de masas. Por lo demás, el diagnóstico se repite hasta en el último gran proyecto adorniano: *Teoría Estética*. Cfr., por ejemplo, la entrada “Desartificación del arte. Crítica de la industria cultural”, Adorno, Th. W., *Teoría estética*, *op. cit.*, pp. 29-32.



de manera planificada, cuyos productos son concebidos pensando siempre ya en su consumo y para el cual los propios consumidores determinan qué se produce en tanto que son parte del cálculo, esto es, en tanto ya fueron determinados como consumidores. Otro rasgo de la taylorización de la cultura es que, aunque el producto se presente como individual, es uno más del sistema de estandarización: todo lo que se ofrece como nuevo es en realidad revestimiento de lo que es siempre igual. Hay también un cálculo racional de la difusión, lo cual apunta a un aspecto importante para Adorno: mientras que la técnica de la obra de arte es su lógica interna, en la industria cultural la técnica es externa: la difusión y la reproducción mecánica.

Ahora bien, en este punto no nos proponemos más que mostrar los rasgos más generales de la industria cultural.<sup>101</sup> En este sentido, una cartografía de las recepciones que el planteo ha tenido puede mostrar las coordenadas desde las cuales se construye la imagen sobre la relación de Adorno con el cine. Así, la recepción que se hizo de la Teoría Crítica contenida en el capítulo sobre la industria cultural ha ido en direcciones contradictorias. En ocasiones mostró un marcado rechazo del tipo de crítica que opera en el texto, tildándose de elitista y pesimista. Desde otras perspectivas, se hizo una lectura tan ortodoxa de un texto del cual ya nos separa una distancia histórica infranqueable que dificulta la actualización de la crítica en él contenida.<sup>102</sup> De todos modos, consideramos que en la actualidad disponemos de un cúmulo de recepciones críticas que complejizan los reduccionismos anteriores, lecturas que apuntan a su carácter ambiguo, irónico, polémico y, esencialmente, a su dialéctica inherente.<sup>103</sup>

---

<sup>101</sup> Otras características serán abordadas más adelante en la tesis, cuando hagamos referencia a la recepción de Kluge del concepto adorniano y su propio planteo de “industrialización de la conciencia”. Pues allí nos referiremos a un punto clave en nuestra argumentación: el paso de la industria cultural a la esfera pública.

<sup>102</sup> Pensamos en lecturas de mucho menor circulación en habla hispana. “*Kulturindustrie*”: En alemán, se puede consultar como punto de partida: Niederauer, M., Schweppenhäuser, G. (Hrsg.), “*Kulturindustrie*”: *Theoretische und empirische Annäherungen an einen populären Begriff*, Springer: Wiesbaden, 2018.

<sup>103</sup> A nuestro criterio, estas claves de lectura realizan una torsión diferente a la supuesta por los epítomes “curioso” o “exagerado” utilizados por Habermas y Honneth, respectivamente (Cfr. los mismos capítulos referenciados en la nota 25). Simpáticos, pero en definitiva, condenatorios del tipo de crítica, y de expresión de la crítica, hecha por Adorno y Horkheimer. Para el tipo de perspectiva que intentamos subrayar, y dentro del trabajo del propio Instituto en Frankfurt, podría nombrarse el trabajo emprendido por Olivier Voirol quien, dentro del marco teórico honnethiano propone un tipo de actualización productiva del pensamiento adorniano. Cfr., entre otros, Voirol, O., “Présentation”, *Réseaux*, n° 166, 2011/2, pp. 9-28. También en el ámbito alemán, podrían señalarse los trabajos de Detlev Claussen y Gertrud Koch que aparecerán más adelante en este escrito. En habla inglesa, deberíamos mencionar el trabajo de Fredric Jameson y Miriam Hansen, a los que también vamos a referirnos después. Consideramos que dos ámbitos de trabajo en habla hispana que podrían situarse en esta perspectiva los constituyen el trabajo alrededor de la Sociedad de Estudios de Teoría Crítica de Madrid y el trabajo de Rodrigo Duarte en Brasil. Cfr. Maiso, J. (Coord.), *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica. Teoría Crítica de la industria cultural. Continuar...*, vol. 3, 2011; Duarte, R., *Teoria Crítica da indústria cultural*, UFMG: Belo Horizonte, 2003. Sin embargo, el trabajo que más ha influenciado nuestra investigación en este punto, es el más cercano geográficamente:

Situados en esta última perspectiva, nos damos en este punto la pequeña tarea de refutar algunos de los malentendidos de mayor circulación. En efecto, que Adorno condene los productos de la industria cultural por su rasgo de mercancía es algo que nos es fácil poner en contexto: para la tradición crítica, todo arte lleva, desde su origen y en cuanto esfera autónoma, la marca de la mercancía. Esto se desprende de los trabajos previos de Marcuse, Benjamin y Kracauer a los que nos referimos más arriba, y sirve de argumento para mostrar que no se trata de un juicio de valor condenatorio contra los productos de la industria cultural, sino parte del desarrollo de una explicación que muestra la dialéctica en juego entre las obras de arte autónomas y su valor de mercancía.

Otro malentendido común es interpretar un rasgo elitista en el planteo de Adorno en términos de un ataque al arte popular. El propio Adorno aclara que desde el capítulo “Industria cultural” no hablan de “cultura de masas” para evitar la asociación inmediata con los productos provenientes de la cultura popular. Porque, en realidad, la mediación de la industria cultural vuelve imposible pensar en la cultura popular como fuente genuina de creación, como fuente de expresión de un nosotros compartido. Es importante notar que en la distinción entre arte alto y arte bajo ambos pierden; el primero, seriedad, el segundo, su carácter contestatario.<sup>104</sup>

Igual de frecuente es el ataque *ad hominem* hacia Adorno, que censura su posición por establecerse desde una torre de marfil, en el sentido de que no conoce en realidad la industria cultural, un argumento al que nos gustaría también contestar. Ya son muchas las investigaciones que se enfocan en la relación de Adorno con la industria cultural en su estancia en Los Ángeles.<sup>105</sup> Su mejor informante en Hollywood era Fritz Lang, con quien Adorno desarrolló una amistad mucho más íntima de la que se suele indicar. El tiempo en Los Ángeles fue el momento de compartir experiencias con la industria a través de Lang, pero también con personajes tales como Bertolt Brecht, Hanns Eisler, Arnold Schönberg o el propio Thomas Mann. Por su parte, Kluge esgrime a este respecto un argumento que en apariencia es similar al de la torre de marfil, pero cuyas consecuencias son completamente diferentes. Él afirma que Adorno no conocía de cine. Según entendemos, esto apunta en

---

Juárez, E., “Entre promesas. Resonancias del concepto de industria cultural”, *Revista Observatório*, vol. 2, 2016, pp. 61-84.

<sup>104</sup> Adorno, Th. W., “Resumen sobre la industria cultural”, en Íd., *Crítica de la cultura y sociedad I*, op. cit., p. 295.

<sup>105</sup> Claussen, D., *Theodor W. Adorno. Uno de los últimos genios* (trad.: V. Gómez Ibáñez), Universitat de Valencia: Valencia, 2006; Plass, U., “Dialectic of Regression: Theodor W. Adorno and Fritz Lang”, *Telos* 149, 2009, pp. 127-150. En particular, Claussen maneja dos tesis: una es que la imagen de un Adorno que teme el contacto con la industria cultural es una proyección retrospectiva de finales del siglo XX. La segunda es que el tono predominantemente irónico del texto solo se explica por la gran familiaridad con lo criticado (p. 186).

dirección a que no pudo –por estas mismas razones biográficas– interiorizarse con la producción de la vanguardia cinematográfica, mientras que sí estuvo mucho más en contacto con la producción comercial de Hollywood.

Esto nos conduce al segundo punto que prometíamos al comienzo: hay otros textos importantes que sería necesario abordar para tener una imagen más acabada de la relación de Adorno con el cine. En primer lugar, el más cercano al capítulo de 1944, texto que, como es propio de todo pensamiento dialéctico, afirmaba con la palabra “Continuar” que no pretendía ser la última palabra. Nos referimos al anexo del capítulo publicado en español en la obra completa de Adorno como “El esquema de la cultura de masas. La industria cultural (continuación)”. Algunos intérpretes han encontrado en *el esquema* señales más propositivas que en el capítulo publicado. Irónicamente –quizás–, por ser el borrador escrito por Adorno, es mucho más clara la relación con sus planteos estéticos generales. Se tratan en profundidad los tópicos de la apariencia estética y el despliegue histórico dialéctico de la afirmación de la cultura de masas y la sociedad burguesa. Prueba del pensamiento dialéctico que allí se despliega es la siguiente cita: “No es la contradicción lo que hay que echar en cara a la cultura de masas –su objetividad y su carencia de objetividad–, sino la reconciliación que impide desplegar la contradicción en toda su verdad”.<sup>106</sup> La falsa reconciliación, deberíamos recalcar. Ahora bien, la insistencia incesante en suturar esa reconciliación mediante “el esfuerzo desesperado de [la] repetición” sería una prueba fehaciente “de que nada podrá nunca apoderarse de los hombres”<sup>107</sup> y, en todo caso, la misma repetición permitiría movilizar algo de lo no-idéntico, de lo diferente, y su posible articulación podría alcanzar la fuerza de la negación.

Otro texto a considerar es el escrito con Hanns Eisler *Composición para el cine*, sobre el cual ha rondado cierta controversia en cuanto a su autoría. Publicado inicialmente en 1947 solo bajo el nombre de Eisler, Adorno había autorizado, antes de su muerte en 1969, la reedición también con su nombre, e incluso escribió un nuevo prefacio en el que expresa la intención de retomar su interés en la música de cine pensando en un nuevo escrito en colaboración con Kluge.<sup>108</sup> El texto original, como puede presuponerse por su título, aborda cuestiones más prácticas de composición musical para el cine, a partir incluso del análisis de

---

<sup>106</sup> Adorno, Th. W., “El esquema de la cultura de masas. La industria cultural (*continuación*)”, en *Íd., Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos Filosóficos. Obra completa 3* (trad.: J. Chamorro Mielke), Akal: Madrid, 2007, pp. 281-316, aquí p. 300.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 312.

<sup>108</sup> Los detalles de este plan se encuentran en la carta que Adorno le escribió a Kluge con la propuesta, fechada el 1 de abril de 1969, y que Kluge ha hecho pública en Langston, R. *et. al.*, *Glass Shards. Echoes of a Message in a Bottle. Alexander Kluge-Jahrbuch, Band, op. cit.*, p. 18.

películas, según el cual se establece que el problema del que se parte en este punto es que la música en una película está al servicio de otra cosa, por lo tanto, no está hecha realmente para oírse.<sup>109</sup> “La producción masiva de films ha conducido a la creación de situaciones típicas, momentos emocionales repetidos, a la estandarización de los recursos para estimular la tensión. A esto corresponde la creación de lugares comunes musicales.”<sup>110</sup> Con un argumento discutible, los autores afirman la necesidad de jerarquizar la música dentro de una película. Sostienen que la percepción acústica —y la música como arte inmaterial por excelencia— ha conservado más elementos del colectivismo preindividual (y en último término de la relación con objetos previa a su forma mercancía) que la percepción visual.<sup>111</sup> Ahora bien, la autoría de Adorno es innegable en la introducción, en la que se repiten los principios de su teoría de la industria cultural. El cine no puede entenderse sino como el medio característico de la cultura de masas, que no es arte popular, sino la capacidad de la cultura de servirse de las técnicas de reproducción mecánica que hacen de ella una industria del entretenimiento puesta a funcionar para regenerar las energías que se agotan en el proceso productivo alienante de la era industrial avanzada. Lo que distingue a la cultura del siglo XX de la anterior no es su carácter de mercancía, sino su *inevitabilidad*. El problema del sistema hollywoodense no es que, mediante la fusión de cultura y diversión, la cultura se convierta en algo trivial, lo peor es que se espiritualiza la diversión.

Hasta aquí hemos desarrollado una cara del planteo adorniano con respecto al cine, la que ilustrábamos al comienzo del escrito con la frase de *Minima Moralia* y que constituye el motor materialista crítico basado en la relación dialéctica arte-sociedad. Sin embargo, la relación de Adorno con el problema estético de la imagen no se reduce al planteo de la industria cultural. Dos interesantes lecturas que traemos a colación aquí son las de Gertrud Koch y Martin Seel.

Gertrud Koch postula una tesis mucho más general y sitúa el pensamiento de Adorno con respecto a la imagen entre los polos de la mimesis y la *Bilderverbot*.<sup>112</sup> Por una parte —y más allá de la ambivalencia propia del concepto de mimesis al que Koch recurre y que, de algún modo, presenta simplificada en exceso—, es interesante resaltar uno de los argumentos que postula la relación de la mimesis en Adorno con las películas del cine mudo. Afirma la autora: “se podría considerar, en general, si el cine no es un medio que ofrece la oportunidad

---

<sup>109</sup> En la edición de la que disponemos: Adorno, Th. y Eisler, H., *El cine y la música* (trad.: F. Montes), Fundamentos: Madrid, 1981, p. 23.

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>111</sup> *Ibid.*, pp. 37-39.

<sup>112</sup> Literalmente, prohibición de las imágenes, término relacionado aquí a la tradición judía, pero, tal como señala Koch, existente en diversas tradiciones religiosas. Koch, G., “Mimesis and *Bilderverbot*”, art. cit.

estética de objetivar modos de experiencia pertenecientes al tiempo anterior a la formación definitiva del ego”,<sup>113</sup> algo a lo que el propio Adorno parece apuntar en su pequeño escrito “Chaplin, dos veces”.<sup>114</sup> En el otro polo sitúa Koch la *Bilderverbot*, en apariencia antagónica a cualquier idea positiva que pudiera rastrearse en relación con la imagen. Incluso directamente en contra de una de las acepciones de mimesis, la prohibición se dirige de modo explícito contra la posibilidad de producir semejanza, de imitar, o de re-producir en nuestros términos. A pesar de ello, uno podría decir que mimesis, *Bilderverbot* y tabús tienen un origen histórico cultural común. De este modo, resulta entendible que en realidad la *Bilderverbot* tenga un lugar en la constitución del arte autónomo, pues solo aquellas imágenes que no conduzcan por el parecido a la idolatría podrían ser creadas, dando de ese modo un espacio a la transformación mediante la forma que, haciendo un salto temporal, lo une al modernismo. La lógica del fragmento reúne al mismo tiempo algo de la mimesis, pero algo de la prohibición de la imagen como un todo pasible de adoración. Por otra parte, resulta interesante notar el lugar que tiene la *Bild* en los pasajes relacionados a la utopía. En las *Lecciones de Estética*, por ejemplo, Adorno se refiere a la “bilderlose Bild der Utopie”.<sup>115</sup> La imagen enigmática –la del arte, la del cine– contraviene la prohibición de la imagen en tanto repetición de su referente, en la tradición cristiana, o en tanto imágenes de lo infinito, siguiendo la tradición judía.

Por otra parte, el interés de Adorno hacia el final de su vida por las formas estéticas específicas del cine es algo que va a tener repercusiones para todas las artes, como se desprende claramente de otro escrito de intervención, “El arte y las artes”, hasta llegar a ocupar un lugar importante en la póstuma *Teoría Estética*. En efecto, Martin Seel, a contramano de las tendencias dominantes, lee en Adorno una especie de apología del cine, basando su explicación especialmente en este último libro inconcluso. Su argumento gira en torno a la centralidad del cine como forma artística que no solo contiene en sí un principio fundamental para el arte contemporáneo (el montaje), sino que lo lleva a su máxima expresión.<sup>116</sup>

¿Significa lo dicho hasta aquí que el objetivo es reactualizar el planteo adorniano de la industria cultural? Según se desprende de las entrevistas y discursos pronunciados por Kluge, en alguna medida él también comparte la visión de un rasgo pesimista y totalizador

---

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 214.

<sup>114</sup> Adorno, Th. W., “Chaplin, dos veces”, en *Íd.*, *Crítica de la cultura y sociedad I, op. cit.*, pp. 317-320.

<sup>115</sup> Adorno, Th. W., *Estética (1958/59)* (trad.: S. Schwarzböck), Las cuarenta: Buenos Aires, 2013, p. 114. Schwarzböck lo traduce como representación sin representación de la utopía. Aunque correcta, por supuesto, la elección no deja ver el punto que queremos destacar aquí.

<sup>116</sup> Seel, M., “Adornos Apologies des Kinos”, en *Íd.*, *Adornos Philosophie der Kontemplation*, Suhrkamp: Frankfurt am Main, 2004, pp. 77-94.

en el planteo adorniano de la industria cultural, lo cual constituiría, desde su perspectiva, un motivo para no pensar más en esos términos.<sup>117</sup> No obstante, defendemos el argumento de que el planteo klugeliano de contraesferas públicas fue dialécticamente provocado por el pensamiento de Adorno y conserva –como la apelación de Kluge a la “industrialización de la conciencia” deja entrever–<sup>118</sup> su diagnóstico crítico. Mientras que Adorno se concentra en auscultar el posible potencial crítico de la obra de arte modernista que, en su autonomía, puede todavía contener una utopía de transformación, Kluge continúa la indagación por el camino que Adorno le ayudó a construir, aunque no escogió seguir: el de las posibles resistencias dentro de la industria cultural. Coincidentes en varios puntos, Kluge desafía a Adorno a pensar mediante su propia praxis cinematográfica, la imposibilidad que vio en principio de alcanzar algún contenido de verdad mediante la imagen estética.<sup>119</sup>

Ahora bien, decíamos que el momento más sugerente para analizar, no solo en cuanto al cine en particular, sino también a las consecuencias que esto podría tener para repensar a Adorno en la actualidad, es la década del sesenta y su relación con Kluge. En una charla-debate que tuvo lugar en 1965 en Mannheim con el grupo de los jóvenes cineastas nucleados en Oberhausen, el propio Adorno indica que su relación con el cine tiene solo dos aristas: su vínculo personal con Kluge y la experiencia fortuita de haber pasado diez años de la emigración viviendo en la meca de la industria cultural.<sup>120</sup>

#### 2.4. La imagen cinematográfica en el debate Adorno-Kluge

Una vez más, la relación entre Adorno y Kluge es en primer término personal, y quizás eso pueda también elevarse a reflexión. No se conocen como teóricos, sino por los trabajos que,

---

<sup>117</sup> Cfr., entre otros: Kluge, A., Koch, G. “Die Funktion des Zerrwinkels in zertrümmender Absicht. Ein Gespräch zwischen Alexander Kluge und Gertrud Koch”, en Erd, R. *et.al.* (Hg.), *Kritische Theorie und Kultur*, *op. cit.*; Kluge, A., “La actualidad de Adorno”, en *El contexto de un jardín*, *op. cit.*, pp. 85-94 (Se trata del discurso pronunciado por Kluge en ocasión de la obtención del premio Adorno. La versión en español es parcial. El discurso completo puede encontrarse online en: [Freitag.de/autoren/der-Freitag/die-aktualitat-adornos](http://Freitag.de/autoren/der-Freitag/die-aktualitat-adornos)).

<sup>118</sup> Kluge, A., “Die Macht der Bewußtseinsindustrie und das Schicksal unserer Öffentlichkeit,” en Bismarck, K., Gaus, G., Kluge, A., Sieger, F., *Industrialisierung des Bewußtseins: Eine kritische Auseinandersetzung mit den “neuen” Medien*, Piper: München, 1985, pp. 51-129.

<sup>119</sup> Algo que Adorno sostenía, por ejemplo, en *Minima Moralia*: “Porque es precisamente el esencial carácter abstracto de lo que realmente acontece lo que verdaderamente se resiste a la imagen estética”. Adorno, Th.W., *Minima Moralia*, *op. cit.*, p. 150.

<sup>120</sup> Hablamos de un documento muy valioso para nuestra investigación que encontramos en el Archivo de Kluge en la *Akademie der Künste* en Berlín y que ha sido publicado en una compilación sobre el Manifiesto de Oberhausen: “Podiumsgespräch mit der ‘Gruppe junger deutscher Film’ zum Thema ‘Forderungen an den Film’ während der *Internationalen Filmwoche Mannheim 1962*”, en Eve, R., Gass, L.H. (Hg.), *Provokation der Wirklichkeit. Das Oberhausener Manifest und die Folgen*, *op. cit.*

como abogado, Kluge realizaba a finales de la década del cincuenta para el *Institut*. Como pudimos comprobar en el archivo mediante la correspondencia entre Adorno y Kluge,<sup>121</sup> no trataban solo cuestiones burocráticas, sino que discutían puntos específicos de la teoría de Adorno, este le pedía que buscara información para alguna investigación, que leyera borradores o su opinión acerca de algún tema sobre el que estuviera leyendo.

Los tres documentos centrales para acceder a la discusión de Adorno y Kluge –que trascendía con seguridad el trabajo académico y debe haber sido mucho más rica en su registro oral–, son el propio protocolo referido, “Filmtransparente” [Carteles de cine], artículo publicado en el periódico *Die Zeit* el 18 de noviembre de 1966,<sup>122</sup> y en tercer lugar, el texto klugeliano donde se refleja con mayor claridad su cercanía con Adorno, “Die Utopie Film” [El cine utopía], publicado por primera vez en la revista *Merkur* en 1964.<sup>123</sup>

Comencemos entonces por el *Podiumsgespräch*. El debate de Mannheim giraba en torno a las exigencias [*Forderungen*] de un nuevo cine en Alemania. Tanto Kluge como Adorno afirman durante la charla que no se trataría de cómo hacer nuevas y mejores películas, esto es, de replantear la calidad de algunas películas que se volvieran de ese modo “artísticas”, sino de las posibilidades del cine como medio. Para ambos intelectuales esa potencialidad está dada en la medida en que el cine se distinga del resto de las artes.<sup>124</sup>

El documento se vuelve interesante porque en ese momento ambos están obligados a defender una postura frente a un crítico de cine radicado en Francia que reflexiona bajo presupuestos opuestos. Joseph Rovin entiende que discutir sobre las exigencias del cine en esos términos supone reducir las reflexiones al antojo de los productores, mostrando cierta ceguera con respecto a los espectadores. Se debería de modo insoslayable tener en cuenta, para Rovin, las encuestas que registran los gustos e inclinaciones de los espectadores, es decir, de encuestas que reflejan verdaderamente para qué y en busca de qué se acerca la mayoría del público a la sala de cine. A esta altura ya se adivinará la respuesta de Adorno: es imposible tomar a los espectadores como una confirmación voluntarista de un deseo y desestimar el mecanismo de la industria cultural mediante el cual ese gusto está ya

---

<sup>121</sup> Se encuentran todas las cartas de Adorno a Kluge desde 1958 hasta la última, del 6 de mayo de 1969, y solo una respuesta de Kluge.

<sup>122</sup> Es interesante notar que tanto este texto como otros aparecidos en los sesenta, tal como el “Résumé über Kulturindustrie” [Resumen sobre la industria cultural] –conferencias pronunciadas en 1963 en la llamada *Internationalen Rundfunkuniversität* de la radio del estado de Hesse– constituyen intervenciones pensadas para ser difundidas en la prensa y radio, una suerte de crítica inmanente. Los dos artículos están reunidos en versión en español en Adorno, Th. W., *Crítica de la cultura y sociedad I*, op. cit.

<sup>123</sup> En “Wort und Film” Kluge también revela de manera nítida su cercanía con los presupuestos adornianos. Por la importancia del tema que allí se aborda, su análisis constituye un núcleo aparte que se trabaja en el capítulo siguiente.

<sup>124</sup> “Podiumsgespräch mit der Gruppe ‘junger deutscher Film’...”, art. cit., p. 39.

preformado. No solamente eso, sino que Adorno aprovecha su intervención para reafirmar una posición filosófica bien fundamental, que asocia a Hegel, y que consiste en confiar en la fuerza de la negación determinada, lo cual implica, en términos de lo que se está discutiendo en el debate, la capacidad que tiene el cine de pensar sobre sí mismo, como medio, y no a partir de las determinaciones que podría aportar el punto de vista de factores externos.<sup>125</sup>

Más adelante, confrontado nuevamente por Rován en cuanto al tópico de cómo vehiculizar el cambio social y hacer frente a la manipulación a través del cine, Adorno retoma tesis claras acerca de la relación entre el arte y la sociedad, que va tejiendo en la discusión con el aporte de Kluge. Respondiendo a la crítica de que no consideran lo esencial del cine, esto es, para qué la gente se acerca a las salas y a ver qué, Adorno explica que hablar de las exigencias del cine (y el valor de la negación determinada para plantearlas) y no de los espectadores no implica la abstracción de pensarlo fuera de la sociedad. De hecho, es impensable que el cine se dé en el vacío. En segundo lugar, la crítica al cine es al mismo tiempo, y en sí misma, una crítica a una función social del arte falsa, disfrazada de entretenimiento y cuyo único resultado termina siendo la reproducción de la estupidez.<sup>126</sup> En tercer lugar, Adorno y Kluge establecen que solo cuando el cine no se plantee como un reclamo social, mediante la elaboración de contenidos, en apariencia, políticamente urgentes y contestatarios, encontrará su lugar correcto. Y, por último, y lo más enigmático desde nuestro punto de vista ya que representa algo nuevo en el pensamiento de Adorno, a lo que sí puede aspirar el cine es a alcanzar un cambio de la conciencia. Esto no implica postular una relación directa entre determinada película y un sujeto espectador, sino un vector de transformación social solo pensable en tanto se dé un cambio radical en el cine como institución en cada una de sus dimensiones.

Gran parte de las reflexiones surgidas en el debate no publicado aparecieron en forma de artículo cuatro años más tarde. Para quienes han encontrado en Adorno una aversión hacia el cine, ha resultado sorprendente leer en *Filmtransparente*: “Mientras que en el arte autónomo no sirve de nada lo que va a la zaga del estándar técnico ya alcanzando, frente a la industria cultural (cuyo estándar excluye lo que no está ya masticado, atrapado, igual que la

---

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>126</sup> “Das Albern” [término que refiere a aquello tonto, en el sentido de ridículo, pero también nimio o pueril] no es en sí algo deleznable para Adorno. Cfr. por ejemplo el pasaje “Sobre la génesis de la estupidez” de *Dialéctica de la Ilustración*. Allí, se trata de la repetición de una conducta que tapa una herida, donde la naturaleza en el sujeto fue violentada, obstruida o reprimida. Pasaje que, por su parte, reproduce Kluge en intertítulos escritos de manera completa en su producción *Nachrichten*.



cosmética elimina las arrugas de los rostros) resultan liberadoras las obras que no dominan por completo su técnica, por lo que tienen algo indómito, contingente.”<sup>127</sup>

En consonancia con las recepciones que suelen realizarse sobre Adorno en lo que refiere a la industria cultural, la mayoría de las investigaciones que se han emprendido alrededor del *Filmtransparente* trabajan bajo el supuesto de un tajante giro, un antes y un después en el planteo de Adorno en la década del sesenta a partir de su relación con Kluge. En su recensión de la traducción al inglés del *Filmtransparente*, la propia Miriam Hansen alude primero a la “*grandfatherly perception*” que Adorno revelaría en ese artículo;<sup>128</sup> pero luego parece señalarnos la simplificación que eso escondería y vuelve sobre sus pasos ironizando al respecto: “La fórmula útil ‘poco antes de su muerte...’, evocando la convención narrativa de escenas de conversión en el lecho de muerte, descuida los elementos de alteridad ya implícitos en los escritos del crítico conservador de la industria cultural.”<sup>129</sup>

Volviéndonos hacia el *Filmtransparente*, creemos que en la traducción española del título se han perdido algunos de los posibles sentidos que podría sugerir. En primer lugar, el texto aparecido en el diario tenía un subtítulo que en la versión castellana desaparece: *Notizen zu Papas und Bubis Kino* [Notas sobre el cine de papá y los niños]. Entonces, ya desde el subtítulo, se hace innecesario especular sobre si está o no relacionado con los cineastas de Oberhausen, o en especial con Kluge. El contexto de aparición de este artículo de periódico, que tenía la intención de intervenir en la opinión pública, es el debate generado alrededor de la ley de subsidios al cine, que finalmente sería aprobada al año siguiente, como señalábamos antes.

Siguiendo también a Hansen,<sup>130</sup> hay algunas intuiciones sobre la elección del título un tanto ambiguo, que valdría la pena pensar. “Transparencias”, como en el español, se llaman también a las diapositivas. Adorno, según Hansen, con esta alusión no estaría solo refiriéndose al carácter aparentemente inconexo de su ensayo, sino posicionándose él mismo como el operador del proyector que pone a andar las imágenes pero que al tiempo mira lo proyectado, es decir, como alguien que es también parte de los espectadores. Con su título, Adorno respondería asimismo a la intención de señalar que no se trata ni de un descubrimiento novedoso, ya que sus reflexiones son “transparentes”, en el sentido de autoevidentes, ni tampoco de algo original, sino de “reflexiones” en el sentido de “reflejo” de cosas ya dichas. Y aún más, en palabras de la autora,

---

<sup>127</sup> Adorno, Th. W., “Carteles de cine”, art. cit., p. 309.

<sup>128</sup> Hansen, M., “Introduction to Adorno, “Transparencias on Film””, art. cit., p. 191.

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 197.

<sup>130</sup> Cfr. *Ibid.*

la configuración visual del título, finalmente, apunta al carácter esquivo del medio en sí mismo: presente solo como un juego de luz y sombra, el cine debe su vida a los medios materiales de significación (el aparato detrás de los espectadores, los propios espectadores) que sus técnicas constantemente se esfuerzan por volver ausentes, invisibles.<sup>131</sup>

Finalmente, en su sentido sí vertido en la traducción española como “cartel”, o más bien “pancarta”, Hansen hace referencia a la necesidad de dos personas para llevarlo y, podríamos agregar, se hace patente su sentido panfletario.

En este sentido, es el propio Kluge el que relativiza la idea de un repentino interés de Adorno por el cine recordando el apoyo brindado en el *Filmtransparente*:

tenía una cualidad curiosa cuando no creía en algo bajo ningún punto de vista. Cuando creía que era un absoluto sinsentido, entonces lo apoyaba, y actuaba con un optimismo exagerado, como si fuera un actor en una performance política. No quería vernos derrotados. Pensaba que era inevitable que inmediatamente llegaríamos a fracasar.<sup>132</sup>

Los dos puntos de mayor condensación teórica que se formulan en el artículo como programa para una estética del cine son la comparación del cine con el monólogo interior y la analogía con la escritura, y constituyen el corazón de la exposición del próximo capítulo.

Antes, y para finalizar este apartado, volvamos a Kluge y a su “Utopie Film”. El texto comienza con un breve recorrido por la historia del cine alemán, importante para algo que ya hemos señalado: se trata de situar temporal y geográficamente de modo claro las coordenadas de la discusión, atendiendo de manera especial al nazismo y la posguerra. De nuevo, es el contexto lo que le otorga a “Utopie Film” su especificidad. Si la situación de la que se parte, en el análisis de Kluge, es la de una tensión entre las posibilidades verdaderas del cine y la práctica económica realmente existente, el autor augura un momento propicio para desarrollar una política cultural del cine.<sup>133</sup> En este sentido, Kluge describe extensamente que eso no se ha dado en Alemania, lo hace incluso de manera pormenorizada desde la óptica de varios Estados alemanes, y ata la fatalidad de la cinematografía alemana a la escasez de interés por financiarla. Mejor suerte han tenido, siempre desde la mirada de Kluge, los cortos y los films documentales. La del cine es una financiación que, de modo particular, depende

---

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 193.

<sup>132</sup> Kluge, A. y Liebman, S., “On New German Cinema, Art, Enlightenment, and the Public Sphere: An Interview with Alexander Kluge”, art. cit., p. 38.

<sup>133</sup> Kluge, A., “Die Utopie Film”, art. cit., p. 46.

del guion, esto es, no de su propio material sino de la palabra.<sup>134</sup> En su llamado a discutir una política cultural específica para el cine, el autor también hace alusión a la marcada diferencia entre el cine y otras artes que, como las artes plásticas y la música, no solo tienen financiación estatal, sino todo un sistema de reconocimiento y circulación, por caso, mecenas. Eso, desde su perspectiva, se debe a que todavía difícilmente se considera en Alemania que el cine forme parte del terreno artístico.

Solo en esas coordenadas, y bajo los presupuestos de *Dialéctica de la Ilustración* a la que cita, deben entenderse las preferencias del público alemán y la falsa dicotomía que pretende establecerse entre entretenimiento y cine arte [*Kunstoffilm*]: “no se trata aquí de la alternativa entre cine arte y entretenimiento, sino de la separación entre satisfacción [*Befriedung*] y compensación [*Ersatzbefriedung*]”.<sup>135</sup>

Kluge llama la atención sobre la pérdida que significa que el uso de la cámara esté dirigido a simplificar la realidad para ser vista en la pantalla y que el montaje sea solo un medio para lograr la ilusión de representación de esa realidad. En el cine no hay nada que no esté mediado, todo está mediado por el aparato.<sup>136</sup> Esto no es ningún impedimento, no nos aleja de lo “verdadero”, de lo “real”. Por el contrario, es con ayuda del aparato que se puede decir mejor la verdad.<sup>137</sup> Ahora bien, de la conjunción del carácter masivo del cine (y ya aquí Kluge nombra también a la televisión) y su capacidad de copia de la realidad, el cineasta desprende una responsabilidad. Y esa responsabilidad debe reflejarse en una formación para el cine, que no es solo la formación en una especialidad [*Fachbildung*]. De allí infiere Kluge 6 máximas para ese tipo de formación, que apuntan a pensar al cineasta como un intelectual y no como un técnico, exigiéndole una formación general y no técnica, el dominio del lenguaje como medio también del cine (incluso resalta la necesidad de lenguas extranjeras) y el desarrollo de un sentimiento de responsabilidad devenido del carácter masivo del cine.<sup>138</sup>

Para finalizar, diremos que “Utopie Film” representa un diagnóstico de su época donde, más que a las características del cine —a las que Kluge sí se referirá en detalle en “Wort und Film” al año siguiente—, se apunta a las posibilidades truncadas del cine como medio. La utopía, en palabras de Kluge, reside en las promesas que la propia historia del cine ha dejado tras de sí. Los impedimentos, por su parte, son particulares y tangibles y es posible puntualizarlos, describirlos y proponer políticas culturales alternativas. Ese parece ser el

---

<sup>134</sup> Retomaremos este punto más adelante.

<sup>135</sup> Kluge, A., “Die Utopie Film”, p. 44.

<sup>136</sup> *Ibid.*, pp. 53-54.

<sup>137</sup> Que una película pueda seguir el movimiento del pensamiento típico del ser humano, es un punto que también desarrollaremos en los apartados siguientes.

<sup>138</sup> Kluge, A., “Die Utopie Film”, pp. 49-51.

objetivo de este artículo aparecido –por cierto, al igual que el *Filmtransparente*– en una revista y destinado a circular de manera masiva, dando lugar al debate público.

## **Reflexiones finales**

En este primer capítulo hemos introducido algunos lineamientos para pensar la potencialidad de la reflexión de la Teoría Crítica en el ámbito del cine en términos de iconoclasia. Nos hemos valido, en primer lugar, del perfil más repetido que se ha bosquejado de la Teoría Crítica en el ámbito de las teorías del cine y los medios y la estética en general. Esto es, una tradición que, o bien se ha centrado en una filosofía del arte basada en las disciplinas artísticas tradicionales en detrimento de una reflexión específica sobre el cine (sea esto explicado tanto por una visión elitista de qué es considerado en el ámbito cultural merecedor de atención, sea por un pesimismo en lo referente al cambio tecnológico); o bien ha mostrado solo en algunos puntos específicos de los planteos –en especial asociados a Benjamin– reflexiones dignas de rescatar para la cuestión del cine.

Por otra parte, hemos elegido seguir esta noción de iconoclasia dentro y en contra del así llamado “giro icónico”, postulando, a partir de los supuestos que desplegamos en la tradición crítica, otro modo de pensar la imagen que va en contra de su característica más evidente: la referencialidad. Esto implica no dar por sentado que el potencial estético y político de una imagen reside en lo que muestra, sino más bien colocando una pregunta en la raíz misma de la reflexión: ¿qué vuelve específica a una imagen cinematográfica, sin atarla al contenido de lo que aparece en ella? En otras palabras, el capítulo se enfrenta a esa característica nodal de la imagen cinematográfica que leemos como decisiva para todo el desarrollo de la Teoría Crítica con respecto al cine: la relación referencial con algo externo a ella.

Por esta razón, la exposición de este capítulo es en gran parte histórica. Regresar a algunos escritos de las décadas del veinte y treinta nos permitió describir las reflexiones en torno al cine en lo que de específico representaba un giro con respecto al sistema de las artes existente, es decir, en un momento en el que comienza a ser clara su particularidad en comparación con el resto de las artes. En este sentido, queremos resaltar que no se trata solo de una reflexión sobre su naturaleza, sino que la insistencia en la perspectiva histórica y en los propios presupuestos materialistas de la tradición muestra cuán central es para la imagen cinematográfica su relación con la circulación que permite y favorece el capitalismo del siglo XX.

Es cierto que, hasta ese punto de la exposición, Benjamin y Kracauer fueron presentados como aquellos intelectuales que bregaron por un trabajo dentro de la cultura de masas, y se podría preguntar por qué no vincular la estética cinematográfica klugeliana a estos desarrollos y no a los de Adorno. Por una parte, porque ciertos puntos de sus planteos, a saber, el interés por retratar lo cotidiano de Kracauer, o la idea de shock de Benjamin, son ejemplos de que el planteo de Kluge se aparta de las sendas trazadas por ellos. Por otra parte, afirmamos que no deberíamos ver a Adorno como un enemigo de la cultura de masas y que es precisamente en las reflexiones que él deja abiertas e irresueltas donde Kluge ve lo más sugerente para comenzar su producción artística.

El punto de partida de Adorno que, afirmamos, Kluge encuentra fructífero, es el ataque al pseudorealismo del cine, es decir, al modo en el que el cine ha sido reducido a una representación de la realidad. El interés en desprender las consecuencias de la mediación técnica y las posibilidades formales alojadas en esa mediación son dos puntos clave para repensar el cine. Recordemos que, en realidad, el planteo se sitúa en coordenadas muy específicas, esto es, las de una Alemania aún signada por las condiciones de la posguerra, por lo cual tanto las reflexiones de Adorno en “Filmtransparente” como las de Kluge en “Die Utopie Film”, al igual que el debate sobre cine del que ambos participan y, en general, las condiciones de surgimiento del Manifiesto de Oberhausen, responden a ese particular contexto histórico.

Quedan abiertos dos caminos que son los que seguiremos en los capítulos sucesivos. Por un lado, desprendemos una inferencia de nuestro planteo que resulta llamativa: desde esta idea de iconoclasia, las dos frases más famosas de Adorno y de Kluge, “me molesta la imagen en la pantalla” y “la película en la cabeza del espectador”, respectivamente, podrían converger en una estética común. Por otro lado, algo que hemos introducido aquí y será profundizado en nuestra argumentación posterior, es el carácter de la imagen cinematográfica que no es ni apariencia (tanto en los sentidos asociados a la idea de “simulacro” cuanto a la noción de “espectáculo”) ni un reflejo verdadero del mundo, sino una relación, un constructo histórico y social, es decir, en sí misma contradicción.

## Capítulo 2

### Las imágenes cinematográficas desde una perspectiva iconoclasta

“La razón principal por la que utilizo el montaje es para destruir imágenes”<sup>139</sup> afirma Kluge en tono iconoclasta. Más específicamente, se trataría de *destruir*, mediante la manipulación, la transparencia de las imágenes. Por lo tanto, lo que el montaje permite es disponer las imágenes unas *contra* las otras. En ese sentido, una película es una lucha, una *oposición* de las imágenes entre ellas. Otros términos para nombrar la destrucción de la que habla Kluge en la cita serían también el contraste, las fracturas, el conflicto. El montaje, de esta forma, no se entiende como una fusión de imágenes, sino que cada imagen es autónoma y entre ellas se da más bien un *choque*.

Clave son aquí los vacíos entre las tomas, es decir, la *ausencia* de imágenes antes que el contenido de las mismas. Esto es necesario toda vez que lo que se busca es que ingrese la fantasía del espectador. En el *hueco* entre las imágenes surge una tercera imagen *invisible*. En los intersticios que deja el montaje, en los intervalos, en alemán, *Zwischenräume* [espacios entre] aparece la imaginación del espectador. “Únicamente debido a que dos imágenes chocan una contra la otra, se diluye la pretensión de realidad de los enfoques singulares, la supuesta salvación fílmico-fotográfica de la realidad exterior, en favor de un espacio intermedio que, puesto que muestra algo, no muestra nada.”<sup>140</sup>

Kluge relaciona la ausencia con la oscuridad a través de una característica técnica del propio aparato básico del cine, que lo diferencia del flujo continuo de la imagen televisiva o de la computadora. El proyector captura en una fracción de cuarentaiochoavos de segundo, oscuridad, y en la siguiente fracción, las imágenes que son llevadas el celuloide. Esto significa que la mitad del tiempo que estamos en el cine, estamos a oscuras.<sup>141</sup> Ese *principio del cine* es el que lleva a Kluge a asegurar que la mitad de la experiencia que los sujetos tienen con el cine depende del flujo de asociaciones propios y no de la imagen proyectada.

Hasta aquí en la tesis, hemos planteado los problemas que se desprenden de la tradición crítica en términos de la imagen y del cine como medio, lo cual constituye, en nuestra opinión, el punto más interesante de todo el trayecto que es el debate entre Adorno

---

<sup>139</sup> Ekhardt, P., Kluge, A., “Returns of the Archaic, Reserves for the Future: A Conversation with Alexander Kluge”, *October*, vol. 138, 2011, pp. 120-132, aquí p. 126.

<sup>140</sup> Stiegler, B., “Die Realität ist nicht genug. Alexander Kluges praktische Theorie und theoretische Praxis der Montage”, en Arnold, H.L. (Hg.), *Text+Kritik Alexander Kluge, op. cit.*, p. 52.

<sup>141</sup> Kluge, A., Rötzer, F., “Kino und Grabkammer. Gespräch mit Alexander Kluge“, en Schulte, Ch. (Hg.), *Die Schrift an der Wand: Alexander Kluge – Rohstoffe und Materialien*, Universitätsverlag Rasch: Osnabrück, 2000, pp. 31-44, aquí p. 34.

y Kluge. De este modo, hemos explicitado por qué el carácter referencial de la imagen resulta un problema. Esto tiene que ver tanto con su condición ontológica de “imagen dada”, de copia, como con su devenir histórico. Así, a través de la noción de iconoclasia hemos desarrollado dos aspectos importantes para el planteo de Kluge. Por un lado, hemos mostrado algunos rasgos de la tradición crítica en la que él mismo se sitúa y que serán retomados a lo largo de todo el trabajo. Luego, la noción de iconoclasia hizo referencia a la relación de la imagen con el mundo, poniendo como punto de partida para una estética del cine en sentido crítico el problema de la referencialidad de la imagen.

Llegados a este punto, nos proponemos ahora exponer cuál sería el carácter de la imagen no referencial desde el cual es posible construir una práctica cinematográfica. Pues, lo que queda claro es que todo intento de filmar, de crear imágenes, va a enfrentarse al problema de su referencialidad. A través del montaje, la relación de Kluge con las imágenes se caracteriza por la oposición, el contraste, el choque, la ausencia, el vacío. En lo que sigue, comenzamos retomando consideraciones de Adorno, Benjamin y Kracauer a partir de las cuales es posible pensar las imágenes, o la formación de imágenes, sin que estén atadas a su función referencial. Así, argumentamos que la imagen técnica puede ser pensada o derivada de un modo u otro de la actividad del pensamiento: las imágenes como imágenes de la memoria; el flujo de asociaciones como monólogo interior; la edición de una película como la transcripción del pensamiento a la escritura. Luego, analizamos los modos específicos de iconoclasia en Kluge prestando atención a dos características fundamentales: la idea de material, esto es, la materialidad de la imagen y también los distintos materiales que en los films de Kluge le hacen contrapeso; y uno de los rasgos más singulares de su estética sintetizado en la frase “la película en la cabeza del espectador”.

En la segunda parte, seguiremos desplegando el hilo del concepto de iconoclasia, pero esta vez en relación a un punto central de la estética klugeliana: la dialéctica de la imagen y el concepto. No se tratará ya de pensar la dificultad y el potencial que tienen las imágenes por su excesiva referencialidad, sino la negación mutua en que en el planteo klugeliano se encuentran la imagen y la palabra. Esto en diferentes niveles: tanto a nivel general, entre la concreción de la imagen y la abstracción del concepto, como en el de las relaciones de lenguaje e imagen entre las artes y al interior de la película, hasta la descripción de la praxis iconoclasta en términos de la creación de los vacíos, las rupturas, la inserción gráfica de texto.

## Parte 1: Imágenes no referenciales

### 1.1. Las imágenes de la memoria

Tanto Benjamin como Kracauer y Adorno acudieron en distintos momentos a la noción de “imágenes de la memoria” para darle sentido a una concepción dialéctica de experiencia [*Erfahrung*].<sup>142</sup> Esas imágenes tienen, antes que nada, una proveniencia afectiva. No se trata de registros de hechos del pasado sino más bien de impresiones exageradas y distorsionadas, tal como se desprende de la mención a los recuerdos de la infancia a la que aluden los teóricos. De ahí que la referencia explícita de los tres sea la obra de Marcel Proust y su traducción de la división hegeliana de memoria y recuerdo en términos de memoria voluntaria e involuntaria, respectivamente.

Recordemos aquí esa diferenciación hegeliana entre memoria [*Gedächtnis*] y recuerdo [*Erinnerung*]. Respecto de la primera, “el eco de *denken* preservado en la palabra *Gedächtnis* sugiere la cercana proximidad del pensamiento a la capacidad de recuerdo a través de la memorización.”<sup>143</sup> Importante para nuestro punto es que la *Gedächtnis* está vacía de imágenes, se trata más bien de aquella facultad mecánica mediante la cual, por ejemplo, nos es dado recordar algo no interiorizado, como listas de nombres; o en el sentido en el que habitualmente decimos “estudiar de memoria”. Por el contrario, *Erinnerung* alude a la posibilidad de la preservación interna de toda experiencia, por lo cual, antes que al pensamiento, está asociado a la imaginación.

En un ensayo de 1927 titulado “Fotografía”, Kracauer parte de la comparación de la fotografía de una diva aparecida contemporáneamente en una *Illustrierte* (revista) y la de una abuela (quizás la suya) posando a la misma edad que la diva. Partiendo de esta comparación, Kracauer postula el concepto de “imagen de la memoria” como contrapunto de la fotografía en su proliferación masiva. La de la memoria es una imagen que pertenece a un orden de realidad diferente y, por lo tanto, trabaja bajo un principio de organización singular. Básicamente, se trata de una imagen inmaterial (contra la materialidad de la circulación masiva de la imagen de la *Illustrierte*), inestable, imprecisa y degenerativa, frente a la supuesta exactitud y completitud de la fotografía. Hasta aquí, Kracauer presenta de manera antitética los dos tipos de imágenes. Pero la mera relación antitética llevaría a afirmar que la postulación de

---

<sup>142</sup> Punto que retomamos en el último capítulo de esta tesis.

<sup>143</sup> La diferenciación hegeliana es clara y ampliamente discutida en un capítulo de Paul de Man que aquí utilizamos como referencia. De man, P., “Signo y símbolo en la Estética de Hegel”, en Íd., *La ideología estética*, Madrid: Cátedra, 1998, p. 145.



Kracauer es lineal, en el sentido de que la expansión tecnológica (léase, en este caso, la fotografía) conllevaría necesariamente una destrucción de la capacidad de la memoria, negando con ello cualquier posibilidad de repensar los términos de la experiencia. No obstante, el movimiento que Kracauer realiza en su ensayo, tomando como eje la imagen de la abuela, no ya la de la diva, es mostrar que tampoco la representación de la fotografía es exacta, puesto que resulta imposible cotejar la imagen de la abuela con algo que efectivamente haya existido. Antes bien, lo que la fotografía puede hacer es recoger las sobras, capturar los remanentes de lo que la historia deja a su paso, amontonar los escombros de las vidas que ya fueron y, en ese sentido, confrontar al espectador con la muerte. Con este giro, Kracauer reivindica la “negatividad” de la fotografía, su afinidad con lo contingente, la opacidad de su significado y su tendencia a la desintegración. De ello puede inferirse que ni la fotografía ni las imágenes de la memoria logran, como el historicismo pretende, completar el *continuum* espacial y temporal. Ellas no *concatenan* la *secuencia* temporal de los acontecimientos, sino que conservan “la ‘historia’ que la conciencia *recoge* de la *secuela* temporal de los acontecimientos”.<sup>144</sup> Las imágenes de la memoria no son continuas, solo “conservan lo dado en cuanto significa algo”.<sup>145</sup>

También en Benjamin encontramos desarrollada una diferenciación clara entre *Erlebnis* y *Erfahrung*. Las *Erlebnisse* son vivencias que no dejan la huella emotiva que hace que sea posible recordarlas *involuntariamente*. Con ello se refiere a “lo que Proust había entendido como *mémoire involontaire*, emblematizada por el poder evocador de la magdalena al comienzo de *En busca del tiempo perdido*.”<sup>146</sup> El acontecimiento, que le sucede al personaje del libro durante una visita de su madre y que es el puntapié para el desarrollo de los recuerdos ligados a su infancia en Combray, lo relata Proust como sigue:

pero en el preciso momento en que me tocó el paladar el sorbo mezclado con migas de bizcocho me estremecí, atento al extraordinario fenómeno que estaba experimentando. Me había invadido un placer delicioso, aislado, sin que tuviera yo idea de su causa. Al momento me habían vuelto indiferente –como hace el amor– las vicisitudes de la vida, sus inofensivos desastres, su ilusoria brevedad, colmándome de una esencia preciosa: o, mejor dicho, esa esencia no estaba en mí sino que era yo.<sup>147</sup>

---

<sup>144</sup> Kracauer, S., *La fotografía y otros ensayos. El ornamento de la masa I* (trad.: L.S. Carugati), Gedisa: Barcelona, 2008, p. 36 (las cursivas son nuestras).

<sup>145</sup> *Ibíd.*, p. 25.

<sup>146</sup> Jay, M., *Cantos de experiencia. Variaciones modernas sobre un tema universal* (trad.: G. Ventureira), Paidós: Buenos Aires, 2009, p. 387.

<sup>147</sup> Proust, M., *Por la parte de Swann* (trad.: C. Manzano), Sudamericana: Buenos Aires, 2013, p. 52.

El recuerdo, que surge involuntariamente del sabor de la magdalena de la infancia, se diferencia de la “información” que el recuerdo voluntario almacena como en una “base de datos a la que la conciencia tiene acceso en todo momento”.<sup>148</sup> Solo puede ser parte de la memoria involuntaria aquello que no ha sido consciente y explícitamente registrado como vivencia. “Las impresiones convertidas en vivencia no dejan ninguna otra huella que siga actuando en la memoria y, por lo tanto, no ingresan ‘a la experiencia’, ya que están agotadas con su registro por parte de la conciencia.”<sup>149</sup>

Con estas referencias queremos señalar la naturaleza plástica, frágil, afectiva de la imagen que se podría presuponer está también a la base de cualquier imagen técnica en sus mediaciones materiales y que constituye el punto de partida para pensar en el “flujo de asociaciones” o de imágenes. La actividad de la asociación —que procede por constelaciones— es igual que el montaje del cine. Aquí sería importante introducir en la misma línea de reflexión a Adorno, pero con sus diferencias. Para Adorno, la expresión subjetiva de la vivencia, a través de la actividad rememorativa, se objetiva a través del lenguaje. Por ello, las imágenes de la memoria, o más bien su posible utilización en el cine, van a estar siempre mediadas, como en el caso del monólogo interior.

## 1.2. Experiencia subjetiva y montaje interior

Uno de los puntos más interesantes y menos explorados del diálogo que presentamos en este escrito entre Kluge y Adorno quizás sea el de la relación de la imagen con la experiencia subjetiva. Creemos que aquí volverían a reunirse los esfuerzos de Kluge y Adorno en definir esta estética del cine.

Proponemos, para comenzar, reflexionar sobre una noción medular en Kluge, a través de la siguiente cita *in extenso*:

desde la Edad de Hielo, aproximadamente (o antes), flujos de imágenes, de las denominadas asociaciones, se han movido a través de la mente humana, incitadas en cierta medida por una actitud antirrealista, por la protesta en contra de una realidad insoportable. Tienen un orden que es organizado por la espontaneidad. La risa, la memoria y la intuición, dudosamente el producto de la mera educación, se basan en esta materia prima de las asociaciones. Este es el

---

<sup>148</sup> Weber, T., “Experiencia” (trad: C. I. Pivetta), en Opitz, M. y Wizisla, E. (eds.), *Conceptos de Walter Benjamin*, Las cuarenta: Buenos Aires, 2014, pp. 479-525, aquí p. 492.

<sup>149</sup> *Ibíd.*, p. 494 s.

cine de más de diez mil años de antigüedad al que la invención de la cinta de película, proyector y pantalla sólo proporcionó una respuesta tecnológica. Esto también explica la particular proximidad del cine con el espectador y su afinidad con la experiencia.<sup>150</sup>

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

Una vez más, atendamos a la confluencia de los dos autores en esta cita de Adorno: “la estética del cine tendrá que recurrir, más bien, a una forma subjetiva de experiencia, a la cual el cine se parece (con independencia de su surgimiento tecnológico) y que constituye lo artístico en él.”<sup>151</sup> La cita proviene del párrafo del *Filmtransparente* más denso conceptualmente, ya que pareciera que en él Adorno está, de manera muy condensada, dejando abierto algún tipo de “programa” de lo que el cine emancipado podría ser, tal como lo había hecho antes para la música informal.<sup>152</sup> Esto es, Adorno intentaría encontrar, en el serialismo para el caso de la música, o en el cine no técnicamente progresivo aquí, huellas de un posible desarrollo diferente, más allá de las críticas que hubiere esgrimido antes. Claro que la comparación nos permite vislumbrar que esa idea programática en Adorno solo puede pensarse como abierta, “sin imagen directriz”, y que de ningún modo pretende ser una figura “transparente” de cómo imagina el desarrollo de las artes, o un *dictum* de lo que ellas deberían hacer.

Retomando el problema de la referencialidad, las imágenes que provienen de la experiencia subjetiva a las que Adorno se refiere en la cita se distinguen de los cuadros en

---

<sup>150</sup> Kluge, A., “On Film and the Public Sphere” (trad.: Th. Y. Levin y M. Hansen), *New German Critique*, n° 24/25, 1981, pp. 206-220, aquí p. 209. La cita la tomamos de una traducción del inglés del libro: Kluge, A., *Die Patriotin*, Zweitausendeins: Frankfurt am Main, 1979. La idea se repite en varios textos de la época, por ejemplo, en Kluge, A., “Die Macht der Bewußtseinsindustrie und das Schicksal unserer Öffentlichkeit”, en Bismarck, K., Gaus, G., Kluge, A., Sieger, F., *Industrialisierung des Bewußtseins*, op. cit., p. 68.

<sup>151</sup> Adorno, Th. W., “Carteles de cine”, art. cit., p. 311.

<sup>152</sup> Cfr. Adorno, Th. W., “Vers une musique informelle”, en Íd., *Escritos musicales I-III. Obra completa 16* (trad.: A. Brotons y A. Gómez), Akal: Madrid, 2006, pp. 503-549. Para el problema en el contexto de la música informal véase Juárez, E., “La modernidad entumecida. Sobre la crítica de Adorno al serialismo”, *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, vol. XVIII, 2013, pp. 105-123.

movimiento que suelen establecerse como la materia prima del cine en la medida en que ellas permanecen diferenciadas. Para que haya sentidos no determinados, los elementos tienen que ser finitos, estar dispuestos unos contra otros y no ser ese flujo de imágenes en movimiento con el que suele asociarse al cine. Las imágenes no se funden una en la otra en un flujo continuo, sino que más bien se dirigen una contra la otra en el curso de su aparición “como en la *laterna magica* de la infancia”, y en verdad es a esa falta de movimiento que le deben su relación con la escritura. Entonces, “el cine sería arte en tanto que restablecimiento objetivador de este modo de experiencia”. Lo que el mundo visual es para la pintura o el sonoro para la música, el mundo de las imágenes internas sería para el cine.<sup>153</sup>

La única nota aclaratoria que se nos ofrece en referencia a esas imágenes del monólogo interior, es el ejemplo de aquellas imágenes de un paisaje bello que dormidos o semidormidos recordamos (o mejor, recordaríamos) estando por un tiempo prolongado lejos de la agitación de la ciudad y del peso del trabajo.<sup>154</sup> Esto se relaciona con una idea de ralentización de la experiencia, un cambio de ritmo, de tiempo, quizás con el detenerse y con el comportamiento silencioso. Si Kluge decía que las imágenes son en sí mismas una protesta contra una realidad que oprime, Adorno parece indicar más bien que este flujo de imágenes solo aparecería no deformado en cuanto la relación con esa realidad hubiese cambiado previamente: la imagen de la rememoración de lo bello natural que postula Adorno parece aludir al gesto de la salida del trabajo. Insistimos en el carácter esquivo de este párrafo ya que Adorno no solo relaciona al cine con la experiencia, sino que también pone a jugar las nociones de trabajo, la relación del mundo y las imágenes y lo bello natural.<sup>155</sup> En una línea similar, Kluge dice que las grandes películas tienen la capacidad de ampliar los tiempos de pausa y producir tranquilidad. Ese, para Kluge, es el ideal estético del cine.<sup>156</sup>

Quisiéramos proponer posibles direcciones en las que podría desarrollarse la relación de las imágenes y la experiencia subjetiva desde el *Filmtransparente*. La primera atañe a lo dicho hasta aquí y es la relación que aparece como más obvia. Esto es, Adorno se vale, al igual que Kluge, de la característica principal de la inmaterialidad de estas imágenes internas, contraria

---

<sup>153</sup> Adorno, Th. W., “Carteles de cine”, p. 311.

<sup>154</sup> Es curioso notar que esa ilustración del tipo de asociaciones a la que se refiere Adorno no aparece en el original publicado en el diario *Die Zeit* y tiene que haber sido introducida para su publicación posterior en Adorno, Th. W., *Ohne Leitbild*, Suhrkamp: Frankfurt am Main, 1967. Las dos versiones en español que hemos consultado (la de Akal y la traducida por Breixo Viejo, titulada “Transparencias cinematográficas”, publicada en *Archivos de la Filmoteca*, n° 52, 2006, pp. 131-138) siguen esa segunda versión ampliada.

<sup>155</sup> El propio Kluge explica este pasaje del *Filmtransparente* como tomado de Proust. Cfr. Kluge, A., Koch, G. “Die Funktion des Zerrwinkels in zertrümmender Absicht. Ein Gespräch zwischen Alexander Kluge und Gertrud Koch”, en Erd, R. et.al. (Hg.), *Kritische Theorie und Kultur*, op. cit., p.114.

<sup>156</sup> Kluge, A., Rötzer, F., “Kino und Grabkammer. Gespräch mit Alexander Kluge”, en Schulte, Ch. (Hg.), *Die Schrift an der Wand: Alexander Kluge - Rohstoffe und Materialien*, op. cit., p. 36.

a la concreción de una fotografía, para pensar en la posibilidad de lograr la inestabilidad necesaria para rebatir el realismo de la imagen en el cine al que ya nos hemos referido. Pero también, su proveniencia de una realidad de otro orden, no estrictamente consciente, puede enfatizar la aparición de lo no dominado, de lo insospechado, aquello todavía no representado; es decir, todo lo necesario para que se dé la tensión propia de la experiencia. El hecho de referirse a la infancia indica, igual que en Benjamin y que en Kracauer en el ensayo sobre la fotografía, la condición permanente de degeneración, distorsión y exageración propia de su proveniencia afectiva. Por lo tanto, cuando Adorno habla de estas imágenes bien podríamos entenderlas en relación con esas *imágenes de la memoria* a las que Kracauer hace alusión cuando se refiere al uso de la fotografía, o las que Benjamin retoma en sus escritos sobre Proust pues, en definitiva, como ya hemos mostrado, la idea de experiencia que están tomando los tres autores proviene del propio Proust. Entonces, la diferencia que parece introducirse aquí con respecto a la conciencia manipulada presentada en el capítulo de la industria cultural, se fundaría en una apelación a lo inconsciente. De hecho, a eso se refiere Adorno en su “Resumen sobre la industria cultural”: “Solo la desconfianza profundamente inconsciente de las masas, el último residuo de la diferencia entre el arte y la realidad empírica en su espíritu, explica que todos no vean y acepten el mundo tal como la industria cultural se lo presenta.”<sup>157</sup> No obstante, es importante diferenciar esta posición del recurso al inconsciente, por ejemplo, a través de lo que Benjamin llama *imágenes oníricas*, de las que Adorno se distanciaría enfáticamente por su “peligrosa cercanía” con el sinsentido.

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

Por otra parte, afirmaba Kluge en “Die Utopie Film”: “el movimiento fílmico tiene un gran parecido con la corriente de pensamientos e imágenes de la actividad cerebral”.<sup>158</sup> El hecho de situar el movimiento fílmico en la “actividad cerebral” no parece una referencia fortuita. Kluge se ocupa siempre de mostrar las mediaciones de lo técnico con la naturaleza,

---

<sup>157</sup> Adorno, Th. W., “Resumen sobre la industria cultural”, art. cit., p. 301 y ss.

<sup>158</sup> Kluge, A., “Die Utopie Film”, art. cit., p. 44.

desde el cosmos al mundo microscópico. Muchas de las analogías que utiliza provienen del mundo natural, tal como Adorno y Benjamin han utilizado la idea de constelación, de la que Kluge se ha apropiado. Finalmente, es importante subrayar que lo importante aquí es que ese flujo, ese “proceso interior” de imágenes del que dispone nuestra mente y sobre el que se concentra el cine, no podría ser domesticado por la industria, y Kluge sostiene que cada vez que lo intentó, generó pérdidas.<sup>159</sup> Como veremos, quizás en este punto se encuentre la mayor divergencia entre ambos intelectuales.

### 1.3. La analogía con la escritura

En la búsqueda de una estética para el cine, tanto Adorno como Kluge establecen que las imágenes no se refieren sin más al mundo, y que es propio del cine buscar un lenguaje que se asemeje a la constelación que es capaz de plantear la escritura literaria. “En el mapa de las artes, el cine ha sido siempre puesto al lado de la fotografía. (Pero) como una indagación minuciosa en la historia de las formas cinematográficas probablemente mostraría, el cine tiene mucha mayor afinidad con la literatura que con la fotografía.”<sup>160</sup> Esta constelación puede lograrla el cineasta a través del montaje. Desde la perspectiva de ambos autores, el montaje no es simplemente el recurso técnico de la edición, sino que se eleva a principio constructivo. Mediante un montaje que enfatiza los cortes y los vacíos y que se aleja de la búsqueda de la armonía entre los elementos, el cine posee una autonomía que no obedece a la unidad mínima ni de las palabras ni de las notas musicales.<sup>161</sup> El montaje no interviene en las cosas, pero las conduce a una *constelación de escritura*, sostenía Adorno en *Filmtransparente*.<sup>162</sup>

Tendremos ocasión de desarrollar más adelante la dialéctica de imagen y concepto que está detrás de la idea de *constelación* según la retoma y despliega Kluge. Pero volvámonos ahora a la segunda parte de la expresión anterior. Se trata de una constelación “de escritura”.<sup>163</sup> ¿Qué significa esto? Por un lado, las imágenes del cine se parecerían más bien a las del monólogo interior, en el sentido de aquello que se mueve bajo los ojos, pero al mismo tiempo permanece *fijo como signos*, al igual que la escritura. Recordemos que esta analogía tenía el sentido de refutar la idea de que una película se construye con recortes de realidad que se editan para dar la sensación de *movimiento*. A través del paralelismo con la escritura, Adorno

---

<sup>159</sup> Kluge, A., Rötzer, F., “Kino und Grabkammer. Gespräch mit Alexander Kluge”, art. cit., p. 32.

<sup>160</sup> Kluge, A., Reitz, E. y Reinke, W., “Word and Film”, *October*, vol. 46, 1988, p. 94.

<sup>161</sup> Adorno, Th. W., “Carteles de cine”, art. cit., p. 313.

<sup>162</sup> *Ibid.*

<sup>163</sup> *Ibid.*, p. 311.

procuraba impugnar un cine entendido como “*mésalliance* de novela y fotografía”,<sup>164</sup> esto es, aquellas películas que, mediante la concordancia de imágenes, personajes verosímiles y diálogos, pretenden sumergir al espectador en el flujo de una narración, explotando una inmediatez falsa. Miriam Hansen ha llamado la atención sobre la centralidad del argumento que compara al cine con la escritura. En este punto, afirma que la comparación es válida toda vez que, para Adorno, esto permitiría romper la auto-identidad ilusoria de la imagen en movimiento, haciendo de la imagen un objeto de construcción, figuración y desciframiento *inmanente*.<sup>165</sup> Hansen define la “escritura” en Adorno más allá de la idea de un sistema de notación para un lenguaje fonético. Se trata de una forma de inscripción que se basa en signos discretos, fijos y particulares, pero que, al mismo tiempo, requieren desciframiento.

Esto último nos lleva a un segundo punto. Buscar la diferenciación de la palabra en la imagen será necesario mientras el objetivo sea hacer imprescindible la mediación del espectador, igual que en la literatura es forzosa la intervención del lector. La actividad de “lectura” en el cine es una forma de recepción que puede contradecir el consumo automático al que se ve sometido el espectador mediante la tríada imagen, música y palabra. Otro argumento lo encontramos en “El esquema de la cultura de masas”: “Ópticamente incluso, las imágenes pasajeras, escurridizas del cine se aproximan a la escritura. Ellas son interpretadas, no contempladas. Los ojos leen la cinta como leen la línea escrita, y el cambio de escena, tranquilamente operado, equivale al acto de pasar de página.”<sup>166</sup>

En tercer lugar, el cine debería aprender de la literatura el *gesto de narrar*.<sup>167</sup> Eso implica que, en la literatura, aun cuando se introduce la palabra de los personajes en la forma del diálogo, hay una distancia, la palabra siempre está mediada por la acción de narrar. Pero también Adorno se refiere en *Filmtransparente* a la distancia que introduce la misma tipografía.

Como último punto, entonces, notemos que la comparación entre la indexicalidad de la *imagen* y la diferencia que introduce la *palabra* como signo se refiere también a la distancia que se encuentra en la propia tipografía.<sup>168</sup> Gertrud Koch sostiene: “la analogía entre el cine y la escritura es concebida en términos fenomenológicos, la comparación se refiere a los grafemas de la escritura en términos de su reproducción mimética y no a su estatus como lenguaje.”<sup>169</sup> Hay aquí una alusión a la grafía, que podríamos considerar materialista, y que

---

<sup>164</sup> Adorno, Th. W., “El esquema de la cultura de masas”, art. cit., p. 283.

<sup>165</sup> Hansen, M., “Mass Culture as Hieroglyphic Writing: Adorno, Derrida, Kracauer”, *New German Critique*, n° 56, 1992, pp. 43-73, aquí p. 45.

<sup>166</sup> Adorno, Th. W., “El esquema de la cultura de masas”, art. cit., p. 313.

<sup>167</sup> Adorno, Th. W., “Carteles de cine”, art. cit., p. 310.

<sup>168</sup> *Ibid.*

<sup>169</sup> Koch, G., “Mimesis and *Bilderverbot*”, art. cit., p. 213.

refiere a una mediación del material que no puede lograr por sí sola la imagen. Koch centra su argumento en un aspecto *fenomenológico* relacionado con la experiencia, noción a la que deja anclada la cuestión de la mimesis en Adorno.<sup>170</sup> Si bien también aludimos a la centralidad de la noción de experiencia, entendemos que el argumento puede desplegarse, antes que en términos fenomenológicos, en términos dialécticos. Más específicamente, como una dialéctica de la imagen y el concepto. El carácter icónico de la imagen, que desde la semiótica se entiende basado en la semejanza perceptual entre signo y referente, no sería contrarrestado desde este punto de vista a partir de la valencia simbólica de la imagen, sino de una apelación a un tipo de materialidad distinta basada en esa dialéctica.

#### **1.4. Kluge y la praxis iconoclasta**

En este último apartado de la primera parte, nos referimos a los modos que la iconoclasia asume en la praxis cinematográfica de Kluge. El cuestionamiento a la referencialidad de la imagen en Kluge puede verse a través de los dos rasgos que, a nuestro criterio, son las premisas esenciales que caracterizan su cine, a saber, la inclusión de materiales diversos y el lugar central que ocupa el espectador.

En el primer caso, bajo el concepto de “material” reunimos dos ideas: la equiparación de diversos materiales que destronan la omnipotencia de la imagen y, al mismo tiempo, la insistencia en la materialidad misma de las imágenes. Aquí aludimos también a la práctica específica de destrucción de la transparencia de la imagen refiriéndonos a la manipulación de la composición de la imagen, el contraste entre ellas y los vacíos. En un segundo momento nos referimos a uno de los puntos clave del cine para Kluge, esto es, el hecho de que del choque de las imágenes, en las centésimas de segundo de oscuridad que provee el proyector, surgen en el espectador las imágenes que contradicen y cuestionan las pretensiones de las imágenes proyectadas.

##### **1.4.1. Material y materiales**

Para comenzar, el montaje de diversos materiales tendría tres objetivos: resaltar las diferentes materialidades de los elementos que entran en un audiovisual, destacar que una película es

---

<sup>170</sup> *Ibíd.*



una construcción, es decir, un trabajo, y frustrar las conexiones naturales de los espectadores creando nuevas asociaciones.

En las películas de Kluge estamos, en primer lugar, en presencia de una variedad de imágenes que muestran amplísimas fuentes de procedencia. Hay imágenes en movimiento creadas, sobre todo en las primeras películas, entre las que destacan las dramatizaciones, lecturas, tomas largas de imágenes fijas o largos *travellings*. Pero desde siempre, y cada vez más con el correr de los años, el cine de Kluge muestra una polifonía de imágenes encontradas, estáticas y dinámicas: clips de otras películas, *footage* del cine mudo, fragmentos de la ópera, pinturas, fotografías, documentos escritos, imágenes de archivo, ilustraciones de libros, dibujos, entre otros elementos.

En segundo lugar, en todas sus producciones, la imagen es un material más que debe supeditarse a la relación con el resto de los materiales: sonido, música y palabra. El *soundtrack* por lo general no está motivado por, ni sincronizado con, las imágenes que acompaña: piezas de música clásica, fragmentos de música popular y sonidos aleatorios, como sirenas, por ejemplo.

El uso de la palabra es múltiple y será analizado en el siguiente apartado cuando abordemos la relación entre imagen y lenguaje. Baste decir aquí que los títulos son tanto desplegados en forma verbal, como escritos en la forma de intertítulos que recuerdan el cine mudo. Se intercalan además textos más largos, citas o aforismos provenientes de la literatura y de la filosofía. Para Kluge, un cineasta no solo debe destruir imágenes a través del montaje, sino también por medio de la escritura, esto es, intercalando pocas imágenes con extensos pasajes de textos. El uso de la cita relaciona al cine con la literatura y el pensamiento crítico. En cuanto a su función narrativa, podríamos decir que en principio las imágenes logran quebrar la ilusión narrativa, introducir pausas que son muy importantes para que suceda aquello que Kluge espera: “la película en la cabeza del espectador”. A medio camino entre la palabra y el sonido está la palabra que se escucha. Las películas incluyen una narración con voz en *off* (la mayoría de las veces del propio Kluge), o mejor, comentarios como *voice-over*, ya que no describen la imagen como en un documental, sino que se construyen como una instancia que agrega una dimensión nueva, una asociación que no se desprende de la imagen.

Por otra parte, todas las películas de Kluge tienen un aura muy musical. La música es también preexistente, no hay compositor, es más bien el “botín de un recolector”, según afirma Gertrud Koch. Y, en ese contexto, la ópera tiene un lugar privilegiado porque “se vuelve para él una pila de ruinas dejada atrás por el curso fatalista de la historia, que pretende

reorganizar.”<sup>171</sup> La música puede reforzar exageradamente o comentar la imagen con elementos que están fuera de ella, así como también contradecirla e ignorarla explícitamente. La musicalización tiene movimiento, va y viene, pero sus cortes no coinciden con las transiciones del video. Entonces, para señalar su diferencia con la imagen, a veces no está sincronizada o también pueden superponerse diferentes *tracks*. Los silencios también están muy presentes, el espectador puede notarlos porque parecen que estuvieran mal hechos y, de ese modo logran su aparición, hacen ruido. Los silencios tampoco concuerdan con las transiciones de las tomas ni con el contenido de las escenas.

De ese modo, el silencio y el vacío es la lo contrario a lo que el espectador espera. Punto crucial para la iconoclasia, según la cual, decíamos, importan más las ausencias, en formas de silencio –ausencia de sonido– y de vacío –ausencia de imágenes–. Por otro lado, también está presente aquí la idea de frustrar aquello que, se presume, espera el espectador. Se niega la expectativa del espectador, pero eso negado contiene el momento de la espera en el sentido al que nos referíamos al hablar de Kracauer, es decir, en el sentido de una apertura, de una indeterminación. Hay en la Teoría Crítica –no solo en Kracauer, sino también en Adorno– un guiño a esos momentos de espera en balde, de espera inútil, pues no solo no se puede determinar de antemano qué es aquello que en realidad se está esperando, sino que, además, se desconoce por completo si lo esperado vendrá siquiera o se realizará alguna vez.

Queremos subrayar que, en la tensión entre estos elementos heterogéneos –visuales, verbales, escritos y musicales– que componen las obras de Kluge hay un desafío a la predominancia de lo visual. A través de los contrastes entre las texturas y los tonos de los distintos materiales visuales y sonoros, se insiste en el estatus de artefacto y facticidad de los materiales. Pero también en su particularidad: la precisión con la que se muestra lo particular impide que sea representativo de un todo. Como no puede ser completamente subsumida, la imagen encontrada puede mantenerse, obstinada, en su particularidad.

Según decíamos más arriba, se trataría entonces de una torsión material a algo que es subjetivo, afectivo, inmaterial, esto es, el cine sería la capacidad técnica de volver sensible el monólogo interior. Para el cine realista de Kluge es fundamental resaltar el carácter construido, tanto de la película como del mundo. Una de las formas de llamar la atención sobre esto es no pulir la forma, mostrarla de manera grosera, sin disimulos. Para un cine contemporáneo, esto puede significar reflotar técnicas visuales arcaicas. En el *Fimtransparente*, Adorno abogaba por el cine que no domina del todo su técnica. En las secuencias creadas,

---

<sup>171</sup> Koch, G., “Alexander Kluges Phantom der Oper”, en Erd, R. *et. al.* (Hg.), *Kritische Theorie und Kultur*, *op. cit.*, p. 100.

las tomas suelen comenzar antes o terminar después, lo que pone en evidencia el proceso. Además, las locaciones son reales la mayor parte de las veces y los personajes (actores y no-actores) exhiben un alto grado de improvisación. Por su parte, la cámara en mano, temblorosa, suele ser muy utilizada, y se juega también con malas iluminaciones, exposiciones incorrectas o ángulos inusuales, que dan la impresión de un estilo amateur.

Otros modos se dan en la composición de las imágenes, donde se trabaja de distinta manera la iluminación, la velocidad y la alteración. En las primeras películas se alterna el blanco y negro y el color. Pero, en las últimas películas hay un trabajo mucho más exhaustivo en ese sentido.<sup>172</sup> En ocasiones se iluminan partes de la imagen, se colorea viejo *footage* en blanco y negro o se envejecen tomas nuevas. Además, diferentes prácticas, como el *framing mask*, que permite, igual que en el cine mudo, alterar la composición gráfica de las imágenes. También el intermitente, para que genere sorpresa. La alternancia es fundamental para estimular. Un modo especialmente usado en este punto por Kluge, es reducir la cantidad de imágenes que entran en una película. Se trata más bien de imágenes simples que rompen con el flujo omnipresente de la imagen a la que estamos habituados, cada vez más con la irrupción de la imagen mediática y luego digital. Imágenes simples que se repiten, a veces, una y otra vez, resaltando su carácter de imagen. Por otra parte, la utilización también de la aleatoriedad del material, esto alude tanto a su proveniencia como a su construcción dentro de la obra, que no sigue, en principio, criterios lógicos ni cronológicos. En definitiva, la yuxtaposición y la duplicación de la imagen permite crear imágenes más densas y complejas que las imágenes buscan lograr la verosimilitud a través de la copia del mundo.

#### **1.4.2. La película en la cabeza del espectador**

Comparado con las otras artes, el cine es joven. Sin embargo, su recurso principal, esto es, el trabajo espontáneo de la facultad imaginativa, existe desde la edad de Hielo. Pues la capacidad de la que el cine depende y a la que, a su vez, el cine no hizo más que darle una amplificación técnica, en palabras de Kluge, es la capacidad de asociación. “Esto también explica la proximidad particular del cine con el espectador y su afinidad con la experiencia”,<sup>173</sup> terminaba la cita que reprodujimos un poco más arriba. Es en este sentido –derivado a su vez de lo trabajado en los apartados “Las imágenes de la memoria” y “Experiencia subjetiva y montaje interior”– que inferimos que el tropo klugeliano de “la película en la cabeza del

---

<sup>172</sup> Allí las imágenes se convierten en cubos giratorios, están divididos, reflejados, convertidos en negativos, se amplían y se reducen.

<sup>173</sup> Kluge, A., “On Film and the Public Sphere”, art. cit., p. 209.

espectador” también constituye una forma de iconoclasia al situar la esencia del cine en un lugar que no es la imagen proyectada.

Así, se da en Kluge la plena incorporación del momento de la recepción, de la experiencia. Entonces, la estética klugeliana parecería entrar en tensión entre lo “adorniano” de su pensamiento y la temprana asunción de una de las características fundamentales del arte de segunda mitad de siglo: la perspectiva del espectador. Pues, en términos generales, las recepciones han ubicado a Adorno del lado de las estéticas objetivistas, esto es, de aquellas que parten de y privilegian la reflexión sobre la obra de arte.<sup>174</sup>

Ahora bien, también en este punto se podría argumentar en favor de una lectura dialéctica de la estética adorniana. Reconociendo en su planteo la centralidad de la obra de arte, hay que comenzar aclarando que se trata de una obra siempre atravesada por el trabajo subjetivo, un objeto espiritualizado.<sup>175</sup> Además, para Adorno la experiencia estética es un polo necesario de la obra de arte negativa, por más que con la recepción nunca se trate de agotar el sentido de una obra, en contra de un entendimiento hermenéutico de esa idea.<sup>176</sup>

Pero, volviendo a Kluge, sostenemos que la frase “la película en la cabeza del espectador” no tiene que ver con un desdén por la obra –en este caso la película– y la negación de su existencia más allá de la experiencia subjetiva, sino con una característica específica e inherente al cine. En primer lugar, porque ninguna película tiene un solo momento de creación. No podríamos decir que la película es su guion, o su rodaje. Nace en un guion, se crea materialmente en imágenes durante el rodaje (si lo hay) o en la búsqueda de imágenes en el *found-footage* y, con Kluge, podríamos decir, tiene su momento definitorio en el montaje. Ahora bien, el visionado es otro momento de producción de la película, como no lo es en ninguna otra disciplina artística.

---

<sup>174</sup> Se trata de un punto que no pretendemos agotar aquí. Nos limitamos a referenciar dos trabajos tempranos que ubicaron a Adorno en esta dirección: Bürger, P., *Teoría de la vanguardia* [1974] (trad.: T. Bartoletti), Las cuarenta: Buenos Aires, 2009; Bubner, R., “Sobre algunas condiciones de la estética actual” [1973], en *Íd., Acción, historia y orden institucional. Ensayos de filosofía práctica y una reflexión sobre estética* (trad.: P. Storandt), Fondo de cultura económica: Buenos Aires, 2010. Más tarde, en la tradición que ha continuado las reflexiones estéticas de la Teoría Crítica, la centralidad de la obra de arte en la teoría estética adorniana resulta un punto de partida. Ver: Wellmer, A., “Verdad, apariencia, reconciliación. La salvación estética de la Modernidad según Adorno”, en *Íd., Sobre la dialéctica de modernidad y posmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno* (trad.: J.L. Arántegui), Visor: Madrid, 1993; Menke, Ch., *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida*, Visor: Madrid, 1996; Rebentisch, J., *Estética de la instalación* (trad.: G. Calderón), Caja Negra: Buenos Aires, 2018.

<sup>175</sup> Cfr. por ejemplo Adorno, *Estética (1958/59)*, *op. cit.*, pp. 353-375.

<sup>176</sup> En las Lecciones puede leerse una crítica al subjetivismo estético, a la estética psicológica y a la teoría de la experiencia estética. Sin embargo, de modo resumido, podríamos decir que la forma de la crítica es hegeliana en el específico sentido adorniano, puesto que se trataría de pensar dialécticamente el par de conceptos subjetivismo-objetivismo.

En segundo lugar, y quizás más importante, el modo de la asociación típico del montaje cinematográfico es equivalente a la asociación en el ser humano. “La película en la cabeza del espectador” no sería así una expresión de deseo, sino una constatación fáctica. No podría ocurrir lo mismo con la literatura o con la música. De hecho, puede haber un abismo entre lo que está escrito en un libro y lo que el lector imagine de él; o entre la música que ejecuta un intérprete y la que puede oír (o recordar luego) el receptor. Sin embargo, en el caso del cine, el medio es análogo: la imagen asociativa. Por eso podemos estar seguros que la película que transcurre en la cabeza del espectador es una realización de asociaciones que tiene el mismo material y la misma modalidad –montaje– que la película proyectada, aunque ella, por supuesto, depende de la mediación formal, y en ese sentido es que logra intervenir en el flujo de asociaciones de quien está mirando. Ahora bien, eso no responde a una “ocurrencia individual”, la capacidad de experiencia que se relaciona con la capacidad de imaginación y el método asociativo, sino que es siempre social, aspecto en el que ahondaremos en la parte final de esta tesis.

Por otra parte, “la cabeza” no refiere a una actitud intelectual, no se trata de un planteo que pretenda explicar la *comprensión* de la obra de arte. Kluge se ocupa de hablar siempre de la tendencia racional, la del conocimiento, inextricablemente unida a la de los sentidos y las emociones. En este punto, Kluge se apoya en la idea de la capacidad humana de establecer diferencias. No hay un ser humano unitario, sino un concierto de diferentes sentidos. El ser humano no está completo, terminado de una vez y para siempre.<sup>177</sup> En realidad, el espectador está fragmentado y de allí es explicable la capacidad de resistencia que aporta también el momento de la recepción, no estando situada tal capacidad solo en la producción. “Im Kopf”, dice la frase en alemán, esto es, “en la cabeza”, y no “in Gedanken”, es decir, “en el pensamiento”. Esto parece darle a la frase un matiz más materialista en un sentido eminentemente corporal. Se trata de desatar en el espectador no solamente ideas, sino sensaciones que pueden ser también físicas.

Si dijimos que el rasgo iconoclasta también está presente en el espectador, ello implica que el flujo de imágenes –a diferencia de las vanguardias de los sesenta– no es absorbente, sino que debe permitirle al espectador ausentarse, escapar y no tener la intención de comprensión total. El rasgo negativo es el desafío, la incomodidad y el esfuerzo que se le plantea al espectador, siempre en un medio que se supone distendido, en tanto no tiene caminos predeterminados que se vea obligado a seguir.<sup>178</sup> En “Die Utopie Film” Kluge

---

<sup>177</sup> Kluge, A. y Liebman, S., “On New German Cinema, Art, Enlightenment, and the Public Sphere: An Interview with Alexander Kluge”, art. cit., p. 46.

<sup>178</sup> Todos estos puntos también son materia de análisis pormenorizado en el último capítulo.

afirma: “Más bien, la película debe anticipar la actitud crítica del espectador, el derecho del espectador a ser tratado como una persona ilustrada.”<sup>179</sup>

Para hacer más claro esto, podríamos hacer una analogía con el tipo de entrevistas que plantea Kluge. Las entrevistas que propone se dan en un ambiente relajado, visible para el espectador por el escenario que se plantea, muchas veces en lugares que evidencian cierta domesticidad, los pocos elementos tecnológicos con los que se dispone (en lo esencial, cámara y micrófono) y la conducción del diálogo por parte del propio Kluge, siempre en un tono amable y colaborativo. Sin embargo, se le exige al entrevistado, algo que la mayoría de ellos destaca, mucha lucidez, creatividad y asociación en las respuestas.<sup>180</sup>

Entonces, también en este punto parece claro que no hay una posición de raíz diferente a la de Adorno. Pues, como tendremos ocasión de desarrollar en el último tramo de la tesis, el diagnóstico del que parte Kluge también es el del bloqueo de la experiencia como consecuencia de la pasividad a la que hemos sido sometidos como receptores de la industria cultural. Kluge, desde las características propias del cine como medio en comparación con el resto de las artes, desprende la idea de que ello puede ser diferente, no de que efectivamente lo sea, como creemos hemos dejado en claro al exponer las ideas principales publicadas en el texto “Die Utopie Film”.

Lo que se presupone es que siempre hay un resto de la capacidad de la imaginación y de la fantasía no domesticadas, y de la capacidad de diferenciación de los sentidos y el dinamismo de las emociones. Y eso, a su vez, nunca es totalmente subjetivo. Es una capacidad humana que se vuelve real solo cuando se comparte con otros. Hay un recurso siempre a lo que es propio del ser humano, a una especie de antropología que está mediada por las tesis del psicoanálisis, pero al mismo tiempo una insistencia en el moldeado social de todo lo que parece natural. Tampoco parece distanciarse de Adorno en ese sentido. Kluge afirma que lo único que los separa es la orientación a la praxis. Deberíamos aclarar, no a la praxis política, algo que también comparten por completo, sino a la práctica estética.

En definitiva, la recepción no es el lugar donde situar sin más lo estético, sino que se propone que el espectador es un *Mitarbeiter*, alguien que colabora con el trabajo comenzado por el cineasta y que tiene por tarea llenar los espacios no continuos que se lograron con el

---

<sup>179</sup> Kluge, A., “Die Utopie Film”, art. cit., p. 51.

<sup>180</sup> Hay un segmento de la película de Wittlich sobre Kluge en la que varios invitados relatan su experiencia como entrevistados de Kluge. Al esfuerzo que ello implica apunta sobre todo el artista Christoph Schlingensiefel. El teórico de los medios Friedrich Kittler refiere a la misma experiencia en su *laudatio* en ocasión de la obtención del premio Adorno por parte de Kluge. Kittler, F., “Alles steuert der Blitz”, en Arnold, H.L. (Hg.), *Text+Kritik Alexander Kluge, op. cit.*, pp. 11-14.

montaje. Así, los dos términos clave serían asociación y trabajo.<sup>181</sup> La asociación implica actividades tales como la comparación, la relación y el recuerdo.

En esto es clave, entonces, que las asociaciones no están predeterminadas, no hay una actitud de anticipación de lo que se espera del receptor. El tipo de montaje, a diferencia de lo que Kluge entiende que sucede en las películas de Eisenstein, no es pedagógico.<sup>182</sup> Para sostener su posición, Kluge esgrime una interesante imagen como argumento: “Esto básicamente no es diferente de la situación en la que los poetas escriben poemas y los estudiantes en la escuela son forzados a memorizarlos. ¿Por qué diablos debería la gente con fantasía propia ser forzada a aprender algo de memoria que fue concebido de manera asociativa por otro?”<sup>183</sup> La práctica del montaje, que yuxtapone elementos heterogéneos, sin un sentido dado de antemano por el productor, espera romper la cadena de asociaciones automáticas en el espectador, única posibilidad para Kluge de que haya una experiencia estética. “Traer al mundo espontáneamente pensamientos de otros, ese es el método de Sócrates. Eso es lo que me gusta también.”<sup>184</sup>

## **Parte 2: Iconoclasia y écfrasis**

Desde una perspectiva clásica, la imagen es polisémica (por ello confunde, decíamos al comienzo del capítulo anterior siguiendo el razonamiento de Didi-Huberman) y es la palabra la llamada a anclar los múltiples sentidos posibles contenidos en ella. Siguiendo el argumento que elaboramos hasta aquí bajo la noción de iconoclasia, nuestro problema no es la polisemia de la imagen, sino lo contrario, su excesiva referencialidad. Este cambio del punto de partida moviliza también esa relación simple con la palabra, a saber, que ella viene a estabilizar lo que la imagen no puede efectuar por sí misma.

En el enfoque que estamos trazando, la relación entre imagen y palabra es dialéctica, lo cual significa que existe un vínculo de mediación según el que se niegan y contradicen la una a la otra. Para decirlo en pocas palabras, el lenguaje niega la concreción de la imagen y la imagen materializa la abstracción del lenguaje. Nótese que esto último implica exactamente lo contrario al postulado inicial, dado que en este caso es la imagen la que se vuelve ancla del concepto. Sustentamos este argumento volcándonos hacia un texto central de Kluge,

---

<sup>181</sup> Cfr. más adelante “El trabajo cooperativo de asociación del espectador”.

<sup>182</sup> Ampliaremos este punto en el capítulo 3 al referirnos a las diferencias con el tipo de montaje de Eisenstein.

<sup>183</sup> Kluge, A., “On Film and the Public Sphere”, art. cit., p. 220.

<sup>184</sup> Kluge, A. y Liebman, S., “On New German Cinema”, art. cit., p. 55.

contemporáneo al *Filmtransparente* de Adorno, titulado “Wort und Film”, aparecido en 1965 y escrito con Edgar Reitz y Wilfried Reinke, todos ellos profesores del recién fundado Departamento de Cine de Ulm al que ya habíamos referenciado.<sup>185</sup> De su título se desprende que el objetivo central para desarrollar una estética del cine es pensarla en relación con el lenguaje.

Hablar de una dialéctica entre imagen y lenguaje no es lo mismo que hablar de “imagen dialéctica”. Traemos esto a colación ya que el argumento desplegado, tanto en el capítulo anterior como en este, según el cual situamos en el centro las nociones de iconoclasia y de realismo, discute con algunas de las recepciones de Kluge que han tenido mayor impacto internacional por estar asociadas a influyentes universidades norteamericanas y al círculo de la revista *October*, comenzando por la interpretación ensayada por la ya célebre autora en el campo, Miriam Hansen, y llegando hasta el último nombre resonante, Philip Ekhardt.<sup>186</sup> En estos dos muy buenos trabajos sobre Kluge se cristaliza una lectura benjaminiana de amplia difusión que, según nuestra indagación, tiene como punto de partida la recepción norteamericana de la Teoría Crítica a la que referíamos más arriba. Desde nuestro punto de vista, el problema benjaminiano de la imagen dialéctica es otro, el de la cognoscibilidad de la historia y del tiempo,<sup>187</sup> que solo de modo parcial podría relacionarse con la praxis cinematográfica de Kluge. Que en ambos casos se esté en presencia de una postura dialéctica en relación con la imagen, no indica, según entendemos, que estemos desarrollando la misma idea.

---

<sup>185</sup> Kluge, A., Reitz, E. y Reinke, W., “Wort und Film”, en von Schulte, Ch. (Hg.), *In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod: Texte zu Kino, Film, Politik, op. cit.*, pp. 21-40.

<sup>186</sup> “Las imágenes de Kluge, cargadas con connotaciones de memoria y fantasía, aspiran a la condición de ‘imagen dialéctica’ de Benjamin —una imagen que aparece brevemente [*flash up*] en el momento de reconocimiento [recognition], su shock deteniendo [arresting] y cristalizando configuraciones de pensamiento en una mónada, capturando y redimiendo un momento del pasado—.” (Hansen, M., “Alexander Kluge, Cinema and the Public Sphere: The Construction Site of Counter-History”, *Discourse*, vol. 6, 1983, pp. 53-74, aquí p. 63). Por su parte, Ekhardt también argumenta que Kluge recurre al concepto benjaminiano de imagen dialéctica para su modelo de constelación. Ekhardt, P., *Toward Fewer Images: The Work of Alexander Kluge, op. cit.*, p.16. En el libro citado, la relación Benjamin-Kluge constituye solo uno de los rasgos de una aproximación que se pretende abarcadora de la totalidad del “trabajo” [*work*] de Kluge (haciendo hincapié en su intermedialidad). Sin embargo, esta relación constituyó el elemento central de su tesis doctoral presentada en Yale y no publicada, a la que tuvimos acceso en el Archivo Benjamin.

<sup>187</sup> De las pocas definiciones que Benjamin ofrece sobre este —o cualquier otro— concepto, destacamos la que se encuentra en el *Libro de los pasajes*: “No es que lo pasado arroje luz sobre lo presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que imagen es aquello en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación. En otras palabras: imagen es la dialéctica en reposo. Pues mientras que la relación del presente con el pasado es puramente temporal, continua, la de lo que ha sido con el ahora es dialéctica: no es un discurrir, sino una imagen, en discontinuidad.” (Benjamin, W., *Libro de los pasajes* (ed. de Rolf Tiedemann), Akal: Madrid, 2016, N 2 a, 3, p. 464).



En lo que sigue, comenzamos refiriéndonos a los vínculos y distancias que Kluge, desde la década del sesenta, encuentra entre los medios del lenguaje y del cine. En un segundo momento, hacemos un análisis del uso de la palabra en las películas de Kluge aludiendo a las formas más originales y características que ha utilizado a lo largo de su carrera. Finalizamos con una reflexión, presentada en reiteradas ocasiones por Kluge, sobre la relación de intuición [*Anschauung*] y concepto sobre la que se fundaría la posibilidad de la dialéctica de imagen y palabra, de grandes consecuencias en su producción.

## 2.1. Lenguaje y cine: las posibilidades expresivas del *lenguaje cinematográfico*

Ya lo hemos dicho, el problema del que partimos es “la imagen en la pantalla”. En palabras de Adorno, “la técnica fotográfica del cine, que copia de manera primaria, le proporciona al objeto (ajeno a la subjetividad) más valor que los procedimientos autónomos desde el punto de vista estético; esto es el momento retardador del cine en el curso histórico del arte.”<sup>188</sup> Kluge lo explica desde la perspectiva de su práctica artística. La dificultad radica en que, al parecer, la imagen contiene demasiada información y eso haría difícil construir con ella abstracciones.<sup>189</sup> Y da el ejemplo de la metáfora, como cuando en el uso cotidiano del lenguaje decimos sin dificultad algo como “el pie de la montaña”: ¿cómo se traduce esto a lenguaje fílmico? Parece que las posibilidades serían mostrar una topografía montañosa real, determinada, o permanecer completamente indeterminado. En esa encrucijada, la mayoría de las producciones apuntan a una imitación directa de la realidad.

Ahora bien, Kluge dirige nuestra atención a ese “curso histórico del arte”. La historia del cine es corta, tiene 120 años. La diferencia con la literatura es grande. Casi inestimable si lo referimos a su medio, al lenguaje: la literatura cuenta con 40 o 100 mil años de uso del lenguaje, mientras que el cine solo con 120. Para Kluge, esto explica que en la literatura haya seguridad en la expresión: los cientos de años de tradición han dotado al lenguaje de la estilización, el pulido y el refinamiento propios de un medio altamente diferenciado que es capaz de creaciones tales como las metáforas, o la precisión y determinación de las descripciones. No obstante, afirma Kluge, justamente esto es lo que hace que el lenguaje se haya vuelto más inmune a la realidad. Con ello, apunta a dar vuelta el argumento del realismo

---

<sup>188</sup> Adorno, Th. W., “Carteles de cine”, art. cit., p. 312.

<sup>189</sup> Cfr. Kluge, A., *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin. Zur realistischen Methode*, Suhrkamp: Frankfurt am Main, 1975, p. 201.

inherente al cine. Realizando una torsión, él asocia al lenguaje, y no al cine, con un medio en el que ha triunfado la estabilidad, pues a lo largo del tiempo ha alcanzado un equilibrio entre concreción y abstracción que tiende a la quietud.<sup>190</sup> Por el contrario, el cine puede trabajar conceptos dialécticamente, rompiendo la iconicidad de las imágenes, pero haciendo que subsista lo que del mundo está latente en ellas, logrando desequilibrio e inconsistencia. Entonces, el cine tiene una doble ventaja: por un lado, la concreción de la toma individual; por otro, la opción de mantenerse impreciso, indeterminado, refractario como el lenguaje altamente diferenciado. Puede lograrlo apelando a los modos de expresión que posibilitan tanto los recursos técnicos de la cámara como el montaje. “En el cine se unen la percepción radical en la parte visual y las posibilidades conceptuales en el montaje para lograr generar una forma de expresión que, al igual que el lenguaje, posibilite una relación dialéctica entre concepto y percepción, sin que dicha relación se establezca como en el lenguaje.”<sup>191</sup>

Para lograr esto último, el cine debe apelar a modos de estilización diferentes a los del lenguaje, a dispositivos que le sean propios y autónomos desde el punto de vista estético. Según se detalla en “Wort und Film”, el cine dispone de recursos con los cuales introducir altos grados de indeterminación, por ejemplo, el primer plano y su contrario, el gran plano general.

Del mismo modo, la imprecisión puede lograrse mediante la reducción de la información icónica [*Bildinformation*] con ayuda del enfoque borroso, el alto contraste, las tomas extremadamente cortas o largas, las transgresiones al orden cronológico, la exposición múltiple, la negación [*Aufheben*] del contenido de la imagen a través de contenido textual, y así sucesivamente.<sup>192</sup>

Por lo tanto, lo único que diferencia al género de la literatura del cine son los cientos de años de tradición y si el cine explorara formas narrativas, si trabajara en extender su tradición hasta desarrollar figuraciones abstractas comparables con las de la literatura, en el futuro, metáforas fílmicas estarían disponibles para los cineastas, aunque deban replantearse en cada obra particular. Con la idea de “metáforas fílmicas”, Kluge se refiere a una economía de la narración en sentido figurativo y conceptual. Un ejemplo que dan los autores en “Wort und Film” es el de cómo una sola imagen de Chaplin puede transportar al espectador al aura de la obra de Chaplin, y no a esa toma individual. Otro ejemplo lo constituyen los *westerns*:

---

<sup>190</sup> Cfr. también “Utopie Film”, art. cit., p. 54.

<sup>191</sup> Kluge, A. et. al., “Wort und Film”, art. cit., p. 29.

<sup>192</sup> *Ibid.*, pp. 29-30.

una entrada en un salón, la imagen del sheriff, la caminata que da comienzo al duelo, remiten al espectador no a un film sino a todo un género cinematográfico.<sup>193</sup>

Esto equivale a decir que estaríamos en presencia de un *lenguaje cinematográfico*. Un uso del medio artístico que distancie a la imagen de su presencia visual excesiva sin con ello caer en el también excesivo uso de la abstracción de la literatura, y que a su vez pueda dar cuenta de las velocidades diferentes que en esencia tienen las palabras y las imágenes.

Todo esto lo piensa Kluge en contra de muchas ataduras que constriñen las películas a la modalidad de la literatura. Por ejemplo, la introducción de la palabra en el cine en la inmediatez de los diálogos, como señalaba Adorno en el *Filmtransparente*. Adorno apuntaba especialmente contra los films que, planteándose como cualitativamente superiores a los de la industria cultural, reproducen la prosa proveniente de la literatura. La farsa que se suele experimentar en este intento de aplicar directamente la prosa literaria al cine, muestra el peso que tiene la diferencia artística entre los medios que se utilizan en el lenguaje literario y el cinematográfico.

Por otra parte, sucede que una particularidad del cine, pero también un obstáculo, es la dependencia con el medio literario en términos de la producción, si atendemos al hecho de que cualquier película se financia necesariamente por su guion.

Pertenece a las particularidades del film el hecho de que en él, si bien es posible reunir las piezas que hacen a la financiación total, es casi imposible seducir a un productor y distribuidor para que financien un proyecto. La industria cinematográfica generalmente no gasta dinero en la etapa de prueba y orientación. El guion, por otro lado, no constituye una preparación adecuada del film, ya que solo es capaz de dar cuenta de la parte más importante del film en términos literarios, pero la obra se origina en el trabajo y nunca antes del trabajo.<sup>194</sup>

Cabría entonces esperar del cine una forma de expresión que sea capaz, más que la literatura, de mostrar una relación dialéctica entre palabra e imagen, porque Kluge ve en él la posibilidad de que esas imágenes no queden atadas estáticamente a un sentido. La toma individual no contiene nunca “el elemento organizativo que la vuelve concreta”. Por eso, el lenguaje cinematográfico al que aspira Kluge siempre es “la cuestión de una constelación”.<sup>195</sup> Si bien el material primario de las películas tiene el problema fundamental de la excesiva intromisión que representan en cuanto recortes de realidad, esas imágenes se estilizan en una

---

<sup>193</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>194</sup> Kluge, A. “Die Utopie Film”, art. cit., p. 47.

<sup>195</sup> Kluge, A., “Die schärfste Ideologie...”, en: *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin. Zur realistischen Methode*, op.cit., p. 218.

constelación. En sus palabras, “yo no hice las imágenes. El mundo hizo las imágenes [...] Pero yo libremente reconozco que las he montado juntas.”<sup>196</sup>

Si bien, según lo que señalan Kluge y Adorno, la praxis cinematográfica está expuesta una y otra vez al peligro de un acercamiento ingenuo entre narración e imagen, Kluge insiste en buscar sus conexiones. Puede pensarse que es su propia actividad como escritor lo que media en su trabajo cinematográfico, lo que lo hace proponer caminos alternativos en la relación de la literatura y el cine y hacer de ella un elemento significativo para pensar la estética cinematográfica.

La importancia de la diferencia de los medios puede advertirse al interior de la práctica artística de Kluge. Muchas de sus obras literarias y fílmicas están en diálogo explícito, sin que esto suponga en ningún caso una “adaptación” de un libro a un guion cinematográfico o viceversa. Pensemos por ejemplo en la propia *Abschied von Gestern* citada anteriormente, y su relación con el relato “Anita G”. Esta última es una de las historias de vida contenidas en *Lebensläufe* [Biografías], libro en el que Kluge busca reflexionar sobre la historia alemana durante y después del Tercer Reich, a través de la creación de un mosaico literario de diversas experiencias individuales. Estas historias fueron en parte inventadas y en parte no, advierte Kluge. En su versión cinematográfica, el objetivo buscado a través del montaje de historias pierde prominencia al hacerse foco en una de ellas. La película gira en torno a un personaje femenino, una joven de Alemania del Este que decide cruzar la frontera y debe enfrentar todo tipo de dificultades para sobrevivir en la Alemania occidental. Por lo demás, casi todas las películas de Kluge tienen “infieles” correlatos en textos con los mismos títulos, en forma de narraciones cortas, montaje de textos e imágenes, comentarios, guion comentado, protocolos, entre otros.

En términos más generales, la experiencia del cine no es autosuficiente en Kluge, está rodeada de muchos otros productos: libros asociados, críticas y entrevistas. Si bien no es este el lugar para desarrollar la cuestión de la intermedialidad en Kluge, sí hay otro punto en relación con la palabra que se puede subrayar aquí. El lenguaje hablado es otro de los medios de Kluge, de allí el énfasis a lo largo de toda su carrera en dos tipos de formas de expresión oral: el discurso y la conversación [*Gespräch*]. Estos dispositivos llaman la atención, porque allí se condensan dos cosas. Por una parte, pareciera ser que Kluge interfiere de alguna manera en la crítica de sus obras. Pues, se ocupa de hacer toda suerte de apariciones en la opinión pública, arrojando desde esas entrevistas nuevos elementos a considerar para las obras. Esas pistas que deja Kluge son muy particulares. Por lo general, tienen la forma de

---

<sup>196</sup> Kluge, A. y Liebman, S., “On New German Cinema”, art. cit., p. 54.

*ready-mades*, es decir, frases que se recuerdan fácilmente y que repite en cada una de las entrevistas, ideas cortas, llamativas y provocadoras que se quedan en la memoria. Que se queden en la memoria sería el punto, ya que es a ese reservorio al que el espectador va a acceder cada vez que se enfrente a una nueva obra y, por lo tanto, esa idea, frase, concepto pasará a ser parte de una nueva constelación con nuevos sentidos. Por otra parte, Kluge utiliza el diálogo como elemento constructivo principal que implica la necesidad de las dos voces, a la manera de la mayéutica., algo que ampliaremos bajo la idea de “cooperación” al final de la tesis.

De lo planteado en este primer apartado derivamos dos cuestiones que atenderemos en las dos secciones siguientes. El primero se refiere a la práctica concreta del cine de Kluge: ¿cómo insertar entonces el material lingüístico en el medio cinematográfico? Pero el tema de la relación de la imagen y la palabra también nos deja en un lugar interesante para relacionar la imagen con los dos polos que propone Kluge, *Anschauung* [intuición] y *Begriff* [concepto], ya que, desde allí, Kluge reinterpreta en un sentido marxista, pero sobre todo profundamente adorniano, la abstracción y la concreción y la relación dialéctica entre universal y particular. Por otro lado, cabe destacar que, tal como señala Kluge en “Wort und Film”, “todos los métodos que se pueden utilizar en el cine para alcanzar la indeterminación, son intervenciones en la realidad, una fractura con la información concreta”.<sup>197</sup> Por lo tanto, son estos propios métodos los que nos conducen de a poco, hacia el último punto en el que trabajaremos, de nuevo, la relación de la imagen y el mundo.

## **2.2. Imagen cinematográfica y palabra: *voice-over*, intertítulos y el uso de la cita**

La palabra es, en las películas de Kluge, el material que más tensiona a la imagen. Se trata de un material diferente, no es ni del todo creado ni del todo encontrado, lo que suma un elemento más de contraste entre las diferentes materialidades montadas, tal como decíamos más arriba. Recordemos, el punto es componer un *lenguaje cinematográfico* en el que la palabra no quede introducida sin mediaciones, como si fuera lo mismo la narración de una novela que el lenguaje verbal en el cine. “Wort und Film” comienza en ese punto: las palabras tienen cientos de maneras distintas de entrar en relación con una película y, para que el cine pueda

---

<sup>197</sup> Kluge, A. *et. al.*, “Wort und Film”, art. cit., p. 30.

desplegar su potencial, es necesario desligarlo de los principios novelísticos que rigen el cine comercial desde la adición del sonido.<sup>198</sup>

Por ello, en las películas de Kluge el uso de la palabra es múltiple. Para remitir una vez más a la tradición crítica, podríamos decir que hay una ampliación de la relación dialéctica entre palabra e imagen propuesta por Walter Benjamin en su “Pequeña historia de la fotografía”.<sup>199</sup> Si, para Benjamin, la *Beschriftung*, esto es, el epígrafe de la fotografía, era central para anclar los sentidos de la fotografía, en Kluge la relación se complejiza. En “Wort und Film”, los autores establecen que no hay reglas en cuanto a las relaciones entre ambos elementos, pero que, sin embargo, se pueden distinguir tres grandes usos: la forma del diálogo, la forma del comentario y las conexiones libres de palabra e imagen.<sup>200</sup> A partir del análisis de la producción de Kluge, proponemos atender a los siguientes usos: por un lado, la palabra que entra mediante la *voz*, tanto en la forma del diálogo como en la del comentario, que en Kluge se asocia de modo particular con la suya propia en el modo del *voice-over*; luego, entre “las conexiones más libres”, Kluge se ha volcado hacia el uso de la palabra en los modos *escritos* de intertítulos; finalmente, por su especificidad, proponemos pensar la introducción de la cita (en los modos oral y escrito) como un uso diferente de la palabra.

En las películas de Kluge, los diálogos creados, cuando los hay, son claramente distinguibles de los diálogos de un film comercial. Parecen otro *found footage* que no se relaciona orgánicamente sino de modo forzado con lo que sucede en las imágenes. Se pasa del silencio total a diálogos exagerados e inentendibles. Esto no solo lo logra Kluge a través de la desincronización que le permite el montaje, sino también utilizando recursos inusuales en las escenas filmadas. Por ejemplo, en la película *Die Artisten...* muchas veces se ve a los personajes actuando y se escucha su voz, pero ambos elementos no coinciden, es decir, los diálogos se relatan con la voz de los mismos actores, leyéndolos directamente del guion, incluso los nombres antes de cada una de las líneas. Este es el caso de una cena que Leni Peickert, la protagonista, tiene en un restaurant con un viejo artista circense al que quiere convencer de unirse a su proyecto. Las imágenes filmadas muestran una charla animada durante la comida entre los dos personajes, y al mismo tiempo, se escucha la voz de los actores leyendo las líneas de la supuesta charla que está teniendo lugar desde el guion. El hecho de que los actores realicen acciones para la cámara, pero ninguna acción determinante

---

<sup>198</sup> *Ibid.*, pp. 22-25.

<sup>199</sup> La propuesta de Benjamin, de modo resumido, es la de “literaturizar” la fotografía a través de una *Beschriftung* [inscripción, leyenda]. Benjamin, W., “Pequeña historia de la fotografía”, en *Íd.*, *Discursos interrumpidos I*, Taurus: Buenos Aires, 1989.

<sup>200</sup> Kluge, A. *et. al.*, “Wort und Film”, art. cit., p. 31.

que tenga efectos, esto es, actividades tales como comer, revolver cosas como buscando algo o simplemente caminar, también puede comprenderse como un recurso antagonista a la construcción narrativa dependiente del diálogo, cuyo nudo y desenlace siempre tiene que ver con la consecución de objetivos de los personajes que los espectadores conocemos, principalmente a partir de lo que dicen. En un momento de la misma película incluso se escuchan risas espontáneas en la voz en off de Hannelore Hoger (Leni) mientras está dramatizando un diálogo que supuestamente corresponde a la escena que se ve en pantalla.

Otro aspecto que se explota es el propio contenido de lo que se dice mediante la voz. Muchas veces, lo que se habla pertenece a un contexto completamente diferente de lo que se está viendo en pantalla y, por lo tanto, resulta muy difícil darle sentido a lo que se está escuchando. Otras veces, los propios diálogos son un sinsentido. Esto parte de un recurso central para Kluge a la hora de filmar: la improvisación de los actores.<sup>201</sup> Asimismo, se superponen distintos lenguajes, provenientes de diferentes ámbitos: el lenguaje burocrático, científico, de la medicina, etc.

Uno de los recursos más característicos del cine de Kluge es la *voice-over*, que busca descontextualizar antes que contextualizar la imagen, arrebatando así este recurso del cine documental. Aunque parece guiar al espectador por la película, no describe lo que se ve en la imagen, más bien agrega información. Los comentaristas discuten si esta utilización de la voz propia es en Kluge un elemento central que sigue anclándolo fuertemente al *Auteur-cinema* al que parece oponerse, como observaremos más adelante. En nuestro análisis, esta *voice-over* cumple algunas funciones importantes. Por un lado, la de presentar al director como artista, más allá de las discusiones dentro del cine de autor, es decir, lograr desmarcar las películas de la impersonalidad de los productos de la industria cultural. Por otra parte, es interesante notar que es subjetiva y objetiva a la vez. La voz logra objetivar lo que se ve en la pantalla, generando de ese modo más distancia y un enfriamiento, antes que una empatía, en el espectador. Y al mismo tiempo, es subjetiva en el sentido de que acompaña al receptor, dándole la sensación de contacto directo con el autor.

Para finalizar con el análisis de la palabra hablada, no podemos dejar de referirnos a la entrevista como elemento constructivo fundamental de la obra de Kluge. Recurso que fue explotando cada vez más con los años, especialmente con la parodia de la entrevista televisiva, a partir de la década de 1980. Pero ya en los primeros films, Kluge busca que los

---

<sup>201</sup> Este tema es uno de los puntos que Adorno sugería en *Filmtransparente*. Algo que en realidad resulta curioso en aquel texto, dado que, en escritos anteriores, y refiriéndose al jazz, había sido un detractor claro de la improvisación. Cfr. "Sobre el jazz", "El carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha", art. cit.

personajes hablen mediante la forma de la entrevista, esto es, alguien que se sitúa como entrevistador y otro que se coloca como entrevistado. En *Abschied von gestern*, las entrevistas se dan entre los mismos personajes, por ejemplo, la entrevista del comienzo en la que un juez interroga a Anita G. En *Die Patriotin*, Gabi Teichert es la encargada de conducir entrevistas a los asistentes reales de un mitin político. En *Die Artisten*, Kluge ya opera como entrevistador: su voz en off no calculada entra en escena durante una entrevista a un viejo artista circense.

En todos los casos anteriores, la palabra circula por un medio específico, el sonido, y eso hace que lo que se espere del espectador sea la puesta en acto también de un sentido diferente, el de la escucha.

Por su parte, el uso de los intertítulos parece cumplir una doble función. Un sentido inmanente a la historia del cine, por un lado, y una función narrativa. Con respecto a lo último, podríamos decir que logran quebrar la ilusión narrativa, introducir pausas que obligan al espectador a escuchar su voz interior, es decir, a asumir un rol más activo.

En las películas mudas los títulos siempre me entusiasmaron. Como, desde un punto de vista literario, los títulos son mayormente estúpidos, escasamente informativos o correctamente ubicados, me pregunté por qué me gusta mirarlos. Estoy contento de verlos porque en ese momento mi cerebro comienza a trabajar y tiene un momento para desarrollar fantasías independientes. Después estoy contento de ver imágenes de nuevo.<sup>202</sup>

De aquí se desprende que la doble función puede diferenciarse solo en términos analíticos. Pues el uso de los intertítulos es al mismo tiempo un modo de honrar al cine de principios de siglo que, al no ser sonoro, podía todavía explorar las formas más genuinamente visuales del medio. Ya Adorno se refería a esto: “en el cine primitivo se alternaban las imágenes y los textos, y su antítesis acentuaba las imágenes como tales imágenes. Esta dialéctica era, como cualquier otra dialéctica, insoportable para la cultura de masas. Esta expulsó del cine los textos como cuerpos extraños, pero solo para emplear las imágenes mismas como los textos que ellas absorbían.”<sup>203</sup> Los intertítulos generan uno de los desafíos más característicos de los films klugelianos a la predominancia de la imagen en el cine, puesto que, a diferencia de la *voice-over* o de las entrevistas, se sitúan en el mismo medio visual, apelando al sentido de la visión y a la habilidad de la lectura.

---

<sup>202</sup> Entrevista concedida en 1966 por Kluge, citado en Kluge, A. y Liebeman, S., “On New German Cinema”, art. cit., p. 13.

<sup>203</sup> Adorno, “El esquema de la cultura de masas”, art. cit., p. 314.



También en relación con su lugar en la historia del cine, podríamos pensar que el uso de los intertítulos continúa la tradición modernista de la citación (parodia, reminiscencia, crítica), homenajando también al cine modernista ya clásico. Citas que no son citadas, deberíamos decir desde un punto de vista dialéctico. La cita, por supuesto, siempre es alusiva, referencial, pero su sentido –por el lugar donde está montada, la relación con el todo, o su propio contenido– es elusivo. Incluso muchas imágenes son citas de personajes conocidos, grupos, eventos, lugares de Alemania, películas, que es difícil para el espectador argentino contemporáneo descifrar, y quizás también para muchos contemporáneos a la situación de recepción original.

Finalmente, no quisiéramos dejar de destacar la potencialidad gráfica que se explota con la introducción de los intertítulos. Si en el apartado titulado “analogía con la escritura” desarrollamos la idea, a partir del *Filmtransparente* de Adorno, de que el cine debería explotar su semejanza con la escritura y disponer de las imágenes como ella, para Kluge también vale lo inverso. Esto es, en su cine Kluge explota las cualidades gráficas del texto escrito. La palabra en el cine se vuelve tipografía y lo gráfico es nuevamente imagen. La palabra escrita tiene una característica que permite trabajar con ella de manera visual: su plasticidad [*Bildhaftigkeit*]. Esto será cada vez más fuerte durante los años de televisión de Kluge. Desde los ochenta, potenciado por las capacidades técnicas de lo digital, es posible advertir el uso de distintas familias tipográficas, colores y modos de aparición.<sup>204</sup> La forma típica es la placa negra detrás y, sobre ella, el despliegue de textos en distintas tipografías, colores y posiciones, formando figuras. Un ejemplo claro puede verse en *Nachrichten*, en la que se presentan segmentos enteros de texto, por ejemplo, el caso de la inserción del aforismo “Sobre la génesis de la estupidez” de los apuntes y esbozos de *Dialéctica de la ilustración*.

### **2.3. *Anschauung und Begriff*: la imagen como mediación de la intuición y el concepto**

En determinado pasaje de la comparación entre las posibilidades expresivas del lenguaje literario y el cinematográfico, Kluge recurre al binomio kantiano de intuición y concepto. Mediante esta fórmula, Kluge sostiene que el lenguaje se ha estabilizado en un punto

---

<sup>204</sup> Para un análisis pormenorizado de este punto, ver: Scherer, C., “Das Bild der Schrift und die Schrift der Bilder Zum Verhältnis von Bild und Schrift in den Kulturmagazinen Alexander Kluges”, *Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft*, Heft 23, 1996, pp.34-53.

intermedio: no es ni totalmente ilustrativo [*anschaulich*] ni verdaderamente abstracto.<sup>205</sup> Este hecho contrastaría con las posibilidades que tiene la imagen, según lo que hemos venido desarrollando.

Decíamos antes que el término alemán *Bild* es un sustantivo que tiene innumerables usos. A partir de esa constatación, es posible desprender que en la propia definición de “imagen” los sentidos son múltiples e, incluso, conviven sentidos contradictorios. La imagen es al mismo tiempo material y psíquica, externa e interna, formada y plástica, abierta y cerrada. Para usar una vez más la clara formulación de Didi-Huberman en su discurso adorniano:

Esa sería la potencia paradójica y la fragilidad de las imágenes. Por un lado, no se adaptan a la generalidad del concepto, en tanto que son siempre singulares: locales, lacunarias, poca cosa, en suma, micrológicas, [...]. Por otro lado, están abiertas por todas partes: nunca completamente cerradas, nunca acabadas, a lo que corresponde exactamente la escritura fragmentaria defendida por Adorno como “forma abierta, inacabada” del pensamiento.<sup>206</sup>

Una imagen siempre se encuentra en la duplicidad de ser una cosa [*Ding*] y una idea [*Vorstellung*]. Es exactamente debido a ese doble carácter que una imagen se experimenta como tal. Podríamos decir también, como *Vorstellung*, en el sentido de idea, imaginación, o la raíz latina que usa a veces Adorno: *imago*. Pero también *Darstellung*, exposición o representación.

Haciendo una inferencia de esas distintas valencias en la noción de imagen, Kluge afirma que una imagen tiene un potencial único en tanto no es ni *Anschauung* ni *Begriff*, siguiendo la famosa máxima kantiana. Esto es desplegado especialmente en un artículo breve, escrito 30 años más tarde que “Wort und Film”, titulado “Begriff ohne Anschauung ist leer. Anschauung ohne Begriff ist blind” [El concepto sin intuición es vacío. La intuición sin concepto es ciega].<sup>207</sup> Es claro que Kluge simplifica la frase de Kant para poder desarrollar allí su concepción del potencial de la imagen, pues en realidad la misma reza: “Gedanken ohne Inhalt sind leer. Anschauungen ohne Begriffe sind blind” [Los

---

<sup>205</sup> Kluge, A. *et. al.*, “Wort und Film”, art. cit., p. 29. Traducir el término “Anschauung” y su adjetivación “anschaulich” implica aquí dar cuenta de los usos no necesariamente técnicos que les da Kluge. Traducido literalmente, sería “idea”. Ahora bien, si siguiéramos la tradición kantiana desde donde directamente lo cita, deberíamos traducirlo por “intuición”. En determinadas ocasiones, Kluge parece también referirse con “intuición” a percepción sensible, que en alemán sería *Wahrnehmung*. De hecho, Miriam Hansen en su traducción del texto al inglés, lo traduce como *sensuous perception* (percepción sensible).

<sup>206</sup> Didi-Huberman, G., “Imagen (de la) crítica”, art. cit., p. 385.

<sup>207</sup> Kluge, A. “Begriff ohne Anschauung ist leer. Anschauung ohne Begriff ist blind”, en Eder, K., Hörmann, G., *Anschauung und Begriff: die Arbeiten des Instituts für Filmgestaltung Ulm 1962-1995*, op. cit., pp. 7-14.

pensamientos sin contenido son vacíos. Las intuiciones sin conceptos son ciegas]. En cualquier caso, bajo el término “Anschauung”, Kluge parece asociar lo que está más inmediatamente referido al objeto de conocimiento, lo que contiene información, lo que más cerca está de la realidad empírica, lo concreto, en definitiva, todo lo que se opone al concepto. Quizás el hecho de que la *Anschauung* esté más cercana a la experiencia implica para Kluge una proximidad, no solo a la sensualidad sino también a los sentimientos, término clave en su estética, como veremos más adelante.

Ahora bien, si uno pensara en términos de visualidad, ¿qué sería una intuición [Anschauung] si no es ya una imagen [Bild]? La impresión sensible en la retina, ¿podría ser la *Anschauung*? Pero, ¿no es ya también una imagen? ¿Intuimos en imágenes? Aquí se juega algo específico de la imagen cinematográfica. La película que he visto la recuerdo en imágenes. Aunque recuerdo también la música, o puedan venir a mi mente partes de los diálogos, el recuerdo es básicamente visual. Entonces, tengo mi propia idea [*Vorstellung*] de la película bajo la suposición de una certeza de que esta última refiere a lo que vi proyectado en la pantalla. Una certeza de parecido entre las “imágenes de la memoria” y los cientos de imágenes individuales materiales que se proyectan. Es decir, tengo la imagen técnica proyectada, la impresión sensible en la retina y la imagen del recuerdo de lo que vi en el cine.

En todo caso, las imágenes para Kluge parecerían estar, más que el lenguaje, entre los polos de un momento más práctico, experimental, sensorial, y uno especulativo. En ese sentido, lo importante es que la imagen, tanto la técnica como la de la memoria, estarían ya siempre mediadas, y en ese sentido, no caerían por completo en el polo de la *Anschauung*. Y, a su vez, son una percepción visual a partir de la cual es posible construir conceptos.

“Su material [el del cine] siempre serán percepciones; el montaje, sin embargo, nos permite construir conceptos”,<sup>208</sup> afirmaba Kluge en “Die Utopie Film” según una cita que referenciábamos más arriba. Así, el montaje juega un rol fundamental al pasar del estímulo perceptivo a la construcción de *experiencia*. Como dijimos más arriba, el cine se constituye como una forma de expresión visual que, a diferencia del lenguaje, puede “construir conceptos” sin estabilidad, sin determinación, sin “cerrar el abismo entre percepción y lenguaje, sujeto y objeto, sentimientos y hechos”.<sup>209</sup>

Por otra parte, podríamos pensar que el lugar destacado que Kluge le da a la imagen y la desconfianza hacia el lenguaje continúa, una vez más, un motivo de la Teoría Crítica y, especialmente, de Adorno. Dicho brevemente, para Adorno el concepto no alcanza, hay un

---

<sup>208</sup> Kluge, A., “Die Utopie Film”, art. cit., p. 29.

<sup>209</sup> Stiegler, B., “Die Realität ist nicht genug”, art. cit., p. 54.

problema con la idea misma de conocimiento conceptual, puesto que el conocimiento subsume el rasgo particular y agota la cosa. En otras palabras, el pensamiento identificador hace que el elemento particular se vuelva algo intercambiable en cuanto signo. En “Concepto de Ilustración”, Adorno se ocupa también de los límites del lenguaje y de cómo la designación de la palabra se distancia de la cosa.<sup>210</sup> Kluge utiliza en reiteradas ocasiones una idea que está en sintonía con esta de Adorno, siempre referida al cine, y es la del “imperialismo del concepto”. Con ello se refiere al hecho de que la pretensión de comprender completamente una película implica colonizar el objeto. Si el objetivo fuera el de lograr una comprensión total, eso necesariamente entrañaría dejar algo vacío.<sup>211</sup>

Otra consideración sobre la que es posible profundizar en este emplazamiento de la imagen entre intuición y concepto es la de que, entendida de ese modo, la relación también comprende una dialéctica de lo particular, que quedaría del lado de la *Anschauung*, y el universal, que por supuesto refiere al concepto. Kluge sostiene que su cine tiene una sensibilidad especial por lo particular, por el fragmento. El fragmento no es un detalle, pero tampoco puede ser una representación del universo.

En términos técnicos, la estética del fragmento en el cine lo que hace es destacar un plano de manera tal que en él resuenen otras correspondencias en relación con su entorno fílmico. El primerísimo primer plano tiene una especial atracción para este tipo de montaje: deforma, desvía, resalta el objeto mediante el artificio de la cercanía.<sup>212</sup> Otro recurso podría ser la sinécdoque (la parte por el todo), una figura retórica que sugiere antes que mostrar, por lo que, además, resulta muy conveniente para las limitaciones de un cine de bajo presupuesto. El recurso al fragmento es importante porque a través de la diferenciación se le devuelve al material su dignidad de unicidad [*Einzigartigkeit und Einmaligkeit*]. Los hechos y fenómenos empíricos no aparecen como ejemplo, ni como la indicación o la referencia de algo más general.

Esto último nos conduce a un tercer punto: la relación entre la concreción y la abstracción. Para remitirnos una vez más a Didi-Huberman, el francés explica la distancia de Adorno con las imágenes, en parte, porque las mismas no pertenecerían por derecho propio

---

<sup>210</sup> Adorno, Th. W., Horkheimer, M., “Concepto de Ilustración”, en Íd., *Dialéctica de la Ilustración* (trad.: J.J. Sánchez), Trotta: Madrid, 2009, pp. 59-95. Para ampliar esta temática, remitimos al lector a Tiedemann, R., “Concept, Image, Name: On Adorno's Utopia of Knowledge” (trad.: E. Anderson; T. Huhn), en Huhn, T., Zuidervaart, L., *The Semblance of Subjectivity. Essay in Adorno's Aesthetics*, MIT Press: Cambridge, 1997, pp. 123-146.

<sup>211</sup> Referido por Stollmann, R., “Alexander Kluge als realist”, en Böhm-Christl, Th., *Alexander Kluge. Herausgegeben von Thomas Böhm-Christl*, Suhrkamp: Frankfurt am Main, 1983, pp. 245-278.

<sup>212</sup> Amiel, V., *Estética del montaje*, op. cit., p. 80.

ni al trabajo conceptual de la filosofía idealista ni a un materialismo consecuente.<sup>213</sup> No obstante, esto parece ser directamente respondido por Kluge. En un sentido hegeliano-marxista, Kluge insiste en que en aquello que nos parece más concreto hay más abstracción de la que creemos. No es que la concreción sea lo que está bajo nuestros pies, en la tierra, y nos elevemos hacia la abstracción, sino que, exactamente a la inversa, la concreción es el cielo.<sup>214</sup> Siguiendo a Hegel, Marx establece que concreto es concreto porque reúne en sí más determinaciones.

En el libro *Gelegenheitsarbeit*, Kluge ejemplifica la ida y vuelta de la abstracción con la explicación de Marx de la “Introducción a la crítica de la economía política”: la economía política entiende que comenzar por lo real y concreto es comenzar por el pueblo [*Bevölkerung*]. Pero es una abstracción si no se considera que está dividido en clases. Esas clases, a su vez, son abstractas si no se consideran los elementos sobre los que se sustenta, el trabajo asalariado y el capital, por ejemplo. Estos últimos conllevan los conceptos de intercambio, división del trabajo. Para comprender el intercambio se necesita de las nociones de mercancía, precio, dinero, etc. Si el camino de la concreción y la abstracción fuera al revés, si de los conceptos de mercancía, precio y dinero se llegara hasta el pueblo, al llegar a ese concepto ya se contaría con una totalidad rica en determinaciones y relaciones y, por lo tanto, no sería más una abstracción.

Siguiendo a Marx, Kluge establece que, en el cine, ni la instantánea de alguna porción de mundo del documental ni la escena dramaturgica típica de la película de ficción constituyen el elemento concreto sobre el que se asienta la totalidad de la película.<sup>215</sup> La imagen, concreta, desafía a la abstracción porque el punto es que, en realidad, la concreción de la imagen no es tal. La imagen es la cristalización de un momento, y como tal, una constelación de muchas dimensiones y relaciones.<sup>216</sup> La imagen captura experiencia, no parte del mundo objetual, la referencia no es a algo estático.

¿Cómo lograr una “realidad rica en determinaciones y relaciones” en el cine? Está claro que la clave reside en el montaje, mediante el cual la toma individual, como particular, entra en tensión, contradice y niega otros particulares, reafirmando de ese modo su singularidad, pero creando, al mismo tiempo, una constelación. Más específicamente, puede que de una imagen surja un concepto, o que un concepto estalle en una serie de imágenes.

---

<sup>213</sup> Cfr. Didi-Huberman, G., “Imagen (de la) crítica”, art. cit.

<sup>214</sup> Kluge, A., “Begriff ohne Anschauung ist leer. Anschauung ohne Begriff ist blind”, art. cit., p. 9.

<sup>215</sup> Kluge, A., *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin. Zur realistischen Methode*, Suhrkamp: Frankfurt am Main, 1975, p. 206 ss.

<sup>216</sup> Hay dos nociones a las que Kluge alude siempre para referirse a la interdependencia, a lo relacional. Se trata de *Maßverhältnisse* y *Zusammenhang*, ambas de difícil reducción a un solo término español.

De todos modos, siempre se trata de una serie de imágenes, que no se refieren necesariamente –o únicamente– unas a otras, sino que más bien se entrelazan en una especie de semiosis infinita en la que una imagen remite a otra y a otra y a otra.

Una última consideración cabe con respecto a la relación dialéctica más general de imagen y pensamiento. Kluge une la cuestión del realismo y el conocimiento en un fragmento del libro *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin. Zur realistischen Methode*, titulado “Die realistische Methoden und das sog. ‘Filmische’” [Los métodos realistas y lo ‘cinematográfico’]. Ahí comienza estableciendo que el método deductivo en el cual nos formamos (como parte del principio de ilustración, deberíamos inferir de sus palabras) supone partir de leyes, reglas, hacia abajo hasta llegar a su uso, a una aplicación a través del ejemplo. De esa manera, “la verdad es *representada*”, “la abstracción regula la concreción y de ese modo la destruye”.<sup>217</sup>

En una entrevista con Oskar Negt reproducida en *Nachrichten*,<sup>218</sup> los autores debaten sobre la relación de la imagen y el pensamiento al interior de su propia tradición. Y establecen que para los teóricos de la Escuela de Frankfurt fue difícil crear universos de imágenes que hicieran más fácil comprender la abstracción que se esconde detrás del fetichismo de la mercancía. Imaginan que la forma de crear universos sería trabajar con series de imágenes, o de modo serial: una imagen y su variante, y su variante, y yuxtaponerlas de modo que se pueda comentar a través de imágenes y situaciones. En este caso, la imagen que en verdad debería funcionar de modo más lento que en el cine, encuentra su lugar como apoyo del pensamiento. En términos generales, podríamos decir que es precisamente esto lo que Kluge busca hacer en su *Nachrichten*: retomando el proyecto de Eisenstein, el objetivo no es hablar sobre el capital, sino “filmar el capital”. Si nos remitimos a lo que hemos establecido en este apartado en términos de la relación de la imagen con los conceptos y de la forma de entender el par abstracto-concreto, debería quedar claro que Negt y Kluge no están pensando en una posible *Darstellung* [exposición, representación] estética de la teoría, es decir, de una traducción de los conceptos abstractos que maneja la teoría a una simplificación visual. Se trata más bien de repensar el lugar de la imagen para el pensamiento, de reflexionar sobre cómo la imagen puede efectivamente colaborar a pensar conceptos más abstractos –con más determinaciones– de lo que consigue por sí sola la palabra. La relación de la imagen con el pensamiento, que solo puede ser mediada a través del lenguaje, tiene, como se ve, implicancias para la teoría, pero también para los lenguajes artísticos. En el caso de Kluge, su producción artística es en sí misma reflexión teórica, una intervención intelectual.

---

217 Kluge, A., *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin*, op. cit., p. 201 (cursiva en el original).

218 Cfr. *Nachrichten aus der ideologischen Antike-Marx/Eisenstein/Das Kapital*, minuto 1 de la tercera parte.

Para finalizar, la misma contraposición entre *Anschauung* y *Begriff* es utilizada en el artículo ya referido para hablar de la historia del cine: “la historia del cine se juega entre los polos de lo vacío y lo ciego”.<sup>219</sup> Con esto, parece sintetizarse una posición con respecto a dos procedimientos antagónicos en la historia del cine, que encuentran sus dos polos en el formalismo experimental (vacío) y el registro documental (ciego).

## Reflexiones finales

Hay una definición estética clara que Kluge va a desprender de las consideraciones provenientes de la tradición de la Teoría Crítica para que la clave de su cine realista se vuelva la relación dialéctica de imagen y concepto mediante el montaje. Pero antes de adentrarnos en el corazón de la estética cinematográfica de Kluge, recurriendo a los movimientos implicados por el modernismo y el realismo, en este capítulo hemos desplegado diferentes maneras de comprender la imagen, que se derivan directamente de los planteos de Adorno, Benjamin y Kracauer, y que no descansan en el valor simbólico de la imagen, en el valor de su polisemia o en su valor individual. Estas perspectivas son iconoclastas porque de un modo u otro niegan el carácter indexical de la imagen y son, asimismo, los cimientos formales de la praxis artística de Kluge que concentramos en las ideas básicas del material y el montaje y el lugar central del espectador. Así, en primer lugar, hemos nombrado las características básicas del trabajo de Kluge mediante ideas tales como: destrucción, imágenes invisibles, vacíos, ausencias, oposición, conflicto, fractura, choque, hueco.

Al comienzo del escrito presentamos un primer rasgo de las imágenes no referenciales a partir de la idea de “imágenes de la memoria”, un arquetipo que rastreamos en Benjamin y en Kracauer y que se relaciona con la *Erfahrung*. De su origen afectivo, esto es, de su asociación con el recuerdo [*Erinnerung*] y la infancia, provenientes de Proust, estas imágenes se definen como impresiones exageradas, distorsionadas y discontinuas, de naturaleza plástica y frágil.

Luego apelamos a otro concepto clave: el de asociación. En un punto en el que coinciden por completo los planteos de Adorno y Kluge, concluimos que, desde esta perspectiva, las imágenes no serían copias de realidad sino análogas a la actividad de asociación, al flujo de imágenes subjetivas que son un momento de protesta inherente al ser humano.

---

219 Kluge, A., “Begriff ohne Anschauung ist leer. Anschauung ohne Begriff ist blind”, art. cit., p. 7.

Continuando con la reflexión sobre el flujo inmersivo de imágenes en movimiento que propone el cine y cómo el montaje podría contrarrestarlo, desarrollamos una idea presente en los textos de Adorno desde temprano: el cine y la analogía con la escritura. El afán de un cine iconoclasta, desde esta perspectiva, sería el de buscar la diferenciación de la tipografía, la distancia de la palabra, logrando de esta manera una tarea de desciframiento de las imágenes, necesaria para todo arte.

A partir de ese momento, nos aproximamos a hacer un primer análisis de lo que la praxis cinematográfica iconoclasta significaría en Kluge. En primer lugar, la imagen es un material que queda supeditado a la relación con otros materiales: sonido, música y palabras. De esta forma se pone en jaque la supremacía de lo visual. En segundo lugar, la manipulación de la imagen tiene por objetivo revelar el carácter construido, tanto del material de la película, como del mundo y de la historia. En tercer lugar, abordamos un punto nodal en el planteo klugeliano sobre el cine, esto es, la afirmación del lugar de preeminencia del espectador, al asegurar que la película no es aquello que ocurre en la pantalla sino la “película en la cabeza del espectador”. Si bien la frase, a primera vista, pareciera ubicarlo de lleno en una estética de la recepción y, de esa forma, pondría en duda su relación con la Teoría Crítica, en especial con Adorno, el objetivo que nos propusimos fue relacionar la frase con aquello trabajado antes en el capítulo, esto es, la afinidad del cine con las imágenes de la memoria y la experiencia subjetiva. Desde esa concepción del cine, no resulta difícil ver que, en realidad, la frase se fundamenta en el hecho de que la asociación subjetiva y el montaje cinematográfico trabajan de manera análoga. Por otra parte, la frase intenta subrayar algo que diferencia al cine respecto de las demás artes: el visionado es parte constitutiva de él. ¿Por qué sería iconoclasta? Además de resultar una provocación a la preeminencia de la imagen que se exhibe en la pantalla, el tipo de cine que plantea Kluge considera que las imágenes no pueden ser absorbentes para que el espectador pueda *escapar, ausentare*.

En la segunda parte del capítulo emprendimos una elucidación de la dialéctica entre imagen y palabra en el cine de Kluge, desplegando tres análisis de diferentes niveles.

En un primer momento, nos referimos a las relaciones, acercamientos y distancias entre los medios de la literatura y el cine, desprendiendo de allí la posibilidad de un lenguaje cinematográfico. Esto es, un tipo de expresión que sea capaz de metáforas filmicas y de recursos que permitan introducir altos grados de indeterminación como la literatura. De ese modo, el cine no solo estaría en posición de lograr algo análogo a aquello que le provee su cualidad artística al lenguaje literario. Aún más, lo aventajaría en el sentido de que la literatura



ha logrado tal estabilidad, que el equilibrio entre concreción y abstracción del lenguaje ya no se puede romper tan fácilmente como sí puede lograrlo el cine.

En un segundo momento, aludimos a la palabra como el material que más contrapeso le hace a la imagen en las películas de Kluge. Según nuestro análisis, la palabra adquiere ese lugar mediante tres dispositivos básicos: por un lado, es introducida mediante la voz hablada, ya sea en carácter de diálogo, y de modo especial la entrevista, como del comentario en una forma también característica de Kluge que es su propia *voice-over*; por otra parte, la palabra es interpuesta en forma de intertítulos, mediante la cual es posible además resaltar la potencialidad gráfica de la palabra, pues Kluge trabaja visualmente con la tipografía; finalmente, la cita (que se escucha y se lee) representa también una forma particular del trabajo de Kluge con el pensamiento, la teoría, la literatura y la filosofía.

En el tercer y último momento, intentamos una descripción de la imagen desde la perspectiva iconoclasta klugeliana, situándola como punto intermedio entre los polos de la intuición y el concepto, según la apropiación que hace Kluge de la teoría del conocimiento kantiana. Es decir, entre aquello que más cerca está de la realidad empírica, lo que brinda la información, lo concreto y, por el otro, lado, lo que es capaz de ser pensado sin referente empírico, un momento especulativo asociado a la abstracción. El cine sería capaz de construir conceptos mediante el montaje, sin cerrar el abismo entre percepción (material y objetual) y experiencia subjetiva. Sin embargo, el par concreto-abstracto también es desarrollado en la obra de Kluge desde su sentido hegeliano-marxista. Esto último nos dejó en un buen lugar para definir la imagen como concreta, no porque logre capturar y recortar la experiencia de manera estática, sino en el sentido de que reúne en sí más determinaciones. De nuevo, mediante el montaje, el cine sería capaz de dar cuenta de una realidad rica en relaciones y determinaciones, distanciándose así de la inmovilidad, la paralización y la fijeza que implicaría pensar a la imagen como copia, en términos referenciales.

Como se podrá avizorar desde aquí, con estos elementos estamos ya en condiciones de pasar a analizar el montaje como un *modo de relación* iconoclasta, así como una última idea que también hemos introducido de la mano de la noción de iconoclasia y que trataremos como uno de los pilares de la estética de Kluge: el realismo estético.

## Capítulo 3

### Los principios estéticos del cine de Kluge: montaje y realismo

En vista de la situación inhumana  
lo único que puede hacer el artista  
es seguir elevando el grado de dificultad de sus artes

—Leni Peickert

Leni Peickert, una artista circense obsesionada con rescatar al circo en vías de extinción, es el personaje principal de *Die Artisten in der Zirkuskuppel: ratlos* [Los artistas bajo la carpa del circo: perplejos] (1968), película con la que Kluge culminó su primera década de práctica artística y que hace muy poco cumplió ya 50 años. El contexto de producción de la película tiene como trasfondo el conflicto de la interpretación de la Teoría Crítica en tiempos del movimiento estudiantil alemán. En ese marco, Kluge afirma en una entrevista reciente que, con el film, había intentado una respuesta cinematográfica a la *Teoría Estética* de Adorno.<sup>220</sup> De hecho, a través de la metáfora del circo, es la única película de Kluge en la que el tema que se aborda es el propio arte. El producto audiovisual de la experiencia del director en aquellos tiempos de agitación política, es una forma artística que el movimiento de protesta asoció con el arte burgués, con su hermetismo, su falta de compromiso y su elitismo. En ese momento, Kluge expresó de manera clara la aporía: “mientras más complejo el material, más se aleja del público, mientras más lo facilito, más falseo la cosa.”<sup>221</sup>

---

<sup>220</sup> Cf. Kluge, A., “Ich bin ein Patriot der Bücher”, *Cicero. Magazin für politische Kultur*, 2007, disponible en: [cicero.de/839.php?ausgabe=03/2007](http://cicero.de/839.php?ausgabe=03/2007). Cabría aclarar que Kluge debe estar refiriéndose, en realidad, al proyecto en el que estaba trabajando Adorno y no al libro publicado, pues este es póstumo y para 1968 todavía Adorno no había muerto. En cualquier caso, la relación de la película con los postulados de la estética adorniana son incuestionables.

<sup>221</sup> Hablamos de una discusión televisiva de la que Kluge participó luego del estreno de *Die Artisten*. Allí se reunieron un moderador (Falkenberg), Alexander Kluge, el crítico de cine Siegfried Schoeber (*Süddeutsche Zeitung*) y al portavoz de la Unión de Gremios Alemanes, Dieter Schmidt. El tema previsto para el debate era “Sociedad y cine” y cerraba un ciclo de aire dedicado a las películas de Kluge. Sin embargo, tomó un giro inesperado a los 45 minutos de comenzada, cuando un redactor le hizo llegar una nota al moderador que decía “van 45 minutos de manipulación de Kluge, retomar el tema”. Kluge protestó por ello y comenzó una disputa que, sin que supieran, fue registrada por la cámara. Luego de otros 45 minutos, se interrumpió la discusión a petición de Kluge y se comenzó a deliberar fuera de cámara si el programa debía emitirse. Los cámaras, iluminadores y técnicos decidieron unirse a la discusión y votar porque el programa se emitiera sin cortes, sin editar. El material, que finalmente no solo refleja los debates políticos que *Die Artisten* suscitó en su momento, sino que a su vez pone en el tapete la propia forma del debate televisivo, representa por ello un material valiosísimo disponible en el volumen 21 de la serie de DVDs compilados por el *Filmmuseum* de München en 2012, junto con *Die Artisten* y el cortometraje *La*

Siguiendo el hilo argumentativo de los capítulos anteriores, diríamos que para Kluge, en la estela de la Teoría Crítica, otro modo de iconoclasia, además del cuestionamiento al estatuto referencial de la imagen, lo constituiría la negación, mediante la forma, de su performatividad política directa. Más tarde, en la década del setenta y alrededor de otra famosa película, *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin* [Trabajo ocasional de una esclava] (1973), Kluge nombrará a esa aporía en la que se basa su praxis artística como “realismo antagonista”.<sup>222</sup>

Para poder desarrollar la aparente ironía que representa, para todos aquellos que alguna vez nos enfrentamos al cine de Kluge –en especial cuando nos enfrentamos a ella por primera vez–, llamarlo “realista”, es necesario volver a comenzar por el problema de la referencialidad de la imagen. Pues, como veremos, la posibilidad de un cine realista se funda en la objeción al estatuto de la imagen como referencia al mundo. La clave estética está dada por el montaje, forma mediante la cual el cine de Kluge libera a las imágenes de sus ataduras referenciales y logra establecer una relación específica entre imagen y concepto, que hará de los cortes, la ruptura y el vacío su principal elemento formal. Este modo específico de entender y practicar el montaje permite delinear en Kluge una posición particular dentro del cine moderno que, aun insistiendo en la innovación formal propia del modernismo, llama realismo.

Este capítulo se subdivide también en dos partes. A partir de la relación de la imagen y la palabra que se sitúa como principio constructivo, en la primera parte analizamos el montaje como el elemento formal distintivo del cine de Kluge, atendiendo a su singularidad en el contexto del cine moderno. En Kluge, la reflexión sobre el cine como medio se erige sobre la base del problema de la referencialidad de la imagen y el montaje. En este sentido, presentamos los elementos que permiten asociarlo al modernismo cinematográfico. Sin embargo, en la discusión de las interpretaciones en torno al cine de Kluge que, o bien lo sitúan de modo incuestionado en el modernismo cinematográfico,<sup>223</sup> o bien identifican en él a un claro representante de un posmodernismo en ciernes,<sup>224</sup> optamos por introducir la

---

*indomable Leni Peickert*. Véase *ibíd.*: “Fernsehdiskussion: Reformzirkus. Ein Fernsehgespräch über Gesellschaft und Film (1970)”.

<sup>222</sup> Como hipótesis asociada, sostenemos que el cambio que se da entre los dos momentos, lo que permite que Kluge se vuelque hacia una dirección más materialista, es el comienzo de la colaboración conjunta con Oskar Negt. A partir de estas indagaciones teóricas, Kluge definirá a sus producciones (tanto en el caso de *Die Artisten* como en el de *Gelegenheitsarbeit* se trata de películas, cortos y libros asociados) como “contraproducidos”, noción clave a la que nos abocamos en el próximo capítulo.

<sup>223</sup> Lutze, P., *Alexander Kluge. The Last Modernist*, *op. cit.*; Maiso, J., “La inmediatez quebrada. El cine como escritura audiovisual, de Kluge a Haneke: una tradición adorniana”, *art. cit.*

<sup>224</sup> Elsaesser, Th., “The Stubborn Persistence of Alexander Kluge”, *art. cit.*, en Forrest, T. (Ed.), *Alexander Kluge. Raw Materials for the Imagination*, *op. cit.*; Fore, D., “Introduction”, en Kluge, A. y Negt, O., *History and Obstinacy*, *op. cit.*

categoría estética con la que el propio Kluge define su trabajo: el realismo. Por ello, la última parte de esta sección está dedicada a dilucidar este concepto. En el próximo capítulo nos abocamos a mostrar cómo estas decisiones formales están relacionadas con el programa de la elaboración de contraesferas públicas.

## **Parte 1: El principio del montaje**

La dialéctica de imagen y concepto, aquella a partir de la cual, según la perspectiva que delineamos, se puede hablar de un lenguaje específicamente cinematográfico, es el modo de responder al problema de la excesiva indexicalidad de la imagen heredado de la Teoría Crítica. Siguiendo el argumento de la iconoclasia, podríamos recapitular la cuestión de la referencialidad de la imagen, no como un impedimento, sino puntualizando que el problema es la falsa identidad de la imagen y su referente, porque eso valida lo particular al conectarlo con la totalidad sin mediación alguna. Es el montaje el que, como medio, puede negar el carácter afirmativo de la imagen.

Kluge alude de manera reiterada al hecho de que en la historia del cine la aparición del sonido supuso un empobrecimiento, en la medida en que se olvidó el principio del montaje, que era la respuesta al problema de la transición de una escena a la otra.<sup>225</sup> Desde el cine mudo, la incorporación del sonido y el color solo ha acentuado la presunción de realismo, la apariencia de objetividad. Ante esto, como vimos, desde su práctica artística Kluge enfatiza la función de los cortes, los espacios vacíos entre las tomas, a fin de contrarrestar la referencialidad obstructora del flujo de imagen.

La apelación al montaje como clave en una estética del cine que parte del problema de la excesiva referencialidad de la imagen es algo que, tal como introdujimos en el capítulo 1, parecería ser un programa conjunto de Kluge y de Adorno al final de su vida. Ahora bien, deberíamos comenzar aquí diciendo que eso no implica sostener que estén pensando en la misma idea de montaje. Adorno no está de acuerdo con el montaje inintencional tal como se desprende de su discusión con Benjamin. Quizás, cuando en el *Filmtransparente* critica la yuxtaposición de materiales sin intención y la pretensión de hacer que el material hable por

---

<sup>225</sup> Cfr., por ejemplo, Kluge, A., *et. al.*, “Wort und Film”, art. cit., p. 24.

sí solo,<sup>226</sup> esté polemizando ya no solo con Benjamin sino específicamente con Kluge.<sup>227</sup> Adorno no deja de criticar el recurso del shock y parece objetar en Kluge su deliberado rechazo a proponer un significado. Probablemente reproduce en esta objeción lo mismo que, también en lo que respecta al montaje, había discutido con Benjamin: la ausencia de la teoría como mediación. Refiriéndose en particular a su recepción del surrealismo, Adorno le advierte a Benjamin que el olvido de uno de los polos de la dialéctica, el de la teoría, es una traición a su propia idea primaria de las “imágenes históricas”.<sup>228</sup>

No obstante, tal y como puede leerse en lo que venimos argumentando, sostenemos que Kluge espera con el montaje encontrar un principio de praxis, la forma de expresión que daría un lenguaje propio al cine y, en ese sentido, una radicalización de la propuesta de Adorno, un más allá de Adorno. Por otro lado, insistimos en que no hay en Kluge un rechazo a la teoría sino un trabajo distinto con ella. Asimismo, discrepando con algunas interpretaciones, en este apartado profundizaremos en la idea de que en Kluge el principio del montaje no se sustenta en un sinsentido. Más bien, afirmamos que el punto de diferenciación importante con Adorno lo constituye el lugar central que ocupa el espectador, siendo que Kluge enfatiza que la obra se completa en las asociaciones que, a partir del montaje, hacen los espectadores.

En definitiva, señalamos que el recurso al montaje es en Kluge también deudor de los planteos y discusiones entre Adorno y Benjamin, pero adquiere una forma específica en el cine moderno. Esta referencia al cine moderno no es menor: que la reflexión de Kluge se haya mudado de contexto implica necesariamente que los debates son otros y que, contra nuevas posiciones dentro de la teoría y la práctica cinematográficas, la apelación al montaje como principio en Kluge adquiere rasgos muy propios.

## 1.1. Montaje cinematográfico

En términos operativos, el montaje es la selección, ordenamiento y decisión de duración de los planos sobre un material que llega desordenado. Si siguiéramos la analogía con la escritura

---

<sup>226</sup> Adorno, “Carteles de cine”, art. cit., p. 313. “Lo que está montado puramente, sin añadir la intención en los detalles, se niega por principio a adoptar intenciones”.

<sup>227</sup> Cfr. Maiso, J. y Viejo, B., “Imágenes en negativo. Notas introductorias a ‘Transparencias cinematográficas’ de Theodor W. Adorno”, art. cit.

<sup>228</sup> Cfr. Buck-Morss, S., *Origen de la dialéctica negativa*, op. cit., pp. 371-384. Véase también la carta del 10 de noviembre de 1938 que Adorno le envía a Benjamin con motivo del primer trabajo de este sobre Baudelaire, incluida en Adorno, Th. W., Benjamin, W., *Correspondencia 1928-1940* (trad.: J. Muñoz Veiga y V. Gómez Ibáñez), Trotta: Madrid, 1998, especialmente p. 272 ss.

literaria, podríamos decir que una regla gramatical básica de la práctica cinematográfica contempla el *plano*, como la palabra, es decir, la primera unidad de sentido; la *escena* sería análoga a una oración, una frase o un párrafo, una unidad ya de espacio-tiempo determinada; la *secuencia*, integrada por varias escenas, haría las veces de la exposición de una idea o argumento, en términos tradicionales, quizás en un capítulo de un libro; y el *acto*, integrado por varias secuencias, es la estructura dramática del film completo y cumpliría la función de la exposición completa de un libro. Aquí es clave el concepto de *raccord* o continuidad, que define el corte entre los diferentes planos para que no haya saltos. En esta analogía, el montaje podría entenderse como una convención narrativa por medio de la cual se logra el ordenamiento de las unidades que permite la construcción del sentido.

Con estos elementos, se comprende de qué modo el cine clásico construye la ilusión de continuidad espacio-temporal, mediante el “orden gramatical” y la edición. La historia del cine desde principios hasta mediados del siglo XX, lo que suele llamarse la edad de oro del cine clásico, se basa en este principio de narración, y se asocia básicamente al nombre de D.W. Griffith.<sup>229</sup> Los espectadores entendemos que una toma tiene algo que ver con la siguiente y hacemos un esfuerzo por establecer una relación entre ellas. Una explicación de por qué los espectadores aceptamos el montaje indica que la forma humana que tenemos de experimentar la realidad es “un gran plano secuencia”: despertamos, abrimos los ojos como si encendiéramos una cámara, vivimos todo el día y, por la noche, la cámara se apaga y nos vamos a dormir. Esa experiencia se vive como un plano secuencia, sin cortes. Por otro lado, perceptivamente podemos aceptar el corte del cine, la discontinuidad, la fragmentación del espacio y el tiempo, porque se parece a la manera en que las imágenes se yuxtaponen en nuestros sueños o recuerdos.

Pero también podríamos afirmar, siguiendo a Silvia Schwarzböck, que el argumento neuropsicológico no alcanza. Aceptamos los términos narrativos del montaje, tanto los de la continuidad como los de la discontinuidad, porque somos espectadores ya entrenados, especialmente en el medio de la industria cultural.<sup>230</sup> Eso que hoy nos parece evidente, esperar que los planos sucesivos formen una secuencia narrativa, es algo a lo que nos hemos habituado como espectadores.

Retomando el punto, resulta evidente que el montaje es un trabajo para construir algo que no está supuesto en el material. El montaje es la herramienta distintiva del medio cinematográfico. Sin embargo, en el cine clásico y en el cine comercial de él derivado ha

---

<sup>229</sup> Amiel, V., *Estética del montaje*, op. cit., p. 30.

<sup>230</sup> Schwarzböck, S., *Los monstruos más fríos. Estética después del cine*, Mar Dulce: Buenos Aires, 2017.

quedado reducido a producir el efecto de continuidad y verosimilitud. Se trata del trabajo formal por antonomasia en el cine, más allá de los medios que comparte con las otras artes, por supuesto, la escenificación en la creación del material fílmico que compartiría con el teatro, y el encuadre de la cámara, basado en el recurso técnico de la fotografía. En este sentido, el corte es uno de los elementos característicos del lenguaje del cine.

Enfatizando este último aspecto es que, cuando hablamos de montaje en Kluge, no nos referimos simplemente a la operación técnica mediante la cual se organizan los materiales que en el cine inherentemente se encuentran escindidos. Pues, para el cineasta alemán no se trata de proyectar, según un orden lógico o cronológico, ninguna unidad o continuidad, ninguna acción o verosimilitud de los personajes. Más bien, dentro del mapa cinematográfico, el procedimiento de Kluge se acerca al tipo de montajes en los cuales de lo que se trata es de “provocar acercamientos, de suscitar correspondencias cuyo carácter imprevisible es primordial.”<sup>231</sup> A lo largo de su carrera, es posible advertir que Kluge ha reconstruido la tradición cinematográfica en la que abreva su cine como dependiente de tres raíces de distinto tipo, tres modos del montaje diferentes: Dziga Vertov, Sergei Eisenstein y Jean-Luc Godard.

Para empezar, fuera de la lógica del cine narrativo americano clásico, el cine soviético ya desde los años veinte dirigió sus investigaciones y producciones hacia una utilización diferente del montaje. En ese marco situamos a Vertov (1896-1954) y su proyecto de cine-ojo. Desde la perspectiva del cineasta ruso, de lo que se trata en el cine es de mostrar el mundo, no de representarlo. De ese modo, la introducción de elementos más allá de la cámara, se ofrece solo como un impedimento que atenta contra el verdadero potencial del cine. Con la cámara, el cine puede hacer visibles cosas del mundo que no resultan directamente perceptibles para el ojo humano. Vertov se apoya en “la potencia del ojo de la máquina para captar aquello frente a lo que la visión humana está orgánicamente limitada.”<sup>232</sup> Entonces, ¿qué rol cumple aquí el montaje? Vertov cuestiona la idea del montaje como composición, asociándolo más bien con un momento también objetivo, que se corresponde con la captación de las imágenes por parte de la cámara.<sup>233</sup> No hay intención subjetiva del autor, no hay composición orgánica. A pesar de lo sumario de la exposición, es posible inferir que en la búsqueda por inhibir el exceso de referencialidad propio de las imágenes, por no

---

<sup>231</sup> Amiel, V., *Estética del montaje*, op. cit., p. 23.

<sup>232</sup> Bernini, E., “Tres ideas de lo documental. La mirada sobre el otro”, *Kilometro 111. Ensayos sobre cine*, n° 7, 2008, pp. 89-107, aquí p. 98.

<sup>233</sup> Cf. Galfione, V., Roldán, E., “Realismo artístico e imagen cinematográfica: un problema estético de Vertov a Kluge”, *Escritura e Imagen* 13, 2017, pp. 179-198.

“representar” el mundo, se hace explícita la deuda de Kluge con esta tradición realista soviética. Asimismo, al igual que en los manifiestos de Vertov,<sup>234</sup> en el de Oberhausen se señala que el futuro del arte cinematográfico es la negación de su presente. La muerte de la “cinematografía” es indispensable para que viva el arte cinematográfico.<sup>235</sup> Vertov llamaba colectivamente a acelerar su muerte y en ello, las vanguardias en general, y Kluge en particular, lo han seguido.

Pero, si hablamos de montaje, la referencia obligada es Sergei Eisenstein. Piénsese en su famosa escena de la escalinata de Odessa de *El Acorazado Potemkin* (1925), en la que lo que prevalece no es el relato de la acción. Mediante el montaje de planos generales, primeros planos y repeticiones, lo que se muestra al espectador no es una representación exacta de los lugares y tiempos en los que se desarrolla la acción: Eisenstein busca conseguir el efecto de retratar, no tanto la masacre de Odessa, sino la propia brutalidad del acontecimiento.

Cuando en *El Acorazado Potemkin* Eisenstein nos muestra sucesivamente planos de las miradas de los marineros y de los fusiles de los soldados, o del mocasín blanco de un oficial y de la boca vociferante de un amotinado, no está confrontando solamente dos distintos elementos de la intriga, sino, evidentemente, dos esferas más amplias, dos universos que se abren al pensamiento, siendo solicitados por el fragmento.<sup>236</sup>

Aquí estamos en presencia de una gramática distinta. Como decíamos más arriba, los planos individuales tienen un sentido en sí mismos, una unidad de sentido análoga a la de la palabra. Pero, a través de su yuxtaposición, modificados entre sí por su proximidad, adquieren un sentido nuevo. En términos generales, en el montaje de Eisenstein cada una de las tomas se podría entender como una afirmación que se combina con otras con el objetivo de alcanzar un efecto preciso en el espectador. Lo que se puede lograr con el montaje discursivo, abandonando la representación, son figuras retóricas. Una figura esencial del cine soviético es la metáfora, la sustitución de un elemento signifiante por otro (por ejemplo: plano A: lluvia, plano B: el rostro de un hombre).

Así, con la yuxtaposición de planos, lo que varía es el valor mismo de la imagen. El cine soviético le llamó a esto “efecto Kuleshov”. De este modo, el montaje habilita la asociación de sentidos y la interpretación. Si bien es claro que este es el punto nodal para el

---

<sup>234</sup> Cfr. Vertov, D., “La importancia del cine sin actores” y “El Kino-Pravda”, en Romaguera I Ramo, J., Alsina Thevenet, H. (eds.), *Textos y manifiestos del cine. Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones*, Cátedra: Madrid, 1998, pp. 41-50.

<sup>235</sup> Kluge, A., *et. al.*, “Manifiesto de Oberhausen”, en *ibíd.*, pp. 297-298.

<sup>236</sup> Amiel, V., *Estética del montaje, op. cit.*, p. 77.



uso del montaje en Kluge,<sup>237</sup> también es cierto que marcar las diferencias nos puede ayudar a especificar el tipo de montaje klugeliano. Discrepancias que el propio Kluge se ha encargado de señalar, a pesar de que la posición de Eisenstein sea imposible de resumir ya que va cambiando en cada uno de sus textos publicados.

Kluge equipara el montaje de Eisenstein con la posibilidad de controlar en un sentido políticamente progresivo la dirección de la fantasía del espectador. En consecuencia, podrían distinguirse tres diferencias entre el montaje que propone Kluge y el de Eisenstein. En primer lugar, para lograr la formación de conceptos, Eisenstein requiere de cierta armonía de las unidades, mientras que en Kluge funciona más la distinción que la adición. Dice Kluge en una entrevista cuando se le pregunta sobre sus afinidades y discrepancias con Eisenstein: “yo trabajaría con la diferencia. La técnica de la analogía, usada en la forma en que Eisenstein realmente la usó es, creo, un instrumento de dominación. Para mí, Dziga Vertov sería una mejor opción.”<sup>238</sup> En segundo lugar, tal como se desprende de la mencionada escena de *El acorazado Potemkin*, hay una apelación a la afectividad muy diferente en los dos cineastas. Para Kluge, la operación de Eisenstein tendría poca diferencia con la idea subyacente en cualquier producto de la industria cultural. No se trata de dirigir la afectividad o el pensamiento en ningún sentido, porque esto sería contrario a la idea de autonomía que sostiene fundamentado en la Teoría Crítica, en especial de Adorno. Por último, Kluge parece entender que en el montaje dialéctico de Eisenstein, la contradicción se resuelve, los planos montados juntos conforman una unidad de sentido, mientras que en Kluge se mantienen en tensión.<sup>239</sup>

Las críticas que Kluge dirige contra el tipo de montaje de Eisenstein están, a nuestro criterio, indefectiblemente marcadas por la distancia histórica. Lo que Kluge ha podido ver es cómo de este tipo de montaje sacará provecho la industria cultural en general y el discurso publicitario en particular.

Volviendo al inicio, mientras que en el tipo de montaje narrativo prima el procedimiento estético del desglose, de la articulación continua de planos, se presupone que la representación del mundo es evidente, que ese mundo es transparente y puede ser representado. Esto es cuestionado por el cine soviético, y de allí la importancia que tiene como fuente para Kluge, pero queremos señalar en lo que sigue cómo ese cuestionamiento

---

<sup>237</sup> Uno de los modos recurrentes que utiliza Kluge en las entrevistas para explicar el tipo de trabajo que realiza mediante el montaje, es hablar de que cuando dos imágenes se chocan, forman una tercera “imagen invisible”.

<sup>238</sup> Kluge, A., Koch, G., “Undercurrents of Capital: An Interview with Alexander Kluge” (trad.: G. Jackson), *The Germanic Review*, 85, 2010, pp. 359–367, aquí p.364.

<sup>239</sup> Kluge, A., Liebman, S., “On New German Cinema, Art, Enlightenment, and the Public Sphere: An Interview with Alexander Kluge”, art. cit., p. 49 y ss.

se generaliza en el cine moderno. A partir del momento de la irrupción del cine moderno, el corte ya no estará regido por el *raccord* sino que primará el recurso estético de tornar visible la costura que permite ensamblar trozos diferentes: aparece la idea de *jump cut*.

## 1.2. Cine moderno y modernismo cinematográfico

Podríamos aseverar que “montaje” no es ni más ni menos que el nombre del lenguaje cinematográfico del cine moderno. Desde la década del cincuenta, el cine propone una ruptura con la idea de narración clásica y comienza un tipo de cine que se piensa como contestatario, disruptivo, de vanguardia. El *nuevo cine alemán*, junto con la *nouvelle vague* y el *neorrealismo italiano*, son parte de los movimientos que encarnaron ese cine moderno. La expansión y radicalización del montaje es una construcción autoconsciente de la técnica cinematográfica, especialmente a partir de la idea del *jump cut* surgida con el primer Godard y el quiebre que produce su film *Sin aliento* (1958). Esa autorreflexividad adquiere, además, conciencia histórica. El cine moderno es histórico en tanto que asume que el espectador ya está habituado a las reglas del cine clásico y puede romperlas.

En este marco, además de la centralidad del montaje, nos interesa resaltar dos aspectos que, en una caracterización general de este tipo, compartiría el cine moderno y que son las más importantes para situar el trabajo de Kluge. Ellas son: el cuestionamiento de la referencialidad de la imagen y la autoconciencia formal del cine.

En primer lugar, y para articular con el hilo conductor de estos primeros capítulos, el problema de la referencialidad de la imagen para Kluge no sería influencia exclusiva de Adorno o de los presupuestos de la Teoría Crítica. En efecto, toda la estética moderna del cine, cuyo apogeo podría situarse entre las décadas del cincuenta y el setenta, se caracteriza por su alejamiento de la presuposición documental del período clásico, según la cual lo que muestra la imagen es el acontecimiento, el hecho, la cosa, el mundo. El cine moderno es un cine escéptico e irónico que niega la capacidad de la imagen para representar el mundo. En un mundo ya experimentado desde perspectivas relativistas, el cine parece no hacer más que acompañar la falta de certidumbres utilizando especialmente la paradoja y la ambigüedad antes que la representación y la narración.

Si bien podemos afirmar que el cine de Kluge se apoya también en el cuestionamiento moderno a la imagen, tiene rasgos propios. Esa particularidad, como intentamos desarrollar a lo largo de este trabajo, puede resumirse en el hecho de que, más que denunciar el artificio

de la construcción tanto documental como ficcional, el cine de Kluge tempranamente se posa en su indiscernibilidad, es decir, en la imposibilidad de establecer la dicotomía documental/ficción e imagen verdadera/imagen falsa. Para Kluge, la imagen no es representación, ni transparente ni engañosa, de algo que estaría fuera, sino que es portadora en sí misma de una historia. Recordemos en este punto las conclusiones a las que arribamos en el capítulo anterior con respecto al carácter construido de la imagen que Kluge pretende subrayar con su manipulación. Sobre la base de esa concepción de la imagen como material, Kluge logra mostrar también cómo la propia historia, el mundo empírico, son también construcciones, y no la verdadera realidad. Finalmente, recordemos también aquí que, en términos hegeliano-marxistas, Kluge proponía con la asociación y el montaje que las imágenes fuesen cada vez más concretas, en el sentido de cada vez más saturadas de mediaciones, determinaciones y relaciones sociales.

El hecho de que Kluge asuma la imposibilidad de distinguir entre imágenes verdaderas y falsas suele ser el punto principal por el cual algunos teóricos y críticos de cine ubican a Kluge dentro de una corriente posmodernista, relacionando su cine con la estrategia del collage y con la explotación del sinsentido de la imagen. En esa dirección, se recurre a la noción de *Gesamtkunstwerk* [obra de arte total] para describir el trabajo de Kluge que, ciertamente, excede al cine, situando las películas dentro de una red de producciones escritas y orales, teóricas y de divulgación, en la frontera de las diferentes disciplinas artísticas.<sup>240</sup>

Sin embargo, creemos que la clave está en cómo se comprende el principio del montaje. A nuestro criterio, si bien el montaje klugeliano desestructura la narración, no se trata de una ausencia total de narrativa, de un sinsentido. Como decíamos en el capítulo anterior, el montaje tiene dos objetivos principales: resaltar el carácter construido de los materiales, por lo que la yuxtaposición se vuelve una manera de acentuar sus diferencias, y frustrar las conexiones aprendidas, creando nuevas asociaciones.

En cuanto al segundo punto que señalábamos para definir al cine moderno, su rasgo autoconsciente, podemos afirmar que surge en este periodo un momento de pensamiento del cine desde el cine. En la década del sesenta, en plena ebullición del nuevo cine alemán y luego de medio siglo de cine, esta reflexión se volvió una obligación para los jóvenes cineastas entre los que se encontraba Kluge. Esto implicaba una consideración artística de los propios

---

<sup>240</sup> Por ejemplo, el teórico del cine Thomas Elsaesser afirma que las obras de Kluge sintonizan con la tendencia posmodernista del collage; “la red [*Verbund*] de Kluge es al mismo tiempo un collage dadá y una *Gesamtkunstwerk*”. Elsaesser, Th., “The Stubborn Persistence of Alexander Kluge”, en Forrest, Tara (Ed.), *Alexander Kluge. Raw Materials for the Imagination*, op. cit., p. 24. Algo que está en estricta contradicción con las propias afirmaciones de Kluge. Cfr. Kluge, A., et. al., “Wort und Film”, art. cit., p. 29.

medios, materiales y procesos de la creación cinematográfica, –su especificidad, naturaleza e historia– y su relación con las demás disciplinas artísticas. Tal como lo describe Jameson, dentro del cine moderno “incluso cuando el cine pone en primer término otras artes [...] lo que interesa es siempre cierta proposición formal implícita, como la superioridad del cine como medio sobre estos competidores dispares.”<sup>241</sup>

En resumen, los materiales y procesos creativos del cine se tornan objeto del propio cine. En este sentido, es claro que entre los rasgos que Kluge compartiría con este modernismo cinematográfico, este, el de la autoconciencia, constituye uno central. Como venimos desarrollando, él se interroga sobre las condiciones de posibilidad del cine. A esto se debe su insistencia en desarrollar un lenguaje específicamente cinematográfico. Kluge pertenece a un momento de autorreflexión del medio que se caracteriza, no solo por una reflexión en los aspectos formales, sino que a ello agrega un matiz de perspectiva histórica y social. Kluge se pone a trabajar en lo que el cine no es y podría ser. De hecho, en paralelo a su producción cinematográfica, encontramos en Kluge una reflexión teórica consistente sobre el cine.

Ahora bien, en ninguna de sus películas se tematiza el propio arte como en *Die Artisten*, por lo cual este film ocupa un lugar privilegiado en nuestra tesis. El film obtuvo el león de oro en el Festival de Venecia.<sup>242</sup> Se trata de un trabajo intermedial ya que, bajo ese mismo título, publicó en aquel año un libro que contiene guiones, notas y aforismos relacionados.<sup>243</sup> A su vez, Leni Peickert, la protagonista, es el centro de una producción audiovisual de 30 minutos presentada al año siguiente *Die unbezähmbare Leni Peickert* [La indomable Leni Peickert]. Con esto queremos señalar, aunque no podamos desarrollarlo aquí, que no se trata de una obra cerrada, y esta apertura constituye en realidad uno de los tópicos del propio film.

---

<sup>241</sup> Jameson, F., “Colectivos de alta tecnología en el último Godard”, en *Íd.*, *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial* (trad.: N. Sobregués y D. Cifuentes), Paidós: Barcelona, 1995, pp. 187-215, aquí p. 188.

<sup>242</sup> El 4 de septiembre de 2018, en el marco del Festival de cine de Venecia, y conmemorando los 50 años de la obtención del premio por parte de Kluge, se presentó un programa que incluyó la exhibición de la película original y otras producciones audiovisuales realizadas por Kluge, así como el film de 60 minutos: “Winter of Love. Student movement in September 1968 in Frankfurt”. Este film documenta el contraste entre intelectuales como Adorno y Habermas y el movimiento estudiantil de Frankfurt. Cabe destacar que también en el marco del festival se estrenó su penúltimo largometraje “Happy lamento”, codirigido con Khavn De La Cruz. Cfr.: [fondazioneprada.org/project/artists-under-the-big-top-perplexed-2018-1968-with-new-films/?lang=en](http://fondazioneprada.org/project/artists-under-the-big-top-perplexed-2018-1968-with-new-films/?lang=en).

<sup>243</sup> *Los artistas bajo la carpa del circo: perplejos* (1972) recopila tres guiones: el de la película finalmente filmada que le da el nombre y dos guiones nunca filmados pero que dieron origen a la anterior: “La escéptica” y “Proyecto Z”. Además, contiene notas, aforismos y otros materiales dispersos denominados “Proverbios de Leni Peickert”.

Al no poder definirse la acción a través de la secuencia narrativa, o la unidad psicológica de los personajes, o siquiera la identificación de eventos concretos, decimos que el análisis de la película bien podría pensarse temáticamente.<sup>244</sup> En efecto, todas las películas de Kluge son invitaciones a discutir un tema. La lectura que proponemos para este “ensayo filmico” – como se ha llamado a este periodo del cine klugeliano–, es que el tema predominante es la situación del arte en su momento histórico, esto es, en discusión con el movimiento estudiantil y los años políticos más convulsionados que había vivido Alemania desde la posguerra.

Para ubicarnos en el universo de la película, empezaremos diciendo que el argumento tiene en el centro a Leni Peickert, una artista circense cuyo objetivo a lo largo de la cinta es tratar de rescatar al circo en vías de extinción. Sin embargo, el personaje aparece tarde en la película, y además parece no quedarse quieta, no estar tranquila, por lo cual resulta difícil encontrar sentido a sus acciones. Por lo general, los personajes de Kluge no son realistas, no están desarrollados y eso actúa contra uno de los mecanismos más característicos de la industria cultural: la identificación. El objetivo del personaje, que sería el que debería anudar la trama, se relata bien entrada la película: salvar al circo. Leni “se propone unir las posibilidades de la literatura con la destreza del circo” pero “ya antes del estreno queda claro, a través de las reacciones de sus empleados, que su *Reformzirkus* sigue siendo abstracto.”<sup>245</sup>

A través del objetivo que se ha propuesto Leni, Kluge juega con la idea de hacer el circo cada vez más puro, cada vez más circo. ¿Qué sería esto? Por un lado, se recurre a la utopía de la que el circo llegó a hacer una especie de símbolo, la de elevar al elefante. ¿Qué podría hacer el circo? Todo suena ridículo, imposible, se le pide lo imposible. Pero al mismo tiempo eso es esta misma película. ¿Qué significaría que el cine se vuelva cada vez más cine? ¿Cuál es el equivalente a la utopía de elevar al elefante? Leni se encuentra en tres oportunidades cerca de lograr su objetivo y fracasa. Luego del fracaso, firma desesperadamente un contrato con la televisión, pero enseguida se frustra: no necesitan artistas, solamente actores. En la película se asocia la televisión, por un lado, a la frialdad de los aparatos, y por otro, a la distancia que todavía se percibe de alcanzar una comprensión de su función y efectos sociales. En determinado momento se alude a que Leni debe retomar sus estudios y se la ve leyendo un libro sobre teoría de los medios. Si bien esto es un preanuncio de lo que le sucederá al

---

<sup>244</sup> Quien desarrolla teóricamente la importancia de acercarse de este modo a las obras del cine modernista es Fredric Jameson, en referencia a Jean-Luc Godard. Afirma que en estas películas encontramos temas que desde lejos parecen ideas y que funcionan como muchas luces que ponen en rotación el objeto estético, resaltan y oscurecen distintas partes, aleatoriamente. Jameson, F., “Colectivos de alta tecnología en el último Godard”, en Íd., *La estética geopolítica, op. cit.*

<sup>245</sup> Kluge, A., *Los artistas bajo la carpa de circo: perplejos, op.cit.*, pp. 62-63.

propio Kluge, esto es, la necesidad de mudar su trabajo a la televisión, está claro que lo que se pone en discusión aquí son todavía los medios del cine.

Así, a través de la metáfora del circo, de las vueltas en círculos, de los fracasos, Kluge habla de la situación del arte. ¿Cómo se filma la situación del arte? ¿Cómo se pone en imágenes aquello que no puede ser filmado? ¿Un concepto? ¿Cómo se filma una crítica inmanente? La película es un ensayo también en el sentido de experimento con una especie de criticismo teórico-audiovisual que interroga, bajo la estética general del montaje de citas, al cine moderno en tanto forma más avanzada del arte de los años sesenta y su lugar en la situación social. El mínimo de narrativa ficcional pone en el centro a los materiales y al principio constructor del montaje.

Párrafo aparte merece la consideración de si los rasgos del cine moderno constituyen un modernismo cinematográfico, y en qué sentido el modernismo sería o no una vanguardia.<sup>246</sup> Para no ahondar en este punto, el cual nos obligaría a retomar discusiones que nos exceden, nos limitamos a exponer la visión de Kluge, que podría resumirse en dos puntos.

En primer lugar, de acuerdo con Kluge es difícil pensar en la misma idea de modernismo de la literatura o la música aplicada al cine: “James Joyce, Arnold Schönberg y los últimos cuartetos de Beethoven representan pináculos indiscutibles de calidad en literatura y música. En el cine, estos mismos productos frustrarían un deseo igualmente válido en los espectadores que consiste en afirmar sus necesidades no clásicas de expresión y satisfacer su economía libidinal.”<sup>247</sup> Aquí Kluge deja entrever el tipo de consideración que tiene sobre el cine en el universo artístico. Tal como desarrollaremos luego bajo la categoría de obra, para el cineasta las producciones cinematográficas no son equiparables en su función a la obra de arte autónoma modernista en la que está pensando Adorno. Por sus propias cualidades, por un lado, técnicas, como medio masivo y, por el otro, formales, por el montaje que permite las asociaciones, el cine representa algo diferente. Kluge, siguiendo las líneas que marcaron su origen, se concentra en destacar al cine como una atracción, no como un arte autónomo.

En este marco, si bien uno de los rasgos definitorios del cine de Kluge lo constituye su innovación formal, Kluge se ocupa de diferenciarlo del formalismo. Afirma el alemán, en un tono iconoclasta, disputando la preponderancia de la visualidad para pensar la estética cinematográfica: “El modelo falso de la prioridad de la imagen sobre la palabra se basa en un

---

<sup>246</sup> Para recordar la ambigüedad de los conceptos “modernidad” y “vanguardia” baste citar aquí los puntos de vista divergentes de Adorno y Peter Bürger en su *Teoría de la vanguardia*, op. cit., pp. 57-59, 117-124.

<sup>247</sup> Kluge, A., “On Film and the Public Sphere”, art. ci., p. 210.

pensamiento visual purista, que se interesa solo secundariamente por la expresión o el contenido de la película y que en el producto final conduce al formalismo.”<sup>248</sup>

El segundo aspecto por el cual ubicar a Kluge dentro del modernismo cinematográfico constituiría un problema es que, ya para los años en que comienza a realizar sus películas, el momento disruptivo del modernismo en cine había pasado. Entonces, ¿cómo sería posible seguir pensando en términos de vanguardia? Kluge llega tarde a la modernidad. Ya es un problema que la modernidad, por un lado, está agotada, y por otra, se convirtió en un clásico. En palabras de Kluge, “luego de que la literatura ha desarrollado y probado todas las posibilidades de expresar las experiencias humanas, luego de que la música haya tenido tan enorme y rico desarrollo desde Bach y Schitz pasando por los románticos tardíos, Schoenberg y la Escuela de Viena, no puedes establecer una música nueva. No hay vanguardia cuando la vanguardia ha hecho todo.”<sup>249</sup> En este punto, es el propio cineasta el que reflexiona sobre su posición en el modernismo: “La vanguardia es un concepto válido para el período temprano de la burguesía, pero no para el final de la burguesía. En este momento, quizás sea necesario estar en la retaguardia [*behind*] y traer todo hacia adelante [*bring forward*]”.<sup>250</sup>

Esto se puede advertir también en *Die Artisten*. Entendemos que se trata de una consideración sobre el modernismo que ya, irónicamente, se había convertido en un clásico. Para decirlo de manera condensada, la película sería una crítica inmanente al arte burgués que, mediante la más progresiva técnica surgida desde sus entrañas, muestra su propia imposibilidad.

Hasta aquí entonces, sin entrar en la discusión estética más amplia para una definición de modernismo y vanguardia, delimitamos en Kluge dos puntos que permitirían leer en el cineasta alemán una especie de crítica inmanente al modernismo, esto es, al cine como arte y a la aporía de la ruptura que plantea la vanguardia. Un tercer punto puede señalarse en referencia a la propia historia del cine y sus debates. Bajo la idea de cine de autor [*Autorenfilm*] se nombró y se nombra, no solo al período histórico de producción de cine moderno, sino que se identifica a un tipo específico de cine de producción diferente a la del cine comercial. No obstante, si bien Kluge toma esta idea para designar su propio cine, insiste en que se trata más bien de movimientos colectivos y no de autores individuales, puesto que, para él, la

---

248 Kluge, A., *et. al.*, “Wort und Film”, art. cit., p. 28.

249 Kluge, A., Liebman, S., “On New German Cinema”, art. cit., p. 57.

250 *Ibid.*, p. 58.

dimensión pública del cine, su atención al momento de circulación y de recepción, son más importantes que la dimensión estética del *Auteur*.<sup>251</sup>

De hecho, los debates más álgidos con otros cineastas los ha tenido Kluge con respecto al lugar del autor, del sujeto creador en el cine. En primer término, algunos contemporáneos, como Harun Farocki, han criticado que, a pesar de nombrarlo de manera colectiva, Kluge se posicionó a sí mismo como pieza insoslayable para la maquinaria del *nuevo cine alemán*.<sup>252</sup> Desde el punto de vista de Kluge, la lucha institucional que derivó en leyes específicas, en un nuevo presupuesto que alteró el mapa de la producción de cine alemana, en la creación de un instituto de formación, era una batalla que pocos productores estaban dispuestos a librar. Su papel fue central porque fue el creador y portavoz de un movimiento que tuvo aristas institucionales y no se refugió en la etapa “creativa” del director como nueva figura del genio creador.

Asimismo, la cuestión del autor en referencia a su lugar para con el receptor ha sido criticada tanto por parte de las recepciones de Kluge<sup>253</sup> como también por otros cineastas “materialistas”, por ejemplo, por la dupla autoral Jean-Marie Straub y Danielle Huillet. Straub parece haber tenido un rol importante en los inicios del nuevo cine alemán.<sup>254</sup> Su crítica a Kluge se dirigió hacia la *voice-over* que, desde su perspectiva, es tan predominante que ocupa el lugar que debería ocupar el espectador. En otras palabras, Straub ve en Kluge lo que este último en Eisenstein, un imperativo pedagógico incongruente con los principios del cine de autor que espera una emancipación del espectador. Curiosamente, Kluge objeta el trabajo de Straub-Huillet por la misma razón. Según él, no ofrecer información concreta al público, esto es, información que el autor conoce, pero de la que de modo deliberado priva al espectador, es colocarse en una posición de superioridad. Esto implica, o bien el objetivo implícito de evaluar si el público es tan inteligente como para pensar lo mismo que el autor, o bien darle

---

<sup>251</sup> Cfr. Hansen, M., “Cooperative Auteur Cinema and Oppositional Public Sphere: Alexander Kluge’s Contribution to Germany in Autumn”, *New German Critique*, n° 24/25, 1981, pp. 36-56, aquí p 41.

<sup>252</sup> Véase Elsaesser, Th., “Political Filmmaking after Brecht: Harun Farocki, for Example”, en Íd. (Ed.), *Harun Farocki. Working on the Sightlines*, Amsterdam University Press: Amsterdam, 2004, pp. 133-153, especialmente p. 146; Hüser, R., “Nine Minutes in the Yard: A Conversation with Harun Farocki”, en *ibíd.*, pp. 297-313, especialmente pp. 311-312.

<sup>253</sup> Cfr., por ejemplo, Hansen, M., “Alexander Kluge, Cinema and the Public Sphere: The Construction Site of Counter-History”, *Discourse*, vol. 6, 1983, pp. 53-74; Íd., “Early cinema, late cinema: permutations of the public sphere”, *Screen*, 34, 1993, pp. 197-210; Cook, R., “Film Images and Reality: Alexander Kluge’s Aesthetics of Cinema”, *Colloquia Germanica*, vol. 18, n° 4, 1985, pp. 281-299. Para la posición de Kluge, véase especialmente la entrevista donde se recoge su disputa con Klaus Wildenbahn: Kluge, A., “Debatte über den Dokumentarfilm”, en: Eder, K., Kluge, A., *Ulmer Dramaturgien. Reibungsverluste, op. cit.*, pp. 135-154.

<sup>254</sup> Cfr. Sandford, J., *The New German Cinema*, Barnes & Noble: Totowa, 1980.



algo al espectador para “descubrir”, objetivo que no distaría de la lógica de cualquier thriller de suspenso o *Krimi* comercial.

De modo más general, además del debate con el cine documental que referenciamos en el próximo apartado, el planteo de Kluge se dirige contra el cine experimental y el cine arte [*Kunstfilm*]. Con este término, Kluge diferencia el cine de autor de un tipo de cine que, si bien tampoco se vuelve masivo, está concebido desde aspectos puramente estéticos.<sup>255</sup>

Volviendo a la cuestión del modernismo en Kluge, traemos a colación dos trabajos de referencia que nos parece importante atender. Por un lado, el libro de Lutze *The Last Modernist* que, como su título indica, busca situar a Kluge en la estela del modernismo. Por su parte, Jordi Maiso opta por ubicar a Kluge en lo que él denomina “modernismo adorniano”. Desde su perspectiva, Kluge podría ser emparentado con un tipo de modernismo cercano a la estética adorniana por su permanente búsqueda de la innovación formal dentro del arte burgués y su no capitulación frente a la urgencia de la praxis política.

Suscribimos la tesis de ambos autores, por cuanto es necesario diferenciar su cine basado en el montaje respecto del pastiche o del collage posmodernista. Reiteramos, es propio del lenguaje de Kluge, que en definitiva es el montaje, no el sinsentido sino la posibilidad de disponer las imágenes unas contra otras, en tensión o incluso de manera antagónica. Un film es, en palabras de Kluge, una *constelación*<sup>256</sup> y, por lo tanto, Kluge se distancia del collage del postmodernismo en el que está pensando Elsaesser al rotular su obra como dadá. A diferencia de la deconstrucción, como ya dijimos, Kluge no apunta a mostrar la imposibilidad intrínseca de toda posible dimensión significativa,<sup>257</sup> ni yuxtapone elementos sin jerarquía, de una manera homogénea, como proponen las tendencias posmodernas.<sup>258</sup> Las imágenes de las que dispone el cineasta llevan consigo pedazos de realidad social e histórica, lo que hace que las obras de Kluge no sean un collage de sinsentidos, sino que disparen multiplicidad de significados sobre la historia y las condiciones socio-políticas presentes.

En cuanto modernista, su punto es jugar con la separación entre géneros artísticos, desplazar los límites que formaron alguna vez un estricto canon estético, sostener las divisiones allí donde puede hacerse visible la arbitrariedad, pero también mezclarlas. En *Die*

---

<sup>255</sup> Cfr. Kluge, A., “Die Utopie Film”, art. cit.

<sup>256</sup> “Siempre es cuestión de una constelación. Una situación en sí misma, esto es, la toma individual, no contiene el elemento organizacional que la vuelve concreta”. Kluge, A., Eder, K., “Debate on Documentary Film: Conversation with Klaus Eder, 1980”, en Forrest, T. (Ed.) *Alexander Kluge. Raw Materials for the Imagination*, op. cit., p. 193.

<sup>257</sup> Bruck, J., “Brecht’s and Kluge’s Aesthetics of Realism”, *Poetics*, 17, 1988, pp. 57-68, aquí p. 62.

<sup>258</sup> Hay que aclarar que lo que se juega no es una mera decisión formal, sino toda una interpretación del legado moderno. Cfr. especialmente: Habermas, J., *El discurso filosófico de la modernidad* (trad.: M. Jiménez Redondo), Katz: Buenos Aires, 2012 y Wellmer, A., *Sobre la dialéctica de modernidad y posmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno* (trad.: J.L. Arántegui), Visor: Madrid, 1993.

*Artisten*, el circo en su estado actual está obligado a dialogar con otras expresiones culturales. Esto no sería solo la metáfora de un momento en la historia del cine, momento del que el modernismo se hace cargo, sino del propio trabajo de Kluge. Estos movimientos ofrecen tanto la vía de la crítica inmanente al arte como una forma de producir extrañamiento en el espectador.

Asimismo, pensemos que para el posmodernismo no parece importante la historia, mientras que en el caso de Kluge uno de los puntos principales es el abordaje del pasado. Consideramos, con Jameson, que “lo postmoderno no comparte la vocación transestética en la que la obra de arte quiere ser mucho más que una simple obra de arte”.<sup>259</sup> Entonces, contra la interpretación en términos de obra de arte total, proponemos dos conceptos que tienen que ver con el trabajo con los materiales que realiza Kluge y que, a nuestro criterio, serían definitorios en este mapa: la película como obra en construcción [*Baustelle*] y la recolección de materiales.

En el primer punto, el programa estético de Kluge afirma que las películas son *obras*. Aquí la ambigüedad del término español resulta iluminadora. Porque a lo que Kluge se refiere con “obra” no es a la obra de arte orgánica, cerrada, armónica, sino más bien al sitio en el que se está construyendo un edificio (*Baustelle* en alemán, *construction site* en inglés). Cuando en español nos referimos a “la obra” lo hacemos para denominar tanto el lugar donde se lleva a cabo como el proceso, “lo que está en obra”, lo que está al mismo tiempo abarrotado de “materiales” pero inconcluso. En este sentido, los films de Kluge se construyen a partir de un modo de producción de bajo presupuesto, precapitalista,<sup>260</sup> artesanal, independiente, que asume y trabaja desde la autonomía del material. Pero también, como segundo punto, las obras de Kluge consideran la condición histórica que le da la sociedad. El todo falso, tal como lo denominó Adorno, explotó y solo quedan fragmentos para recoger: “[...] la imagen del *ragpicker* es una metáfora poderosa de uno de los grandes aspectos del proyecto estético modernista: la búsqueda entre los desechos de la sociedad moderna de fragmentos valiosos que, separados de su contexto original, puedan ser montados con otros fragmentos y por ello ser investidos de nuevos significados.”<sup>261</sup>

No obstante, la esperanza modernista de renovación del arte a través de la innovación formal y conceptual es ironizada ya en 1968 en la película *Die Artisten*, haciendo aparecer esa esperanza, no tanto como utópica sino como quijotesca. Del mismo modo, como afirma Kluge, si se tratara de un modernista en el umbral de la era posmoderna, no podría ser

---

<sup>259</sup> Jameson, F., “Colectivos de alta tecnología en el último Godard”, art. cit., p. 194.

<sup>260</sup> Kluge, A., Liebman, S., “On New German Cinema”, art. cit., pp. 23-24, 25.

<sup>261</sup> Lutze, P., *Alexander Kluge: The Last Modernist*, op.cit., p. 97.

modernista, al menos en el sentido más lato del modernismo en cuanto innovación. No solo el modernismo podía considerarse a esa altura un clásico, sino que el contexto era radicalmente otro. ¿Qué sentido tendría seguir denunciado la falsedad de la imagen en un contexto de proliferación mediática? Para Jameson, la modernidad esencial de las obras modernas “no consiste en la reinención de la obra de arte autónoma o en el logro de una forma mejor y significativa”, sino que las obras modernas persisten en su fracaso, “para que se mantengan vivas la reflexividad y aun la propia modernidad [...] el problema de la representación debe persistir como un dolor agudo que no va a desaparecer, y no como una radiografía.”<sup>262</sup>

Ahora bien, el argumento que sostenemos es que si lo pensáramos en términos de modernismo-posmodernismo estaríamos falseando la perspectiva histórica. Sería anacrónico ubicar a Kluge en la discusión modernismo/posmodernismo, por lo menos en este momento histórico en el que se establecen los cimientos de su estética. El surgimiento de Kluge como cineasta se da entre el rechazo al formalismo –de allí, entendemos, la apelación al término “realista” para nombrar a su cine– y la exigencia del elemento formal en el cine contra la apelación a la utilidad política directa de los contenidos. De esto último se desprende la reivindicación del montaje, la rehabilitación de un tipo particular de estética deudora de Adorno que vale para los dos frentes en disputa. Esa es la complejidad de las décadas del sesenta y el setenta. Por ello, nuestra tesis se propone poner en el centro la idea de realismo asociado al cine de Kluge.

### **1.3. *Baustelle vs. Flaschenpost***

Antes de adentrarnos en la noción de realismo de Kluge, quisiéramos referirnos a un punto importante que se desprende de las consideraciones vertidas hasta aquí. No es claro si *Die Artisten* constituye una excepción en la filmografía de Kluge, o una bisagra o una especie de cumbre de la que luego se desprende. Lo cierto es que en ningún otro lado utiliza al arte como tema, por lo menos con ese nivel de despliegue de autorreferencialidad formal. Hasta ese momento había abordado temas sociales más concretos, y posteriormente pasaría a experimentaciones de otro tipo.

Ahora bien, sí parece claro que la expresión de la aporía del modernismo no se cifra para Kluge en la insistencia en el arte autónomo, cerrado, sino en la recuperación de un modo de

---

<sup>262</sup> Jameson, F., “Colectivos de alta tecnología en el último Godard”, art. cit., p. 192 ss.

producción asociado con el cine que puede todavía indicar algo diferente. Por ello, quisiéramos referirnos a una idea que estaría presupuesta en el debate con el modernismo, relacionada a la comprensión general del lugar social y de la función que el cine cumpliría. Lo hacemos contraponiendo dos imágenes. Por un lado, la descripción elegida por Kluge de la obra con *Baustelle*, que hemos presentado un poco más arriba. Por otro lado, una imagen a la que Adorno ha recurrido en algunas ocasiones para referirse a su idea de obra de arte negativa, resumida en el nombre *Flaschenpost*: la idea de que la obra funciona como un mensaje en una botella, que contiene un mensaje pero que no espera una recepción efectiva en su presente, sino que más bien se mantiene como *promesse de bonheur*.<sup>263</sup>

La idea aparece descrita de modo general, aplicada a la filosofía de la Teoría Crítica, en la última oración del anteúltimo fragmento de *Dialéctica de la Ilustración*: “Si el discurso debe hoy dirigirse a alguien, no es a las denominadas masas ni al individuo, que es impotente, sino más bien a un testigo imaginario, a quien se lo dejamos en herencia para que no perezca enteramente con nosotros.”<sup>264</sup> Ahora bien, en el sentido específico que lo traemos a colación aquí, y de hecho al que más se ha regresado para caracterizar una de las ideas centrales de Adorno con respecto al arte, tal vocabulario es utilizado para describir la obra de arte avanzada. La idea aparece con ese nombre solo una vez en los escritos de Adorno, en la oración final del ensayo sobre Schönberg –“Schönberg y el progreso”– reunido en *Filosofía de la nueva música*. Se trata de un párrafo largo en el cual Adorno, en un lenguaje cercano al de *Minima Moralia*, narra las características que tendría la nueva música. Citamos completa la última parte del mismo:

A esto se sacrifica la nueva música. Ha tomado sobre sí todas las tinieblas y culpas del mundo. Toda su felicidad estriba en reconocer la infelicidad; toda su belleza, en negarse a la apariencia de lo bello. Nadie quiere tener nada que ver con ella, ni los individuos ni los colectivos. Ella

---

<sup>263</sup> El segundo número del anuario de Kluge tiene por intención rastrear en su obra un hilo conductor con sus antecesores frankfurtianos a partir justamente de esta idea de *Flaschenpost*. En uno de los escritos que se reproducen en el número, Kluge afirma que se trata de un término atado a un contexto particular del exilio de Adorno y que, por lo demás, no estaría dispuesto a suscribirlo para describir su propia praxis artística. Tal como hace con muchos de los conceptos de la tradición, propone un movimiento, esto es, pensar el mensaje, no en su carácter cerrado, escrito y enigmático, sino en el eco. Por un lado, como el eco, una obra repite algo que ya ha sido dicho, pero siempre con una diferencia perceptible. Por otro, no se trataría ya de un mensaje cerrado, sino de uno que ha estallado. De allí el nombre del número del *Jahrbuch: Glass Shards. Echoes of a Message in a Bottle* [Esquirlas de vidrio. Ecos de un mensaje en una botella]. Del número, cfr. en especial Langston, R., “Editorial”, así como la entrevista que el mismo autor le hace a Kluge y Negt “‘Das ist die umgekehrte Flaschenpost’. Ein montiertes Interview mit Oskar Negt und Alexander Kluge”. Langston, R. (et.al.), *Glass Shards. Echoes of a Message in a Bottle. Alexander Kluge-Jahrbuch*, op. cit., pp. 9-14 y 47-75.

<sup>264</sup> Adorno, Th.W., Horkheimer, M., *Dialéctica de la Ilustración*, op. cit., p. 301.

expira sin que se la oiga, sin eco. Si en torno a la música oída el tiempo forma un cristal radiante, la no oída se precipita en el tiempo vacío como un montón de escombros. A esta última experiencia por la que la música mecánica pasa a cada hora tiende espontáneamente la nueva música, al olvido absoluto. Ella es el verdadero mensaje en la botella.<sup>265</sup>

De este modo, estaríamos con Adorno en presencia de una obra de arte autónoma, cerrada, que solo en tanto tiene ese carácter está en condiciones de contener en sí el único resquicio de utopía de algo diferente al mundo administrado. En su condena al olvido, el arte puede iluminar el mundo sin sentido. Para el mundo, ese arte (la nueva música, en el caso de Adorno) resulta incomprensible, pero precisamente por eso puede mostrar lo falso del mundo.

Por su parte, el programa estético de Kluge afirma que las películas son *obras*. Ya nos hemos referido al sentido que la traducción literal del término nos ofrece. Podríamos distinguir al menos cuatro niveles por los cuales esta concepción de la obra de arte sería diferente respecto de la de Adorno. En primer lugar, la *Baustelle* hace referencia a un lugar de producción y trabajo, destacando con ello su aspecto más materialista. La obra es el lugar, no solo abarrotado de materiales sino también el lugar de trabajo de los obreros. En segundo lugar, se trata de un lugar abierto, todavía no ha sido terminado como un espacio cerrado, ni con puertas ni con ventanas, al estilo de las mónadas de la obra avanzada adorniana, sino que se encuentra al aire libre. En tercer lugar, lo que allí sucede está en proceso, puede avizorarse su final, pues se trabaja con los planos, con un diseño, a pesar de lo cual no es inalterable ni necesario que eso finalice. Luego, simplemente enfatizar lo que ya se presupone aquí, la afinidad del término *Baustelle* con el montaje, las obras de Kluge trabajan siempre bajo el principio del montaje de diversos elementos.

Finalmente, asociamos otro sentido aquí a la noción, y es la de la oscilación entre las producciones de la industria cultural y la obra de arte. Si utilizáramos, una vez más, la imagen del espacio de construcción, se trata de un espacio a medio camino entre el espacio abierto, el aire libre, la naturaleza y la edificación típica de la ciudad que relacionamos con la vida urbana, las masas y la producción industrial. Una idea que apareció en el primer capítulo y a la que volvemos una y otra vez: no se trata en Kluge de una contraposición entre ambos modos de producción, sino de un trabajo desde esa aporía constitutiva del cine moderno, nacido como arte de masas y con un momento vanguardista apuntando a su autorreflexión

---

<sup>265</sup> Adorno, Th. W., *Filosofía de la nueva música. Obra completa, 12* (trad.: A. Brotons Muñoz), Akal: Madrid, 2003, p. 119.

e innovación formal. Esto se relaciona con las pretensiones de Kluge de circulación de sus producciones, ya que, a pesar de la complejidad que las obras puedan tener por los materiales que involucran, el desafío formal que suponen para el espectador y lo deshabituado que este pueda estar a un tipo de técnicas no convencionales, el objetivo del cineasta es que el mensaje se multiplique, llegue a la mayor cantidad de público posible y no quede perdido en el mar, encapsulado y sin ser leído.

## **Parte 2: El realismo antagonista de Kluge**

El realismo parte, en términos generales, de un interrogante por la relación del arte con la realidad. Esta es una pregunta que se vuelve perentoria en la tradición de la Teoría Crítica. Para el caso del realismo estético en el cine, hay un elemento fundante adicional: una división en dos procedimientos, documental y ficción, que se remonta a los orígenes con Lumière y Méliès y atraviesa a todo el cine moderno.<sup>266</sup> Afirmar que estos dos elementos se confunden una y otra vez a lo largo de la historia del cine parece una obviedad. Para Kluge, no obstante, el principio básico parece no alterarse: cualquiera sea el procedimiento, de lo que se parte es siempre de un recorte de la realidad, de una instantánea, tanto cuando no se tematiza o se afirma de modo expreso esa operación de recorte, como en el caso del documental, como cuando se denuncia su engaño, como en el caso del cine moderno.

En ese marco introducimos lo que, a nuestro juicio, es el planteo estético más importante de Kluge: la idea de realismo antagonista. Las bases del planteo se presentan en uno de los textos de Kluge sobre cine más exhaustivos y complejos: “Die schärfste Ideologie: dass die Realität sich auf ihren realistischen Charakter beruft” [La ideología más fuerte: que la realidad se refiera a su carácter realista]. El escrito apareció por primera vez en 1975 en el libro, asociado a la película homónima, *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin: Zur Realistischen Methode* [Trabajo ocasional de una esclava. Hacia un método realista] y en el que, como su nombre lo indica, Kluge abogaba por un tipo específico de realismo al que a partir de ese momento llamará “antagonista”. Este realismo, según nuestro análisis, se basa en tres puntos: en primer lugar, en la insistencia en la arbitrariedad de los géneros que atraviesan a la historia del cine; en segundo lugar, en la extrapolación de esa idea concebida para el cine, para la realidad en

---

<sup>266</sup> “Procedimiento” es la palabra que utiliza Kluge. Emilio Bernini usa el término “episteme” que, consideramos, resulta más ilustrativo aplicado a Kluge. Bernini, E., “Tres ideas de lo documental. La mirada sobre el otro”, *Kilometro 111. Ensayos sobre cine*, n° 7, 2008, pp. 89-107.

sí misma; en tercer lugar, así definido lo real, realista no es lo que retrata los hechos sino la actitud de protesta frente a ellos.

En esta segunda parte, volveremos, en primer lugar, al punto de partida del capítulo 1, presentando brevemente el debate sobre el realismo estético en la tradición crítica a fin de situar la singularidad del realismo antagonista de Kluge. A continuación, el desarrollo de esa noción en el planteo klugeliano se ordena siguiendo los tres puntos mencionados más arriba: realismo frente a la falsa dicotomía entre los géneros documental y ficcional, realismo frente a la falsa dicotomía ontológica real/irreal y realismo como antirrealismo. En un último punto, analizamos las consecuencias de ese realismo en cuanto al relato de la historia.

## 2.1. El debate sobre el realismo: marxismo y Teoría Crítica

Siguiendo a Fredric Jameson, podemos afirmar que el concepto de realismo posee una característica singular en el marco de la discusión estética, en la medida en que reivindica para sí un estatus estético, pero también cognoscitivo. En este sentido, habría entre ambos elementos una tensión. Por una parte, si se enfatiza su función cognoscitiva se corre el riesgo de olvidar el carácter necesariamente ficticio, artificial, aparente del discurso artístico. Por otra parte, el hincapié en los medios formales por los que se consigue ese efecto artificial, vuelve a la realidad apariencia y de ese modo cancela aquel polo cognoscitiva que quería mantener para sí.<sup>267</sup> Jameson ha puesto en el centro de esta ambivalencia el debate entre realismo y modernismo, rastreando las desavenencias que se produjeron en la década del treinta entre los intelectuales de izquierda (Bloch, Lukács, Brecht, Benjamin y Adorno) a propósito del texto de György Lukács de 1934 *Problemas del realismo*.

Lo que en su momento fue una reafirmación de la forma, en contra de la denuncia de Lukács y de lo que, según su análisis en términos de crítica de la ideología, constituía una “falsa conciencia”, adopta un nuevo perfil hacia fines de la década del sesenta con Kluge, tal como hemos desarrollado en la primera parte de este capítulo al referirnos a su cercanía con el modernismo, a la vez que a su distancia respecto del *Kunstfilm*. Además, hay un aspecto adicional: ya no se trata de un análisis de la obra de arte, sino de una consideración más amplia que incluye las producciones realizadas en el marco de la industria cultural.

---

<sup>267</sup> Jameson, F., “El debate entre realismo y modernismo. Reflexiones para concluir” (trad.: A. Sainz Pezonaga), *Youkali. Revista crítica de las artes y el pensamiento*, vol. 7, 2009, pp.189-201.

El carácter contradictorio de la realidad parece ser un punto de partida para los dos tipos de realismo, tanto el que se critica en Lukács como la resignificación que proponemos en Kluge. Hay un principio estético en el realismo que se distancia del arte político del realismo socialista. Un realismo que, además, va más allá de las categorías puramente representacionales de la obra mimética tradicional. Por otra parte, resulta claro que el término realismo no tiene en Kluge una connotación naturalista o fisicalista. Es importante aclarar esto, ya que en la propia tradición de la Teoría Crítica existe el antecedente más o menos inmediato de un realismo específicamente elaborado a partir del cine. Nos referimos a la concepción kracaueriana de la “redención de la realidad física” presente en su libro más famoso, *Teoría del cine* (1960). De hecho, una de las tesis más importantes de Miriam Hansen ha sido la de situar el planteo de Kluge en la estela de los trabajos de Kracauer,<sup>268</sup> algo que es retomado en algunas de las investigaciones más actuales sobre Kluge.<sup>269</sup> No obstante, nuestra interpretación se aparta de esa tesis que establece una línea de continuidad entre ambos planteos. Como señalamos en el primer capítulo, consideramos que los vínculos con Kracauer pueden verificarse si consideramos los textos tempranos de este último, pero no en relación con el postulado realista de *Teoría del cine*. En ese sentido, en lo que sigue traemos a colación las ideas kracauerianas de apariencia y superficie para intentar delinear de modo más preciso el tipo de realismo en el que estaría pensando Kluge.

Decíamos que, haciéndose eco de los debates que le preceden, Kluge se apropia del término “realista”. ¿Contra quién está empleando esta denominación? Ya nos hemos referido a las críticas de Kluge hacia el *Kunstfilm* y el formalismo en cine. Reaccionando en parte al “purismo visual” del formalismo, Kluge se llama a sí mismo realista. Pero, además, el realismo estético de Kluge paralelamente contiene un planteo político que también cuestiona el llamado “realismo político”, postura esta que, en términos generales, parte de las condiciones dadas y asume que las coordenadas históricas, geográficas, sociales y políticas son determinantes para las posibilidades de praxis política. En los años sesenta, el movimiento de protesta estudiantil esperaba del cine un registro de los hechos, a tal punto que lo importante era el contenido político y no el cine en sí. En ese sentido, sostenemos que realismo es un término utilizado, de manera polémica, en respuesta al fracaso político del movimiento estudiantil. Asimismo, e íntimamente relacionado con ello, se dirige contra la objetividad [*Sachlichkeit*], pues, como veremos, la reducción a los hechos tiene el efecto negativo de probar la existencia de la mala realidad. En pocas palabras, desde una perspectiva

---

<sup>268</sup> Hansen, M., *Cinema and experience*, op. cit.

<sup>269</sup> Andrae, S., *Wirklichkeitssinn und Möglichkeitssinn. Zum Realismus Siegfried Kracauers und Alexander Kluges*, 2018 (tesis no publicada).



dialéctica, sería posible afirmar que hay una identificación estructural e histórica entre las técnicas del modernismo y la “mala inmediatez” del realismo, en el sentido que ambas dejan intacta la realidad. La crítica tiene el objetivo de mostrar las mediaciones.

Sin embargo, situar a Kluge en el medio de las disputas que, en términos generales, podríamos considerar como una parte sustancial de la tradición crítica, no debe conducirnos a pensar que Kluge intentara desarrollar dentro de la teoría literaria o cinematográfica un concepto normativo de realismo.<sup>270</sup> “La protesta del realismo de Kluge no está dirigida tanto contra el realismo literario del siglo XIX –uno de los varios blancos de la teoría y la ficción modernista–, sino más bien contra el realismo homogeneizado (*Einheitsrealismus*) propagado por los medios.”<sup>271</sup>

Antes de pasar al análisis del realismo antagonista de Kluge, proponemos reflexionar acerca de tres términos asociados a la idea de realismo en la tradición crítica, que nos permitirán describir más acabadamente el planteo klugeliano. Así, abordaremos las ideas del cine como reflejo, como superficie y como espejo.

### 2.1.1. Cine y reflejo

Abandonando la perspectiva histórica, podemos decir que el planteo realista de Kluge está dirigido, de modo anacrónico, contra dos posiciones contemporáneas muy difundidas. Por un lado, se vuelve contra una forma de autocomprensión del cine que entiende que la imagen es un medio de visibilización de alguna causa moral o éticamente justa y, por ende, un lugar privilegiado de construcción política progresista. Por otro lado, se demarca de las distintas versiones posmodernas o posestructuralistas del cine según las cuales la imagen ha sido entendida como espectáculo o simulacro [*Trugbild*]. Para Kluge, la imagen no es ni un espectáculo en el que se supone una realidad detrás de la apariencia, del velo, es decir, su teoría de la imagen no está sustentada en el modelo de la crítica de la ideología y en la idea de superar una falsa conciencia.<sup>272</sup> En ese sentido, como veremos más adelante, la realidad no es aquello que se esconde detrás de la superficie de lo que es inmediatamente representable. Pero tampoco se trata de un simulacro<sup>273</sup> en el cual no habría afuera, esto es, de una teoría en la que se ha perdido ya cualquier tipo de referente real. La imagen es para

---

<sup>270</sup> Cfr. Stollmann, R., “Alexander Kluge als realist”, en Böhm-Christl, Th., *Alexander Kluge. Herausgegeben von Thomas Böhm-Christl*, op. cit., pp. 245-278.

<sup>271</sup> Huyssen, A., “An Analytic Storyteller in the Course of Time”, art. cit., p.126.

<sup>272</sup> Debord, G., *La sociedad del espectáculo*, La Marca: Buenos Aires, 2008.

<sup>273</sup> Baudrillard, J., *Cultura y Simulacro*, Kairos: Barcelona, 2007.

Kluge una relación social. Esto significa que no es una re-presentación de nada porque es en sí misma histórica y social. La noción de apariencia asociada a la imagen se mantiene en la *forma*, como imagen estética, problematizando siempre de manera antagonista lo real. Sin esa dimensión apariencial, relacionada a los sentimientos y a la imaginación, la imagen pierde su potencial transformador. Pero también lo pierde si se suprime toda relación dialéctica con “lo real”.

Tal como se desprende de lo anterior, afirmar que la imagen es solo apariencia sería reducirla, infravalorar su naturaleza y sus pretensiones cognoscitivas, políticas, estéticas. La imagen es más que mero engaño, más que mera apariencia. Pero, a la inversa, pedirle a la imagen que refleje verdaderamente la realidad equivale a extralimitarla, esto es, exigirle algo que resulta imposible desde esta tradición. En este apartado delineamos una posición al respecto que no caería ni en el polo de la ficcionalidad de la imagen, ni en el de la mera ideología, según la cual habría imágenes verdaderas solo que estarían ocultas. De acuerdo con esta posición, se trataría de volver a pensar, mediante la apariencia, las contradicciones de la realidad material.

Con respecto al polo de lo real y la ideología, es necesario notar las resonancias que tiene la crítica a la imagen como copia y la crítica a la *teoría del reflejo* de raíz marxista. Con esto queremos señalar que, en la estela del marxismo, la centralidad de la estética radica en su función social. Como se sabe, la Teoría Crítica invierte el planteo clásico de la teoría del reflejo marxista. Si el marxismo afirmaba el reflejo, esto es, de modo resumido: si el arte refleja los intereses de la clase dominante es regresivo, si refleja los de la conciencia proletaria es progresivo; todo arte es ideológico y por lo tanto se anula la pregunta por su función social. Su función ya está determinada: debe ser propaganda. Lo que vuelve importante la reflexión sobre el arte en el contexto de la Escuela de Frankfurt es el viraje de la teoría del reflejo hacia el doble carácter de la cultura. A diferencia de otros marxismos, la Teoría Crítica sostiene que el arte y la filosofía burguesas no son simple ideología y, por ende, son más que falsa conciencia. Esto significa, por una parte, que el arte y la teoría son necesarios para la comprensión de un mundo que se ha vuelto opaco, como veremos en el apartado siguiente. Pero también significa que no hay un sustrato real último oculto tras la falsa superficie.

### **2.1.2. Cine y superficie**

Como adelantábamos, la cuestión del reflejo y la apariencia en el cine tiene una formulación particularmente interesante en los escritos tempranos de Kracauer. Para el autor, *apariciencia*

emerge como sinónimo de superficie: las significaciones sociales deben buscarse en la superficie de la vida porque allí es donde no ocurren “petrificaciones”. En este sentido, los intérpretes parecen acordar en anclar la noción de apariencia a este gran motivo kracaueriano encarnado en el proyecto de registrar y transcribir la superficie de los fenómenos de la vida cotidiana.<sup>274</sup>

Por un lado, sostiene Mülder-Bach, la metáfora se construyó en contraposición a la “profundidad” que la cultura burguesa identificaba con lo genuino, la autenticidad y la verdad. Por otro lado, la metáfora “reflexiona sobre una característica básica de la propia modernidad: esto es, el grado en el que su esfera pública comienza a adaptarse a las condiciones de su reproductibilidad técnica y a desarrollar un “rostro fotográfico”, una fisonomía modelada a partir de la demanda de los medios de comunicación.”<sup>275</sup> Entonces, la significación social de los fenómenos debía ser buscada en el nivel de las “apariencias”. En principio, lo que estos fenómenos superficiales, aparienciales, tienen en común es una primacía de lo óptico. Como afirma Hansen, “no es coincidencia que tantos de los ensayos de Kracauer atraviesen lugares y medios de fascinación visual: fotografía, cine y salas de cine, lobbies de hotel, bares, calles, plazas, galerías, tiendas, mapas, luces de neón, parques de atracciones, circos y varietés.”<sup>276</sup>

También en el libro sobre Jacques Offenbach, Kracauer le atribuye al músico la tendencia a trabajar como motivo la superficie de la vida por ser esta el lugar donde las petrificaciones ocurren menos.<sup>277</sup> Se utiliza el concepto de lo “superficial” no solo porque refiere a lo que está en la superficie, sino también en tanto que alude a las manifestaciones consideradas triviales o menores, carentes de profundidad, “insignificantes” o, en el lenguaje de la época, “profanas”. En definitiva, aquello concreto y olvidado. Algo que ya hemos visto con Kluge y su método de trabajo de recolección de materiales de proveniencias diversas.

Hasta aquí, el concepto de apariencia pareciera ser utilizado en su sentido platónico tradicional, esto es, en el sentido de lo contrario a lo esencial, de aquello que solo puede pretender un “como si”. Sin embargo, como afirma Schlüpmann, para Kracauer “la ilusión

---

<sup>274</sup> Cf. Mülder-Bach, I., “Introduction” en Kracauer, S., *The Salaried Masses. Duty and Distraction in Weimar Germany*, Verso: London, 1998, pp- 1-22; Schlüpmann, H., “Phenomenology of Film: On Siegfried Kracauer’s Writings of the 1920s” (trad.: Th. Y. Levin), *New German Critique*, n° 40, 1987, pp. 97-114; Witte, K., “Introduction to Siegfried Kracauer’s ‘The Mass Ornament’” (trad.: B. Coell y J. Zipes), *New German Critique*, n° 5, 1975, pp. 59-66; Hansen, M., *Cinema and experience*, op. cit., pp. 40-72.

<sup>275</sup> Mülder-Bach, I., “Introduction”, en Kracauer, S., *The Salaried Masses*, op. cit., p. 10.

<sup>276</sup> Hansen, M., “Mass Culture as Hieroglyphic Writing: Adorno, Derrida, Kracauer”, art. cit., p. 65 ss.

<sup>277</sup> Cf. Witte, K., “Introduction to Siegfried Kracauer’s ‘The Mass Ornament’”, art. cit., p. 63.

tiene significado estético no como el velo de la verdad sino como el descubrimiento de una realidad que carece de cualquier coherencia verdadera”.<sup>278</sup>

En vistas a esto, el cine y la fotografía serían el lugar donde buscar el pulso de lo social, no por su capacidad representacional o por la posibilidad de mostrar algo “en esencia verdadero”, sino por su negatividad inherente. Kracauer desarrolla esto último en el artículo al que ya nos referimos en el capítulo 1: “La fotografía”. Contra las pretensiones historicistas, Kracauer afirma que la fotografía no puede dar cuenta de un supuesto continuum temporal, sino solo mostrar aquello que la historia evade e ignora, los desechos. En otras palabras, contrariamente a lo que se piensa de la exactitud referencial de la fotografía, para el autor la realidad que aparece en la fotografía no es un retrato, sino una fantasmagoría. Tomando como punto de partida de la reflexión una fotografía que muestra la imagen de una abuela, Kracauer argumenta que para quien la ve es imposible cotejarla con algo efectivamente existente, se trata más bien de “fragmentos alrededor de una nada”.<sup>279</sup> Esto confronta al ser humano con su propia naturaleza finita y con la destrucción.

Subrayamos: la “fantasmagoría” tal como aparece aquí, o la idea de superficie en términos más generales, no nos remite a un contraste entre realidad y apariencia. De hecho, tal como indica Hansen, ese encuentro con fotografías viejas no tiene el tono melancólico de la posibilidad de sortear de algún modo la historia y poner en contacto al sujeto con una realidad reprimida por la racionalidad científica y la apropiación capitalista. El concepto de realidad, según argumenta la autora, supuso siempre para Kracauer la irreductible realidad histórica de la mediación y la alienación.<sup>280</sup> Y esa realidad se manifiesta en su aspecto más contradictorio y aparece en la multiplicidad de los fenómenos de la cultura. Es por ello que, aun aceptando que el tropo de la superficie todavía implicaría la dicotomía esencia/apariencia, Hansen intenta dar cuenta de un giro que Kracauer proporcionaría a esta

---

<sup>278</sup> Schlüpmann, H., “Phenomenology of Film: On Siegfried Kracauer's Writings of the 1920s”, art. cit., p. 102.

<sup>279</sup> Kracauer, S. “La fotografía”, en Íd., *La fotografía y otros ensayos*, op. cit., p. 30.

<sup>280</sup> Hansen, M., *Cinema and Experience*, op.cit., p. 36. La idea de realidad será clave para el texto posterior de Kracauer, “Teoría del cine” (1960), en el que, tal como su subtítulo señala, el autor le atribuye al cine la capacidad de “redimir la realidad física”. Como podría esperarse, esta idea de lo real ha sido sumamente cuestionada. No obstante, Hansen ha intentado mostrar que el concepto de realidad kracaueriano no supone un mundo en sí, sino que refiere a una naturaleza siempre atravesada ya por la historia. Lo cual está en sintonía con la argumentación del ensayo al que aquí hemos hecho alusión, “La fotografía”. Por otra parte, no es este el lugar para desarrollar la tardía teoría del cine kracaueriana, pero sí nos limitamos a afirmar que la superficie también jugará un importante rol en el libro más famoso del autor. Ya en el prefacio de este libro el autor afirma: “Esto quiere decir que las películas se adhieren a la superficie de las cosas. Tanto más cinemáticas parecen cuanto menos se centran directamente en la vida interior, las ideologías o las inquietudes espirituales. Esto explica por qué muchas personas de fuertes inclinaciones culturales desdeñan el cine: temen que su innegable propensión por lo externo nos tiente y terminemos desestimando nuestras más altas aspiraciones frente a la visión caleidoscópica de las efímeras apariencias externas.” Kracauer, S., *Teoría del cine. La redención de la realidad física*, Paidós: Barcelona, 2001, p. 15.

idea. Para ello, se sirve de un juego de palabras con el término alemán. La autora sostiene que, en la crítica de la cultura de Kracauer, *Oberfläche* [superficie] pierde su prefijo y, entonces, como *Fläche* [terreno, zona, pero también plano] ofrece una *Denkfläche* (en clara alusión a la *Denkbild* de la tradición crítica), es decir, una cartografía epistemológica que permite rastrear nuevas configuraciones históricas del proceso moderno. Porque “Kracauer aplanar todas las jerarquías verticales en relaciones laterales, yuxtaponiendo elementos desiguales en un plano bidimensional.”<sup>281</sup> Entonces, siguiendo esta reflexión kracaueriana, para Kluge tampoco se trataría de la postulación de una realidad más profunda ni de una revalorización de la apariencia por sobre la esencia, esto es, una simple inversión de la jerarquía tradicional.

### 2.1.3. Cine y espejo

Pero quizás el engañoso espejismo era más real  
que la mayoría de los hombres entre quienes se esparcían.

–Kracauer, *Ginster*

Hay otro sentido implícito en la idea kracaueriana de apariencia que es útil analizar aquí. Las nuevas formas culturales, o el “ornamento de la masa”, como lo llamó en su más conocido ensayo de 1927, son el reflejo estético del tipo de racionalidad al que aspira el sistema económico capitalista. El tiempo de ocio marcado por el reloj de la industria cultural no es el polo opuesto, sino el complemento lógicamente necesario del trabajo. Kracauer es el primero de los autores allegados a la Teoría Crítica en establecer un paralelismo entre el tiempo de trabajo y el de ocio. Una imagen lúcida que utiliza para designar este paralelismo es la de “fábricas de diversión”. En este marco, los productos de la nueva “industria del ocio” tienen la capacidad de reflejar la superficie de las cosas. O, como sentencia en la primera línea de su también famoso ensayo sobre las empleadas de las tiendas (1927): “las películas son el espejo de la sociedad existente”.<sup>282</sup> En suma, para desarrollar la estética del cine y la fotografía, Kracauer se centra en su cualidad reflexiva, especular.

Ahora bien, conviene subrayar dos cosas en relación con este tropo del espejo. En primer lugar, lo que se refleja es la “segunda naturaleza”, una realidad socialmente deformada

---

281 Hansen, M., *Cinema and Experience*, *op.cit.*, p. 25.

282 Kracauer, S., “Las pequeñas dependientas van al cine” en Kracauer, *Estética sin territorio*, *op.cit.*, pp. 231-250, aquí p. 231. Y sigue más adelante: “las estúpidas e irreales fantasías cinematográficas son los sueños diurnos de la sociedad en donde se hace preaparición su propia realidad, en donde se forman los deseos de otro modo reprimidos” (*ibíd.*, p. 233).

y, por lo tanto, en segundo lugar, el reflejo no es una imagen unitaria y armoniosa, sino una constelación de deshechos, retazos, restos, residuos (tal y como estableció en el ensayo sobre la fotografía). La imagen reflejada es la imagen de lo dañado por el sistema, por los avances técnicos, la objetividad científica y la economía capitalista. En suma, que el cine sea reflejo de la sociedad existente no implica de ninguna manera que con ello Kracauer esté insinuando que los comportamientos y deseos se representen en la pantalla como un modo de conjurarlos. El autor sospechó siempre de ese intento ideológico del cine de ficción que implicaría reducir la *apariencia bella* a una *ilusión funcional*.

Sin embargo, Adorno dudaba del alcance de esa sospecha en Kracauer. Lo que estaría reprobando Adorno es un concepto de apariencia que se opone a uno de realidad.<sup>283</sup> No obstante, por lo desarrollado hasta aquí sería posible asegurar que Kracauer complejizó la dicotomía. “Las descripciones de Kracauer de prácticas de consumo emergentes en la sociedad urbana contemporánea evocan una materialidad concreta, experimentada sensorialmente, que complica los conceptos marxistas de fetichismo de la mercancía y reificación”.<sup>284</sup> Por su parte, en su elogiosa reseña del texto “Los empleados”, Benjamin, en lenguaje marxista, admite que lo de Kracauer no tiene ni un origen ni una orientación marxista pero, sin embargo, “penetra dialécticamente” porque desenmascara la falsedad de la realidad. “Un aguafiestas que arranca las máscaras no admite con gusto que lo insulten tachándolo de retratista”.<sup>285</sup>

Una vez más, los debates de los tres autores que vuelven a verse en este punto muestran la tradición en la que se sitúa el planteo de Kluge. La posibilidad de dar cuenta de la contradicción de lo real a través de la apariencia del arte continúa siendo trabajada por Kluge. No obstante, el de Kluge es una reflexión originada ya a partir de la práctica cinematográfica y de allí, como veremos, que parta de las convenciones del propio lenguaje cinematográfico.

---

<sup>283</sup> Las críticas están contenidas en Adorno, Th. W., “Siegfried Kracauer, *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit* [J. O. y el París de su tiempo]. Amsterdam, de Lange, 1937”, luego recogido en Íd., *Escritos musicales VI. Obra completa 19* (trad.: J. Chamorro Mielke), Akal: Madrid, 2014, pp. 344-346; y Adorno, Th. W., “El curioso realista. Sobre Siegfried Kracauer”, en Íd., *Notas sobre literatura. Obra completa 11* (trad.: A. Brotons Muñoz), Akal: Madrid, 2003, pp. 372-392.

<sup>284</sup> Hansen, M., *Cinema and Experience*, *op.cit.* p. 20.

<sup>285</sup> Benjamin, W., “Ein Außenseiter macht sich bemerkbar. Zu S. Kracauer, *Die Angestellten*”, en Íd., *Gesammelte Schriften*, vol III (Kritiken und Rezensionen), Suhrkamp: Frankfurt am Main, 1972. El texto se publicó en español como prólogo a la edición de *Los empleados* de Kracauer: Benjamin, W., “Prólogo. Sobre la politización de los empleados”, en Kracauer, S., *Los empleados* (trad.: M. Vedda), Gedisa: Barcelona, 2008, p. 94.

## 2.2. El realismo estético en el cine de Kluge

### 2.2.1. Documental y ficción como dos epistemes contrapuestas

El planteo realista de Kluge atañe en primer lugar a la literatura. Como vimos de modo sucinto en el primer capítulo, la literatura de Kluge no se corresponde por completo con alguna categoría oficial de la tradición. La mayoría de los relatos cortos –género predominante en la literatura klugeliana– no tienen autor (ni siquiera implícito) y bien podrían ser recortes de periódico, una anécdota oral o cualquier registro que no entra dentro de los géneros literarios tradicionales.<sup>286</sup> Sin embargo, no es que, como lectores, ello nos conduzca a preguntarnos si Kluge inventó la historia, la basó en un hecho real, o si después de todo está describiendo algo que realmente sucedió. El efecto es el de un verdadero desdibujarse de los límites entre lo ficcional y lo no ficcional que no tiene como objetivo suscitar en el lector la pregunta por el referente “real”.

Ahora bien, nuestro objetivo es el de examinar las implicancias del realismo en el cine. Históricamente, cuando se habla de realismo y de imagen cinematográfica se presupone una división tajante entre dos “epistemes”, entendidas como “modalidades discursivas históricas” del cine: aquella que remite a lo documental y aquella que hace referencia a lo ficcional. Realismo se asocia así a la imagen documental como modalidad narrativa que define un objeto de conocimiento, ya sea en sus formas de documental pedagógico o bien de cine observacional o directo, en el cual se registra esperando que algo ocurra. Esto es, refiere o bien al *cinema verité*, en el que se oculta la mediación de la cámara, o bien a la intención, asimismo documental, de representar la intromisión de la cámara en la realidad.

Ficción/documentación, se convirtió en una de las piezas clave del tipo de formación que se favoreció en el Instituto de Ulm, insistiendo en que son mediaciones de una misma cosa. Esto queda sintetizado en la siguiente afirmación de Hansen: “la división de trabajo entre los géneros documental y ficcional, según Kluge, es ideológica en el sentido de que ignora la coexistencia de hecho y deseo en la mente humana”.<sup>287</sup> El documental no es más realista que una película de ficción. Es una construcción que depende de tres puntos: la cámara que filma (aunque se dirija hacia hechos [*Tatsachen*], se elige qué fotografiar y después se lo edita), la concepción del director y la cabeza del espectador que, en este caso, tiene expectativas de estilo específicas por su entrenamiento en el género del documental.

---

<sup>286</sup> Jameson, F., “IX Coda: Kluge, o el realismo después del afecto”, *op.cit.*, aquí p. 217.

<sup>287</sup> Hansen, M., “Alexander Kluge, Cinema and the Public Sphere: The Construction Site of Counter-History”, *op.cit.*, aquí p. 65.

El hecho es que la tradición documental siempre ha estado al servicio de algún interés: propagandístico, científico o crítico.<sup>288</sup> Es este último el que llama la atención de Kluge. Aquí la intención del director –un interés construido de arriba hacia abajo– choca con la capacidad de la cámara como instrumento, que es la observación acrítica. En términos de lo que decíamos más arriba, podríamos identificar aquí los procedimientos de Eisenstein y Vertov, respectivamente. Entonces, lo importante no es la documentación sino la mediación [*Vermittlung*] que ha posibilitado en el cine el género documental.

En este marco, el cine de Kluge borra la línea que separa la ficción y el documental a fin de mostrar el carácter ficcional de la verdad del documental. Muchas veces en forma de parodia, por ejemplo, en *Die Patriotin* [La patriota], donde el personaje Gabi Teichert está en la búsqueda de “desenterrar” (literalmente, con una pala) la historia alemana, o en su última película *Nachrichten* explotando el recurso del humor al “documentar” inverosímiles sucesos históricos o “personas reales”. Esta estrategia de cruzar los modos de lo documental y la ficción puede verse claramente en la película colectiva *Deutschland im Herbst* [Alemania en otoño], film realizado en respuesta a los eventos acaecidos en Alemania en 1977, luego del secuestro y asesinato de un empresario a manos de la RAF [Facción del Ejército Rojo] y de la muerte de los líderes del grupo en la cárcel, hecho que representó el punto más álgido de conflicto en la década del setenta con los grupos radicales de izquierda. Las secuencias que se suceden en el film son tanto documentales como ficcionales, con imágenes de archivo de los dos funerales, al comienzo y al final; e incluso mezcladas, por ejemplo, cuando el personaje klugeliano de Gabi Teichert toma nota en una convención del SPD [Partido Socialdemócrata de Alemania].

Otros dos recursos interesantes a destacar aquí son el trabajo con el material que se filma y el tipo de material encontrado que se utiliza. En el primer caso, las tomas suelen comenzar antes o terminar después de lo esperado, aspecto que pone en evidencia el proceso mismo de filmación. Un ejemplo clásico en este punto lo constituye una de las escenas más recordadas de *Abschied von gestern*, en la cual se ve a la protagonista que encarna Alexandra Kluge en la calle con una valija, sin que esto responda de manera directa a las secuencias anteriores ni posteriores. Una toma que fue improvisada, pero que, además, no es recortada ni al comienzo ni al final, por lo que es claro que se trata de una escenificación filmada. Además, suelen elegirse locaciones reales y se trabaja con actores a los que se coloca en la posición de improvisar. Esto podemos ilustrarlo también con la escena de *Die Patriotin* en la que Gabi asiste a una reunión política del SPD que efectivamente tiene lugar e interactúa con

---

<sup>288</sup> Kluge, A., *Gelegenheitsarbeit...*, op. cit., p. 203.



sus participantes –por supuesto, no actores– en su rol de Teichert. En el segundo caso, entre los materiales encontrados que utiliza Kluge, un lugar especial lo ocupa el material de archivo, por ejemplo, de la policía, o el material que se conserva de la guerra, y todo el *footage* proveniente de la televisión (como noticieros y documentales).

### 2.2.2. Realidad [*Realität*] y ficción histórica

“Debe ser también posible presentar la realidad como la ficción histórica que es”,<sup>289</sup> según reza la primera línea de uno de los escritos más utilizados para definir el realismo de Kluge. Aquí ya no estamos en presencia de una mera discusión sobre cine, sino que Kluge expresa su posición con respecto a ciertas ficciones ontológicas que nos constituyen y que tendrán consecuencias para reflexionar sobre el lugar que el cine tiene en la sociedad y en la historia.

En el lenguaje habitual, ficción es lo contrario de real. Sin embargo, la línea divisoria no es tan fácil de trazar. Kluge sostiene que eso que llamamos “realidad” tiene aspectos reales e irreales, siendo un cúmulo de ordenamientos sociales e históricos los que en definitiva deciden qué se vuelve real. Por ejemplo, las brujas hoy son casi irreales, pero para alguien que vivió la época de la hoguera, no solo eran reales en un aspecto tan material como el cuerpo, sino que pensar que las brujas no existían hubiera sido una gran ficción. Lo mismo sucede hoy con la guerra o con la fuerza de trabajo. Son reales en un mismo sentido puesto que, en función de ambas, de distintos modos y por distintas causas, los seres humanos ponen en peligro sus vidas. Sin embargo, no se nos presentan con el mismo nivel de realidad. Otorgamos a la guerra niveles de mortalidad reales, aunque jamás la hayamos vivido. En cambio, nos cuesta ver las determinaciones de la división del trabajo que afectan a nuestra vida cotidiana. Por otro lado, el reverso del caso de las brujas sería hoy el capitalismo y su maquinaria de trabajo y de guerra. Para nosotros contemporáneos, no es más que una ficción pensar que la guerra puede no existir o desear que haya una división del trabajo diferente. Sin embargo, el hecho de que sean una ficción tampoco los convierte en irreales, existen en los seres humanos y son los reales propulsores de determinadas acciones, en otras palabras, tienen un carácter performativo.

En este entrecruzamiento entre realidad y ficción hay, como se puede ver, dos sentidos yuxtapuestos. Por un lado, el argumento central de Kluge es el de que las ideas, los deseos, los productos de la imaginación, las emociones (los productos espirituales podríamos

---

<sup>289</sup> Kluge, A., *Gelegenheitsarbeit...*, op. cit., p. 215.

decir), son elementos que deben considerarse tan reales como los hechos. “En la mente humana los hechos y los deseos están siempre unidos. El deseo es en cierto modo, la forma en la que serán aprehendidos los hechos.”<sup>290</sup> Para Kluge, los deseos no tienen un carácter menos real que los hechos, para ello se basa en la explicación psicoanalítica de la experiencia libidinosa de la infancia.<sup>291</sup> Rainer Stollmann da un ejemplo interesante. Para un trabajador que ha trabajado toda su vida en una fábrica que produce partes de bombas, lo único real es el *motivo* de su trabajo: llevar dinero a su familia para vivir. La suerte que corra el producto de su trabajo y las pérdidas *materiales* que puedan contarse, son para él irreales, una ficción.<sup>292</sup>

El momento de la locura masiva ante la crisis de los misiles es otro ejemplo histórico que ha llamado la atención de Kluge y que ha trabajado de distintos modos. Incluso podríamos observar que un caso en el que se aprecia la borrosa línea entre lo que consideramos real-científico e irreal-imposible son las investigaciones eugenésicas que desembocaron en el genocidio nazi.

Pero, además de este aspecto ontológico hay involucrado aquí un aspecto temporal. Qué sea verdad depende también del momento histórico al que nos estemos refiriendo. Hoy las brujas pertenecen a los cuentos de hadas, pero en un determinado momento fueron tan reales como el fuego en el que ardieron tantas mujeres en manos de esa otra gran ficción que es la religión católica. Entonces, en primer lugar, no solo el presente es real. En segundo lugar, el acceso al pasado, a la historia, no es objetivo. Y, en tercer lugar, ¿qué pasa con el futuro? El 2050 es hoy, en un sentido corriente, irreal. Sin embargo, para la economía, por ejemplo, es un dato real en el sentido de existente, porque es parte de los paquetes de datos que permiten el funcionamiento de áreas especializadas de las finanzas. Aún más, con seguridad el tratamiento que se le da hoy como dato al año “2050” afectará los acontecimientos que la población efectivamente vaya a vivir en ese año.

Pero, si este es el caso, si no hay diferencias entre la imaginación, la fantasía, un deseo, un sueño, un plan o un hecho; ni demarcaciones entre lo que hoy, ayer o mañana consideraremos real, todo sería real y, así, la definición de lo real perdería sentido, puesto que lo real no tendría su contrario contra el cual determinarse. Por eso, hay que señalar que se trataría de una dialéctica. Hay algo que vuelve real a cada uno en su particularidad. Eso es siempre histórico y surge de esa condición socio-histórica de contradicción, tal como lo

---

<sup>290</sup> Kluge, A., *Gelegenheitsarbeit...*, op. cit., p. 204.

<sup>291</sup> “Los deseos no poseen menos realidad que los hechos. Tienen su raíz principal en el hecho de que en la infancia la experiencia libidinal en su conjunto se aprende de las personas, los objetos primordiales. *Es el deseo de reconocer estas relaciones personales bajo la modalidad de la narrativa, de descomponer el mundo en relaciones humanas. De allí que la utopía sea realista*” (ibíd., p. 204. Cursivas en el original).

<sup>292</sup> Stollmann, R., “Alexander Kluge als realist”, art. cit., p. 248.

desarrollaremos en el apartado siguiente. La realidad es un producto del trabajo, está elaborada y es en sí misma siempre el proceso de su propia realización. La apariencia concreta de la realidad es, por eso, dependiente de las determinaciones del trabajo: de las fuerzas productivas, de las relaciones de producción, del estado del desarrollo técnico de las herramientas, de la división social del trabajo.

Uno de los libros más citados de Kluge es *Ataque aéreo a Halberstadt, el 8 de abril de 1945* [1977], no solo porque constituye un muestrario típico de su literatura, de relato corto, montajística, con inserción de imágenes, con utilización de diversos materiales, sino porque, sobre todo, es una expresión del tipo de realismo según el cual se transgrede la división entre materiales ficcionales y documentales. Aún más, el motivo de fascinación con este libro es que es uno de los pocos cuyo origen es indudablemente subjetivo, en el sentido de una construcción hecha a partir de la experiencia personal de Kluge de uno de los últimos bombardeos de la Segunda Guerra Mundial en su ciudad natal. No obstante, como se podrá imaginar de antemano, no hay ninguna autorreferencia. Son muchos los pasajes que podríamos tomar de este libro para ilustrar los puntos que hemos señalado hasta aquí. Uno de los más llamativos es el relato por el cual Kluge explica el origen mismo del bombardeo. Bajo el título “estrategia desde arriba” –la división entre estrategia desde arriba o desde abajo es crucial para Kluge en toda su carrera y en todos los medios–, Kluge relata algunos detalles del bombardeo, mediante supuestas fuentes, ilustraciones, notas al pie aclaratorias (tipo de arsenal utilizado, fechas, cálculos, en definitiva, información). En un recuadro y en inglés, se lee que la 8ª Fuerza Aérea había hecho planes para atacar Berlín el 8 de abril, pero los objetivos estaban dentro de la línea rusa, por lo cual no se podían llevar a cabo sin autorización. Por ello, hubo que poner en marcha un plan alternativo para usar los grupos de bombas. Así, los objetivos pasaron a ser unos depósitos de combustible en las zonas de Zerbst y Stassfurt, pero como estos objetivos solo podían ser alcanzados mediante un ataque que presupone que el piloto puede visualizarlos, y además estaba nublado, la tercera y última opción fue atacar Halberstadt. De modo simple, Kluge logra mostrar que el hecho por el que perderían la vida tantos de sus compatriotas, que destruiría casi por completo su ciudad y cambiaría para siempre la vida de aquellos que lograron sobrevivir (incluso de él mismo encerrado en el sótano con 13 años), se debe, por un lado, a una simple fatalidad. Pero allí no habría que leer un *destino*, tal como deja claro en *Gelegenheitsarbeit*. Eso que parece destino y afecta la vida real de los seres humanos, es en realidad una cadena de hechos, producciones, decisiones que tienen una larga historia.

En otra parte, mediante una supuesta entrevista entre un periodista y un brigadier, Kluge pide explicar detalladamente al personaje por qué se entendió que la decisión de bombardear Halberstadt era la más racional. El personaje responde: “los aviones no pueden regresar a su base con ese armamento, sería muy peligroso, eso sería una locura”. En ese contexto, “que nosotros sobreviviéramos –dice Kluge en una de las pocas partes en la que utiliza la primera persona– no fue ‘efectivamente [real]’, es decir, derivado de una lógica de interdependencia causa-efecto.”<sup>293</sup>

Entonces, el sinsentido del ataque a Halberstadt no se manifiesta en el libro como una denuncia a los excesos de EE.UU. en la Segunda Guerra Mundial, aunque la especificación de la fecha en el título pareciera apuntar a eso: para ese momento la guerra ya estaba ganada y, como mínimo, ya no era necesaria la destrucción masiva de ciudades. Tampoco, como dijimos, se trata de la narración de la experiencia subjetiva, seguramente trágica a los ojos de un niño que siente miedo y apenas comprende hechos que lo superan, razón por la cual hubiera resultado más sencillo buscar la movilización directa de emociones y de empatía con la experiencia de ese niño.

Ahora bien, el problema al que nosotros nos enfrentamos aquí está atravesado por una variable más. En el caso del cine, esos cruces de real y ficcional y de real e irreal se dan en el medio de la imagen que, como ya hemos repetido, tiene en sí misma una relación particular con el mundo. Entonces, ¿cómo se traduce en términos cinematográficos eso que presentamos en la literatura?

¿Qué es lo real de una fotografía, de una instantánea? Pongamos por caso, ahora, no un acontecimiento histórico sino las condiciones del presente: la pobreza, el trabajo alienado. ¿Qué me dice un retrato de las relaciones, de lo que explica lo que ahí sucede? ¿Dónde están los procesos, el movimiento? ¿Qué construcción se hace en los medios audiovisuales sobre la realidad? El problema radica en la construcción ideológica que se hace de la “imagen real” todos los días en los medios de comunicación, que conlleva también la pasividad del espectador.

En el caso de *Die Patriotin*, por ejemplo, no solo están puestos a funcionar los métodos del realismo, sino que el tema mismo tiene que ver con lo que podríamos decir que es real *políticamente*. Qué vuelve a la historia real y hasta dónde es una ficción, pero también qué podrían *realmente* hacer los seres humanos que tenga alguna influencia en procesos tan abstractos como la historia o la política. Una de las escenas de la película muestra a los

---

<sup>293</sup> Kluge, A., *Ataque aéreo a Halberstadt, el 8 de abril de 1945* [1977], (trad.: J. L. Arántegui), Visor: Madrid, 2014, p. 93 (comillas y corchetes en el original).

mueritos en un campo de batalla. Los mueritos de la historia, ¿son reales? ¿son una presión efectiva sobre los acontecimientos políticos? En algún punto pareciera que son el escenario donde se mide la historia y, al mismo tiempo, carecen de significación si se tiene en cuenta la historia de las catástrofes alemanas del siglo XX, que se suceden unas a otras sin consideración por lo sucedido antes. En el film de Kluge quien habla en nombre de los mueritos es la rodilla de uno de los soldados mueritos en batalla que recita un poema.

### 2.2.3. Realidad e irrealidad social [(Un)Wirklichkeit]

Kluge distingue dos tipos de realismo. En su sentido tradicional, realismo significa la representación exacta (o lo más exacta posible) de experiencias *reales*. Para él, este tipo de realismo solo puede ser ideológico, pues es innegable que, cualquiera sea la perspectiva desde la que se quiera retratar esa experiencia, siempre hay un contraste entre los deseos y una realidad que no los satisface. De allí surge lo que Kluge denomina *motivación realista*, una oposición a las circunstancias reales mediante la negación del principio de realidad. Entre ambas, esto es, la actitud y la motivación realistas, se da lo que Kluge denomina una dialéctica del realismo, enfatizando que su búsqueda no es la profundización conceptual del realismo sino explorar su lado práctico, que resulta lo más difícil dado que los sentidos a través de los cuales experimentamos las circunstancias del mundo ya se nos han vuelto una segunda naturaleza.

Atravesando el campo dialéctico abierto por el binomio ficción-realidad desarrollado en el apartado anterior, Kluge introduce otro término para referirse a lo real, que en idioma alemán es fácilmente diferenciable: *Wirklichkeit*. “La realidad [*Realität*] es real [*wirklich*] en tanto que realmente [*real*] oprime a los seres humanos”.<sup>294</sup> Si, extrapolado de un motivo inherente a la historia del cine, esto es, la división arbitraria entre los modos documental y ficcional, Kluge establece que la realidad misma, como la separación en esas dos epistemes, es una convención, la principal motivación realista es mostrar esa ficción, contradecirla. El desafío es cómo romper con el falso realismo, en la medida en que el núcleo de un verdadero proyecto realista es, para el cineasta, no validar nunca la realidad. Para ser realista no hay que confirmar la realidad, la realidad solo se muestra al contradecirla. La realidad se vuelve más real si se la contradice en su inmediatez, es decir, en cuanto hecho dado. Según esta idea de contradicción como protesta, sería posible denunciar la mala realidad contradiciendo su

---

<sup>294</sup> Kluge, A., *Gelegenheitsarbeit...*, op. cit., p. 215.

pretensión de realidad (total). En otras palabras, se trata de una protesta contra la mala realidad.

En primer lugar, volvemos a un punto clave: el ataque de Kluge a la objetividad se da porque la misma tiene “el efecto negativo de que la mala realidad demuestra todavía su existencia.”<sup>295</sup> Kluge da el ejemplo de un documental televisivo sobre África. Al verlo, no solo registro el contenido que se me quiere mostrar, sino que siento el desánimo propio de estar sentado frente al televisor sabiendo que no puedo hacer nada para cambiar esas condiciones. Un documental y un producto de la industria cultural comparten allí un principio: constituyen experiencias “guiadas” y “organizadas” que no dejan libre a la experiencia del espectador. Significativamente, en Kluge la experiencia no equivale en absoluto a un shock emocional. Siguiendo la idea del autor, podríamos especificar que lo que producen esos documentales, aunque su intención sea la contraria, es acostumbramiento, pedagogía o sublimación. En el primer caso, registro una realidad espantosa, me conmuevo, y cambio de canal. En el segundo, veo, registro una realidad espantosa, interiorizo el dolor, me conmuevo, pero luego no me queda más que compensación: en el mundo hay cosas horribles, así es el mundo, sigo mirando. En el último caso, puede suceder también que vea, registre el horror y me contente con pensar que, al menos, yo estoy a salvo. En otras palabras, el problema es la estetización de la imagen dolorosa como anestesia o como movilización de la indignación, de la empatía, de los sentimientos en general.

“El motivo para el realismo [*Realismus*] no es la confirmación de la realidad [*Wirklichkeit*], sino la protesta” es otra de las afirmaciones centrales del escrito que estamos comentando. Esa protesta, continúa Kluge, se expresa de múltiples maneras. Una de ellas es la *imitación* [*Nachahmung*] radical, y detalla Kluge los modos: imitación [*Imitation*], clown, insistencia, remedo, conexión superficial, sinsentido, mimesis. Otra es la del *escape* de la presión de la realidad, a través de los sueños, la negación, la invención, la sustitución, sobreintensificación, la simple omisión. La utopía, de hecho, pertenece también a esta lista. La última es el *ataque*, aquí nombra Kluge al montaje agresivo, la aniquilación del objeto, volver al enemigo un cliché, dudar de sí mismo, la prohibición de la representación, entre otros.<sup>296</sup>

En este sentido, deberíamos asociar el realismo y las contraesferas públicas a otra noción que tiene un significado específico en alemán: *Eigensinn* [obstinación, *eigen*: propio, *sinn*: sentido]. Obstinación frente a imágenes que no representan mi experiencia subjetiva

---

<sup>295</sup> *Ibid.*, p. 204.

<sup>296</sup> *Ibid.*, p. 216 ss.

(ideas, anhelos, sentimientos), pero también frente al “hecho objetivo” (esto es lo que sucede, esta es la mala realidad). Por eso el realismo estético se relaciona con una determinada concepción de la esfera pública como concepto central para la política. “Antagonista” suena hoy a teorías políticas agonales que han criticado la idea de contradicción de raíz marxista. No obstante, en el realismo antagonista de Kluge sigue estando presente la categoría de contradicción y, sobre todo, la categoría marxista central de trabajo.

En este punto introducimos la consideración de la película asociada al planteo klugeliano de realismo: *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin*. La película está centrada en un personaje femenino, Roswitha (Alexandra Kluge) y sigue sus pasos en el mundo del trabajo, de la familia y de la política, sus dificultades y limitaciones. En primer lugar, se muestra cómo Roswitha trabaja de manera clandestina como abortista, única fuente de sustento para su familia, compuesta por su marido estudiante Franz y sus hijos. Un destino que parece no haber elegido, pero que tampoco se encuentra en situación de cambiar. Su rol como ama de casa, la crianza de sus hijos y su relación de pareja parecen también imposibles de alterar. Ante esta situación, Roswitha decide tomar parte activa de la transformación social a través de la militancia política. Como es de esperar, su deseo choca contra la realidad. Las acciones no conllevan consecuencias de ningún tipo, sino que se suceden de manera irreflexiva, independientemente de una experiencia con el objeto. Esta sería la consecuencia de la relación quebrada con el mundo, un mundo totalizado por las relaciones de intercambio. De este modo, la película no resuelve la contradicción entre los deseos y la realidad, muestra las contradicciones inherentes a las distintas capas de realidad que cada uno de los sujetos (en especial las mujeres) enfrentan y chocan entre sí a lo largo de sus vidas. Tal como hemos leído ya en las primeras obras literarias de Kluge, las condiciones del sistema oprimen la posibilidad de transformación subjetiva o “desde abajo”, tal como la nombra Kluge, sin que por ello esos deseos, la imaginación de condiciones diferentes dejen de existir y ser reales.

### **2.3. La narración histórica**

La narración de la historia proyecta problemas especiales para un planteo realista. Por un lado, siguiendo el hilo de la argumentación que parte de la iconoclasia, apuntamos al problema de los límites de lo representable en el cine. Por otro lado, tal como ya quedó establecido, Kluge hace una fuerte crítica al cine narrativo, a aquella narración que se funda en un encadenamiento causal de escenas basado a su vez en una idea de progreso subyacente

a la concepción lineal del tiempo. En las producciones comerciales, no hay en verdad lugar para el conflicto porque cada nueva escena anula la anterior y la arroja al olvido. Ello explica que “lo único que cuenta en estas películas es el final”.<sup>297</sup> Siguiendo esta reflexión de Maiso podemos decir que, si el espectador espera ver cómo “acaba la historia”, estamos en presencia de un cine que “acaba con la historia” como lugar de elaboración de la memoria y construcción política colectiva.

Para conectar con la cuestión del documental introducida aquí: ¿qué sería un documental sobre el pasado? Desde una perspectiva historiográfica, es claro que el pasado no existe, se construye, es una ficción. Y, sin embargo, en las clases de historia se insiste en proyectar documentales que enseñen “lo que realmente sucedió”. Ese es un gran problema para Kluge. Porque lo que pasó es el Holocausto y es irrepresentable. Parafraseando la famosa frase de Adorno, ¿cómo fotografiar después de Auschwitz? Por otra parte, la empatía es un problema para una perspectiva materialista. ¿Qué sentimos ante la imagen del horror? Tal como señalábamos más arriba, la cuestión de la catarsis como emoción es central para la concepción estético-política de la Teoría Crítica. El riesgo es la parálisis mediante la sublimación que provoca la contemplación de una situación trágica.

Ahora bien, para Kluge este peligro no puede ser en sí mismo paralizante. Un punto importante que introduce el cineasta en *Gelegenheitsarbeit* es: “o bien la historia social continúa contando su novela realista [*Real-Roman*] sin considerar a los seres humanos, o bien los seres humanos cuentan su propia historia, esto es, una contrahistoria (*Gegengeschichte*).”<sup>298</sup> Esto último es imposible sin atender a los grados de complejidad de la realidad. Lo que nos conduce a la intervención del arte. Si bien para Kluge las leyes formales estéticas no son una “invención artística”, pues en verdad están presentes tanto en las formas de narración de la historia (construcción y reducción) como en el aparato perceptivo de los espectadores, es necesaria la mediación artística para narrar otras historias reales. Kluge afirma que la prioridad de la forma tiene que ver con un respeto por el material [*Robstoff*]: necesito la forma porque el camino directo no conduce a la realidad [*Wirklichkeit*].<sup>299</sup>

---

<sup>297</sup> Maiso, J., “¿Adiós al ayer? Elaboración cinematográfica del pasado, experiencia y memoria”, *Fedro, Revista de Estética y Teoría de las Artes*, nº 7, 2008, pp. 26-42, aquí p. 32.

<sup>298</sup> Kluge, A., *Gelegenheitsarbeit...*, op. cit., p. 222.

<sup>299</sup> Kluge, A., “Begriff ohne Anschauung...”, art. cit., p. 13.



### 2.3.1. *History/story*

Kluge narra la historia [*History*] mediante historias [*stories*], en plural y recurriendo a la ficción.<sup>300</sup> Pues, para el cineasta, la historia es una serie ficcionalizada de eventos. A su vez, historias de ficción como los cuentos de hadas pueden decir más del pasado que una información historiográfica. Pero las historias se deben relatar, no se puede sortear el hecho de la narración. Y si la piedra angular del cine narrativo, esto es, la estructuración de un tiempo continuo, es descartada por Kluge desde sus primeras prácticas audiovisuales, él debe alcanzar de otra forma su objetivo expreso de contar historias para dar cuenta de la historia. Escribe tanto para sus libros como para el cine y la televisión, contra-historias realistas.

La imposibilidad de separar radicalmente la *history* de las *stories* se advierte en la película colectiva *Alemania en Otoño*, film al que ya hemos hecho alusión. En este contexto, el objetivo no era tanto documentar los hechos sino mostrar cómo habían sido retratados. No se trata de un documental, sino de una conjunción de diferentes impresiones del momento político y social, en forma de imágenes de archivo, de secuencias totalmente ficcionales como las de Fassbinder e incluso de la mezcla de ambas. En ningún momento del film es posible dilucidar una interpretación política unívoca respecto a lo sucedido. La evaluación política queda en verdad como tarea del receptor. Y esto no porque quede implícita, eludida, sino porque no se marca ningún camino en la película. Si la historia es una ficción real, no hay recorridos de lecturas prefijados que el artista se proponga señalar. De donde resulta que antes de cómo representar el pasado, se trata de cómo se sitúa el público ante esa constelación. El objetivo de Kluge es mostrar al espectador que tanto el documental como la ficción son contruidos, intercambiables y dependientes el uno de la otra. Tomas documentales son escenificadas, mientras que secciones ficcionalizadas retratan eventos reales. El uso de las citas en la forma de intertítulos y *voice-over* tiene la función de transformar los eventos de cosas naturales, completas, a una instancia lingüística, lo que supone mostrar la ideología subyacente a aquella representación histórica que solo logra duplicar la ficción de la realidad. Así, el uso del montaje permite no representar sino expresar los conflictos latentes de la historia. La película no debe imponer una relación, esperar un sentimiento impuesto, prefigurar el tomar-parte que pretende del receptor, sino enriquecer su capacidad de experiencia.

---

<sup>300</sup> Kluge es quien uso los términos en inglés pues en ese idioma, a diferencia tanto del español como del alemán, es posible nombrar con palabras distintas aquello que refiere al proceso histórico abordado por la historiografía, de los relatos, que pueden o no tener que ver con la Historia y que son ficcionales.

No es solo que la idoneidad del cine como memoria dependa de las estrategias estéticas que cada película adopta para representar el pasado y para confrontar al público con un momento histórico que ya no es el suyo. Se trata de la obra como memoria crítica (material, inhumana) y reserva sensible de la experiencia humana. Como afirma Elsaesser, “en último término es irrelevante si Kluge ha falsificado sus documentos y simplemente inventado sus biografías: para estas vidas no puede haber ‘original’.”<sup>301</sup> En esto Kluge sigue a Benjamin y sus famosas tesis “Sobre el concepto de historia”. Primero, en la dirección de denunciar que la historia que muestra las cosas tal como son ha sido el máximo narcótico del siglo XIX. Segundo, en la aceptación de que no se puede recuperar todo, pues justamente la totalidad es el narcótico, lo que quedan son retazos, deshechos. Y tercero, la historia es la historia de la catástrofe.

La continua catástrofe de la historia impone estructuras de interrupción y discontinuidad en la experiencia individual. El cine puede entregar modelos más complejos desde los cuales el sujeto pueda organizar su experiencia por sí mismo (a diferencia de los modelos de la narrativa clásica, por ejemplo, tal como Adorno lo señalara en los escritos sobre la televisión).<sup>302</sup> La narración tradicional no es adecuada para captar la complejidad de la realidad contemporánea. Kluge nos permite, desde el plano estético y formal, retomar una pregunta política, lo cual no suele ser la regla en la mayoría de los proyectos cinematográficos de la actualidad. Afirma Maiso en tono crítico: “en la miseria estética de nuestras sociedades, la cuestión de si una película tiene un significado social, político o promueve un enfrentamiento con el pasado, se reduce a una cuestión de contenido.”<sup>303</sup> En contraposición, el de Kluge es un cine que pretende decir algo de la realidad, pero no mediante el registro de los hechos, como la mayoría de los documentales o películas del cine comercial que se pretenden históricas, sino poniendo de manifiesto los conflictos, aquello que no se puede estrictamente registrar con la cámara, desde una comprensión no lineal ni causal de la historia.

---

<sup>301</sup> Elsaesser, T., “The Stubborn Persistence of Alexander Kluge”, art. cit., p. 27.

<sup>302</sup> Véase especialmente Adorno, Th. W., “La televisión como ideología”, en *Íd., Crítica de la cultura y sociedad II. Obra completa, 10/2* (trad.: J. Navarro Pérez), Akal: Madrid, 2009, aquí pp. 455-467.

<sup>303</sup> Maiso, J., “¿Adiós al ayer?”, art. cit., p. 29. Y agrega: “El planteamiento que solo toma en consideración que la película presenta un tema históricamente relevante a una cantidad elevada de público asume un modelo de elaboración del pasado en el que la comprensión de democracia es meramente cuantitativa, y su argumentación, cómplice del poder político y económico, es populista” (*Ibid.*).

### 2.3.2. *Trauerarbeit*

Nazis, al mar,  
recuerdos y sufrimiento, al mar.  
Mejor fusilarlos que olvidar  
–*Die Artisten...*

El contexto histórico que marca el comienzo de la producción de Kluge es la década del sesenta, caracterizada por la persistencia irresoluta de la experiencia del horror. Allí sitúa Habermas la especificidad del movimiento estudiantil de protesta, pues “sobre el trasfondo de esa mentalidad es como puede entenderse que la revuelta estudiantil internacional de los años sesenta estableciese en Alemania una conexión con los temas específicamente relacionados con el enfrentamiento con nuestro propio pasado nacional.”<sup>304</sup> En concreto, Habermas llama la atención sobre el hecho de que recién con el movimiento estudiantil se dio el primer ajuste de cuentas con la generación anterior. En ese sentido, Kluge se convierte en un sismógrafo de ese cambio cultural producido en la década del sesenta.

Tanto como para la generación frankfurtiana anterior, la *experiencia* del nazismo es el hito histórico que marca el trabajo entero de Kluge. A pesar de que parezca que sus obras abarcan un sinfín de temas, hay dos puntos a los que el cineasta recurre una y otra vez en esta época. Por un lado, a imágenes de la experiencia cotidiana, esto es, lo que suele denominarse “vida privada” frente a la “pública”, la vida familiar y el trabajo.<sup>305</sup> Pensemos en las dos películas centradas en la vida de personajes femeninos: *Abschied von Gestern* [Una muchacha sin historia] y *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin* [Trabajo ocasional de una esclava] (1973). Por otro lado, el tema que aparece siempre en su trabajo es la historia alemana, especialmente la referencia a los horrores de la Segunda Guerra Mundial. A modo de ejemplos, recordamos su premiado primer corto *Brutalität in Stein* [Brutalidad en Piedra] (1961). Allí Kluge abordaba la cuestión del nazismo a través de sus grandilocuentes proyectos arquitectónicos, combinando para ello material de archivo de las maquetas de ciudades futuristas con la filmación de las ruinas prácticamente destruidas y abandonadas de un edificio del régimen nazi de Nürnberg, mientras de fondo se escucha música de ópera, una

---

<sup>304</sup> Habermas, J., “La nueva intimidad entre cultura y política”, en Íd., *La necesidad de revisión de la izquierda* (trad.: Manuel Jiménez Redond), Tecnos: Madrid, 1996, pp. 19-32, aquí p. 25.

<sup>305</sup> Contra esta distinción arbitraria de lo privado y lo público escriben Negt y Kluge *Öffentlichkeit und Erfahrung*.

voz en off y la voz del propio Hitler. Las tomas se distancian de las típicas tomas pedagógicas del documental, apoyándose en cambio en el detalle y en el máximo contraste entre las tomas. En segundo lugar, el entrañable personaje de Gabi Teicher, una profesora de historia que en la película *Die Patrotin*, como vimos, desentierra la historia de su país que le resulta tan difícil de comprender.

Así, también Kluge, al igual que Adorno, Benjamin o Kracauer antes que él, se debate entre la resignificación y la renuncia a esa tradición que se ha hundido con el nazismo. No obstante, la respuesta para él no estriba en ampliar la información sobre el pasado, esto es, crear paquetes de datos que puedan ser mercantilizados en los medios de comunicación.

Atendamos una vez más el caso de *Die Artisten*. En primer lugar, diremos entonces que, como todas sus producciones del momento, el film es una reflexión sobre la experiencia histórica del nazismo. Kluge es una pieza importante para comprender de qué modo en esta década, esto es, en los años de incubación del movimiento estudiantil de protesta, los alemanes buscaron el enfrentamiento con el pasado y forzaron a la generación anterior a rendir cuentas sobre lo sucedido. Para amplios sectores de la intelectualidad alemana, la democratización de la sociedad alemana postfascista únicamente tuvo lugar a partir de ese momento. El de Kluge fue un trabajo a contrapelo del período de “reconstrucción”. Como tantos otros intelectuales, Kluge apuntaba a no entender el nazismo como una excepción. La búsqueda de un refugio en la autoridad, el poder paternalista que protege ante aquello que se presenta como amenazante, es un punto clave de la base social del fascismo que de ningún modo aparece con él y se evanesce con su caída.

Al comienzo de *Die Artisten* se traza un paralelo entre el trabajo de duelo que implica este pasado y el trabajo de duelo del propio arte. De hecho, se utiliza la palabra “*Trauerarbeit*” [trabajo de duelo] en dos intertítulos muy seguidos, uno de los cuales acompaña imágenes de archivo de un desfile alemán –del que se precisa la referencia: “día del arte alemán 1939”–, mientras que el otro es el de una persona, Manfred Frank, de quien sabremos con el correr de la película que es la pesada herencia sentimental de la protagonista, su hija Leni. Ese paralelo podría ser leído de distintas maneras. Por una parte, es importante para Kluge señalar que la relación con el pasado nazi necesita ser puesta en el centro, necesita pasar por un trabajo de duelo y no seguir escondiéndose. Por otra parte, escribir poesía sigue teniendo que ser justificado después de Auschwitz. Pero también, como la elección del *footage* indica, el arte fue parte y cómplice del nazismo. Por último, y para no extendernos más en este punto, argumentamos que para Kluge no solo los materiales con los que trabaja el cineasta, pensados

en términos adornianos, son históricos, sino que la historia (la Historia) parece ser un material más.

En segundo lugar, sostenemos que en las películas de las dos primeras décadas de producción de Kluge también hay un trabajo de duelo por la izquierda. En este punto, recordamos, una vez más, la película colectiva *Deutschland im Herbst*. Estas impresiones históricas se volvieron material de análisis para Kluge, no solo porque representaron la profundización de tendencias existentes en la sociedad, sino que se trató de un “momento de shock que por poco tiempo iluminó los elementos integrados falsamente de la historia alemana”.<sup>306</sup> Por lo que también fue una instancia de autorreflexión, una especie de *Trauerarbeit*, del discurso de la izquierda.

Para finalizar, diremos que el cine como medio de la historia tiene un sentido político no direccionado a priori. Pues es claro que desde esta posición realista no se pretende “revivir” la historia. Más bien se trata de que, valiéndose del cine, la historia no se puede enterrar, ya que con cada nuevo espectador reabre la herida. En ese sentido, hay una confianza en la generación de una esfera pública y en la experiencia de los espectadores, tal como lo desarrollamos en el próximo capítulo. La cuestión para el cine realista es la deuda que el presente tiene con el futuro y con el pasado. De allí que el abordaje de la historia sea insoslayable para este tipo de cine.

## Reflexiones finales

En este capítulo hemos situado los principios estéticos de Kluge entre el modernismo y el realismo.<sup>307</sup> Dentro de los trabajos académicos que abordan el cine de Kluge, este entrecruzamiento no suele hacerse. Como hemos dicho, o bien se lo adscribe al modernismo, o bien se destacan sus rasgos posmodernistas, o bien se trabaja en qué sentido realista. En nuestro caso, intentamos zanjar la discusión modernismo/posmodernismo, echando mano a la propia noción que Kluge creó y desarrolló como categoría estética para su cine, esto es, la categoría de realismo.

---

<sup>306</sup> Hansen, “Cooperative Auteur Cinema and Oppositional Public Sphere...”, art. cit., p. 44.

<sup>307</sup> *Nachrichten*, la película que retoma la idea del marxista Eisenstein de filmar *El Capital* en analogía con la forma de construcción del *Ulises* de Joyce, parece una respuesta explícita a la conjunción estética del siglo XX entre marxismo y modernismo que Eugene Lunn hizo famosa con su libro de título homónimo.

Comenzamos haciendo un breve repaso de las implicancias del montaje en términos clásicos. Luego nos abocamos a describir las raíces del montaje klugeliano desde tres tipos de cine, el de Dziga Vertov, Sergei Eisenstein y el del cine moderno de mediados de siglo.

Descrito el procedimiento característico de Kluge del montaje, nos adentramos en la cuestión del cine moderno y el modernismo. Partimos de dos rasgos fundamentales que comparte Kluge con el cine moderno, a saber, el cuestionamiento a la referencialidad de la imagen y la autoconciencia formal. Sin embargo, en el primer caso sostuvimos que, si bien la estrategia estética de Kluge está inspirada en el modernismo cinematográfico, su realismo se basa ya en la ambigüedad de la imagen y no en la denuncia de su engaño. Aún más, el sentido del montaje es que la realidad misma es fragmento.

En la primera parte del capítulo hemos intentado dar cuenta de lo que estaría en juego al nombrar el cine de Kluge como modernista, posmodernista o vanguardista. Diferenciándolo de modo tajante de las tendencias posmodernistas, la pregunta obligada para nuestro argumento era la pregunta por los rasgos modernistas que compartiría Kluge. En primer lugar, reiteramos que el cine no es para Kluge una obra de arte autónoma. El modernismo es diferente en el cine y en el resto de las artes, puesto que para Kluge el cine se corresponde con necesidades no clásicas de expresión. Basándose en sus características técnica y formal, el alemán define al cine en relación con sus orígenes de cine de atracción antes que como obra de arte autónoma. En esa dirección, toma del modernismo la importancia de la innovación formal, pero ataca el formalismo del *Kunstoffilm*. En segundo lugar, para Kluge sería imposible situarse a sí mismo dentro de las tendencias de la vanguardia, ya que ha llegado tarde a ella. Para el momento de producción de Kluge, el modernismo cinematográfico era ya un clásico. Ambas cosas son trabajadas en la película *Die Artisten*, que se presenta como un tipo de exposición irónica de las pretensiones de la vanguardia y su imposibilidad intrínseca. En tercer lugar, Kluge asume críticamente la noción de *Autorenfilm*. En ese sentido, Kluge parece sostener dos cosas: el autor en el cine es (o debería ser) colectivo; el director de una película no dirige la experiencia de recepción, sino que presenta el material como una ocasión abierta para que el espectador desarrolle fantasías propias.

Decíamos que la diferencia con el posmodernismo nos parece clara señalando tres direcciones. Vemos en Kluge un desplazamiento de los límites de los géneros, no una intención de contribuir a su borrado. Por otra parte, distinguimos como un tema central la cuestión histórica, algo que no aparece de modo claro como una preocupación posmoderna. Además, las películas de Kluge tienen esa “vocación transestética” que, tal

como afirma Jameson, espera de la obra algo más que ser mera obra de arte y define al modernismo en contraposición al postmodernismo.

Desprendimos de allí dos ideas que, a nuestro juicio, serían claves para ahondar en las especificidades del planteo klugeliano, por ello nombramos su tarea como recolector de materiales y a sus obras como *Baustelle*. Así, finalizamos el apartado con una reflexión sobre la función social del arte, en particular del cine, punto importante para el modernismo y especialmente para Adorno. De nuevo, *Die Artisten* representa una de las reflexiones más importantes que Kluge ha ensayado sobre este tema. No solo expresa las aporías de la obra de arte modernista, sino que es en sí misma una obra compleja que fue criticada a comienzos de los setenta por elitista.

Para Kluge resultaba claro que la película no representaba los intereses del proletariado. Al igual que Adorno, el cineasta descreo de una función política para el arte. Ahora bien, a diferencia de su mentor, esto no implica que se le atribuya al arte una esfera autónoma para que pueda, de ese modo, denunciar la falsedad del mundo. Recurriendo a las síntesis que representan los términos *Baustelle* y *Flaschenpost*, mostramos las diferencias entre Adorno y Kluge en este punto. *Baustelle* implica para Kluge: un lugar de trabajo y producción, esto es, una aproximación materialista a la obra; un espacio abierto, que está en proceso (no es inalterable ni está finalizado); implica el montaje de elementos diversos y se sitúa en una zona intermedia entre el arte y la industria cultural.

En la segunda parte nos ocupamos de desarrollar la teoría del realismo antagonista, presentada en la década del setenta, pero programática para todo su trabajo. Abogar por el término realista para describir su cine, como sugerimos, no implica desconocer el legado modernista en Kluge, su permanente búsqueda de innovación formal, su desarrollo de las técnicas propias del medio cinematográfico, el entrecruzamiento de géneros y lenguajes y el montaje. No obstante, sí implica un reconocimiento de la distancia explícita de Kluge con el excesivo formalismo de otros cineastas de la época. Kluge sigue intentando algo con la imagen audiovisual que no tiene que ver solo con una pretensión estética. Su realismo implica una manera de acercarse a la realidad, de investigarla, comprenderla y mostrar sus contradicciones. Por lo demás, el modernismo mostró su insuficiencia si se piensa en la utopía de transformar la sociedad mediante el arte.

Esta segunda parte comenzó recurriendo una vez más a la tradición. Con ayuda de los debates sobre el realismo y, en particular, algunas imágenes asociadas al cine provenientes de Kracauer y las distancias y acercamientos de Adorno y Benjamin con él, propusimos primero, mostrar lo que en Kluge la imagen cinematográfica no es. La imagen no puede ser

real sin más, si lo fuera solo sería una representación falsa en el sentido de ideológica. Tampoco se trata de un espectáculo, de un reflejo o de una falsa conciencia. En los tres casos estaríamos en presencia de una reafirmación de la dicotomía tradicional apariencia/realidad. Finalmente, tampoco es un simulacro, es decir, una idea según la cual la línea demarcatoria de la dicotomía se ha borrado por completo, donde la imagen ha perdido del todo su referencia social e histórica y todo sería apariencial.

Algunos tropos de la tradición nos sirvieron para delimitar el sentido preciso del realismo en Kluge. En ese marco, introdujimos los sentidos asociados de reflejo, superficie y espejo. A través de Kracauer, mostramos cómo mediante la metáfora de la superficie es posible diferenciar la imagen del cine de la profundidad, genuinidad y autenticidad de la obra de arte burguesa, haciendo hincapié en su carácter de retazo, de aquello concreto y olvidado. Aquí, argumentábamos junto a las intérpretes de Kracauer, no hay una validación de la dicotomía apariencial/real. La realidad carece de coherencia, ya es segunda naturaleza y, por lo tanto, la apariencia no es el velo de una verdad oculta. Además, con Kracauer hemos podido enfatizar un punto importante para Kluge: la centralidad del cine y la fotografía en las pretensiones artísticas de decir algo sobre el mundo. En su negatividad, la imagen no es un retrato sino una fantasmagoría, una reunión de deshechos que la historia fue dejando tras de sí.

En ese marco, identificamos tres sentidos de realismo en Kluge. El primero de ellos parte de la propia historia del cine y tiene que ver con la arbitrariedad de las dos epistemes típicas del cine, es decir, el documental y la ficción. Para no abonar una radical separación entre modernismo y realismo, cabe en este punto resaltar que, de hecho, el cuestionamiento de la división del cine en dos epistemes no es exclusivo de Kluge, incluso es una de las características principales del modernismo cinematográfico. Podemos afirmar que “en la conciencia de esa dimensión imaginaria de lo documental se asienta, en gran parte, la revisión crítica que los cineastas modernos hacen del género”.<sup>308</sup> La separación entre documental y ficción es una división ideológica que Kluge se encarga de hacer visible, jugando en sus películas con las fronteras de los géneros.

En segundo lugar, Kluge apunta hacia una cuestión ontológica, puesto que también es arbitrario aquello que se concibe como real e irreal. Y esto por dos cosas. Primero, porque las ideas, los deseos y los sentimientos son tan reales como los hechos. Segundo, porque aquello que se considera real depende del tiempo, dado que eso que en el pasado podía concebirse como real puede no serlo en el presente, y viceversa. Esto no implica que todo

---

<sup>308</sup> Bernini, E., “Tres ideas de lo documental. La mirada sobre el otro”, art. cit., p.96.



sea real, puesto que aquello que se convierte en realidad [*Realität*] depende de las determinaciones y es el producto del trabajo.

En tercer lugar, se apunta a las condiciones socio-históricas de vida de los seres humanos. “La realidad es real [*wirklich*] en tanto que realmente oprime a los seres humanos”, es la frase de Kluge que más se ha repetido en este punto. A partir de esa constatación, se trabaja con el realismo como una actitud. Así, realismo se vuelve sinónimo de contradicción: la contradicción permite protestar contra la mala realidad, una oposición a las circunstancias reales mediante la negación del principio de realidad.

Por último, atendimos a la cuestión de cómo la narración histórica en el cine proyecta problemas especiales para un planteo realista. En los trabajos de recepción de Kluge la cuestión del cine y la memoria ocupa un lugar especial. No obstante, en nuestro argumento nos limitamos a situar la relación del cine y la historia con el problema que hemos desarrollado del realismo cinematográfico: ¿cómo presentar la historia, abandonando la referencialidad y la narración lineal del cine clásico? El término elegido por Kluge es el de “contrahistorias”. Por un lado, solo es posible narrar la historia con varias historias y recurriendo a la ficción. Por otro lado, esta “ficcionalización” implica un trabajo de duelo con una historia que se presenta como la historia de la catástrofe.

## Capítulo 4

### De la *Kulturindustrie* a la *Öffentlichkeit*. El cine como contraproducción

...la producción consecuente de productos realistas  
es en sí misma el medio para cambiar el horizonte de experiencia,  
rompiendo las barreras de la esfera pública  
–Kluge, *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin*

El cine es intrínsecamente un medio colectivo. Ello en dos sentidos igual de importantes. Por un lado, en virtud de su masividad. El cine desafía al resto de las artes desde su nacimiento, no solo por el carácter difícilmente reductible a arte de su material primario, tal como hemos desarrollado en los capítulos anteriores, sino por su naturaleza masiva, por su reproductibilidad. En este sentido, el cine, y el cine moderno ya de manera autorreflexiva, se desarrolla bajo el supuesto de la aporía constitutiva en la que se sitúa con relación a la división entre arte autónomo y cultura de masas. Por otro lado, el cine es un medio colectivo en el sentido de que siempre necesitó de su otro, de un receptor que, en su caso, nunca fue *uno*. No sería correcto hablar del “espectador” de cine, sino siempre de “espectadores”. En otras palabras, una de las características del cine es la de ser objeto de una recepción colectiva simultánea. Por su propia naturaleza, el cine pone entonces en el centro la pregunta por la experiencia.<sup>309</sup>

Ambas características del cine son subrayadas en el planteo estético de Kluge y nos ocuparemos de ellas en esta parte del escrito. En la estela de Adorno, Kluge toma como punto clave de una estética del cine el hecho de que el devenir histórico de esa masividad es producto de la industrialización. No obstante, esto no implica para él necesariamente una desventaja. Por el contrario, una de los aspectos más originales de su propuesta es no tomar la característica industrial del cine como algo paralizante, sino explicar esa condición industrial y, yendo todavía un paso más allá, utilizar a su favor las ventajas de la masividad. Pues, en definitiva, el objetivo del cine es llegar a la mayor cantidad de público posible. Incluso más tarde, a partir de la expansión de la imagen mediática durante la década del ochenta en Alemania, Kluge volcará su trabajo a la televisión. Según nuestro análisis, eso

---

<sup>309</sup> Incluso es el que obliga a que las demás artes se vuelquen autorreflexivamente a pensar en la experiencia. Cfr. Schwarzböck, S., *Los monstruos más fríos. Estética después del cine*, op. cit.

tiene como resultado que su producción audiovisual vaya adquiriendo cada vez con más fuerza la forma de lo que el propio Kluge llama “contraproducción”. No es que en las décadas anteriores no hubiera tenido este carácter, sino que ahora y de manera progresiva se vuelve más determinada y autorreflexiva.

El análisis de la situación del cine y los medios se sistematizó y amplió en el primer libro escrito en colaboración con Negt. *Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit* [Esfera pública y experiencia. Hacia un análisis de la esfera pública burguesa y proletaria] (1972) discutía la famosa categoría de Jürgen Habermas, *Öffentlichkeit* (1962).<sup>310</sup> Y si bien es cierto que el término conecta directamente con la tesis de habilitación habermasiana, uno podría vincular el propósito de Negt y Kluge a los planteos más preocupados por el arte y la cultura de la primera generación frankfurtiana, tal como venimos sosteniendo en esta tesis.

En este capítulo perseguimos un doble objetivo. Por un lado, evidenciar cómo, más allá del diálogo explícito con Habermas, está en juego un balance del problema adorniano/horkheimeriano de la industria cultural. A partir del planteo de Adorno, pero ya más allá de él, lo que Kluge profundiza es la aporía específica del cine de la época, tensionado entre un cine cada vez más industrial y el cine moderno. Profundizar la aporía no implica, entonces, volcarse hacia uno u otro de los polos, sino develar sus contradicciones inherentes. De allí derivamos una noción enfática de contraproducto. La idea de contraproducto ha sido ampliamente explorada en las investigaciones sobre Kluge para el caso de los productos televisivos,<sup>311</sup> pero no en igual medida para la circulación –clásica y por nuevos medios– de la imagen cinematográfica. Por ello, nos proponemos mostrar que el modelo de contraproducto funcionaba ya para el formato cine dependiente de la sala.

La exposición se divide en tres partes. En la primera parte introducimos el contexto general del libro y la colaboración autoral con Negt y nos concentramos en dar una definición de contraesfera pública. En la segunda parte desarrollamos la hipótesis de un tránsito desde la “industria cultural” hacia la “esfera pública”, analizando las razones que lo motivan y las consecuencias que trae aparejadas al interior de la Teoría Crítica. No obstante, la crítica que Negt y Kluge realizan al planteo habermasiano muestra, desde nuestra perspectiva, una conexión con algunos aspectos del concepto frankfurtiano que quedan ocluidos en la reducida concepción habermasiana de *Öffentlichkeit*. Pues, bajo el concepto industria cultural,

---

<sup>310</sup> Habermas, J., *Historia y crítica de la opinión pública*, op. cit.

<sup>311</sup> Cfr. ejemplarmente los trabajos realizados a partir de las investigaciones pioneras de Christian Schulte en el marco del *Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft* de la Universidad de Viena. Parte de ese trabajo puede leerse en Schulte, Ch. (Hg.), *Die Schrift an der Wand: Alexander Kluge – Rohstoffe und Materialien*, op. cit.

Adorno y Horkheimer reunían una preocupación por el arte, un diagnóstico de las consecuencias asociadas al arte tecnológicamente mediado y una motivación crítica que parecen haberse desfigurado en la tesis de habilitación de Habermas. En ese sentido, el movimiento conceptual de Negt y Kluge los lleva a la postulación de contraesferas públicas. En la tercera parte desarrollamos la noción de *contraproducción* que promueve Kluge: productos pensados desde la masividad y para la masividad, pero que funcionan con la lógica del arte modernista autónomo.

## Parte 1: *Öffentlichkeit* y *Erfahrung*

### 1.1. Alexander Kluge, Oskar Negt y el movimiento estudiantil de protesta

La singularidad del comienzo de un proyecto teórico colaborativo como el que se produce entre Negt y Kluge, que habría de extenderse durante años, está atada sin dudas a la experiencia política del 68, experiencia que implica un cambio de época en la izquierda, tanto a nivel intelectual como político.

A pesar de la asociación directa que suele hacerse de Oskar Negt con el movimiento estudiantil alemán, ni él ni Kluge ni Habermas pertenecen en realidad a la “generación del 68”. Tienen en común ser parte de una generación nacida en los años treinta y formada en los cincuenta. Esto significa que los acontecimientos políticos que los marcan, en sus propias palabras, son los levantamientos de Hungría y Polonia (1956) y las posteriores ejecuciones de 1958.<sup>312</sup> El contexto social en el que se formaron no responde al mismo que originaría las principales demandas de los estudiantes del 68. Si bien se convirtió en un acontecimiento político importante para los tres intelectuales, ya no eran estudiantes al momento del movimiento y esto implicaba una distancia con las proclamas de una generación que era posterior a la de ellos.

Negt estudió sociología y filosofía en Frankfurt. Al mismo tiempo, enseñaba en la escuela sindical de Oberursel. Entre sus actividades políticas se cuenta la haber sido miembro del SPD hasta que fue expulsado por pertenecer al SDS (Unión socialista de estudiantes alemanes). Entonces, sus años de formación se reparten entre la filosofía y la política. Su relación con lo que se ha etiquetado más tarde como “Escuela de Frankfurt” está marcada

---

<sup>312</sup> Cfr. Negt, O., “Vorwort”, en *Íd.*, *Achtundsechzig: Politische Intellektuelle und die Macht*, Steidl: Göttingen, 2001, pp. 9-20; Habermas, J., “1968, dos decenios después”, en *Íd.*, *La necesidad de revisión de la izquierda*, *op. cit.*, pp. 33-46.

especialmente por Adorno, con quien Negt se doctoró en 1962 con un trabajo sobre las doctrinas sociales de Comte y Hegel, es decir, sobre la oposición entre pensamiento dialéctico y positivismo en el marco del *Positivismusstreit* [Polémica con el positivismo]. Pero también está marcada por el propio Habermas, de quien Negt fue asistente en Heidelberg entre 1962 y 1964.<sup>313</sup> Con Habermas retornaría a Frankfurt, donde experimentaría los años más intensos del movimiento estudiantil.

Hasta el 2 de junio de 1967, Negt era un asistente que había vuelto a Frankfurt con Habermas. Sin embargo, la vida de toda Alemania cambió a partir de ese momento, en el que, durante una manifestación en Berlín, el estudiante Benno Ohnesorg murió a manos de la policía. El seminario de filosofía del derecho que Negt impartió en el semestre de invierno de 1968 fue ya multitudinario. Al curso asistieron los dirigentes más destacados de la revuelta estudiantil: Daniel Cohn-Bendit, Rudi Dutschke y toda la fracción de Hans-Jürgen Krahl del SDS. Y también Alexander y Alexandra (su hermana) Kluge.<sup>314</sup>

Negt se fue convirtiendo en uno de los oradores más famosos de la APO (oposición extraparlamentaria), que sobrepasaba por mucho en cantidad de miembros a los círculos centrales del movimiento estudiantil. En síntesis, entendemos que lo que se debe valorar como definitorio en la relación de Negt con el desarrollo de los acontecimientos fueron sus discursos públicos entre 1967 y 1969, en los que el autor hacía gala de una pulida retórica democrática y argumentativa.

Ahora bien, los disturbios en la universidad de Frankfurt en el verano de 1968, el punto más álgido del movimiento, trajeron grandes consecuencias políticas también al interior del *Institut*.<sup>315</sup> Se erigió una contrauniversidad [*Gegenuniversität*] fuertemente criticada por Habermas. Este había cuestionado al ala izquierda estudiantil llamándolos con una frase que pasaría a la historia: “fascistas de izquierda”. En su crítica, Habermas también apuntó condenatoriamente al rol de Negt como mentor de los estudiantes. Algo a lo que Negt, junto con Abendroth y otros militantes del SDS, respondió con el libro: *Die Linke antwortet Habermas* [La izquierda le responde a Habermas] (1968). Diez años más tarde, Negt se

---

<sup>313</sup> Habermas escuchó una intervención de Negt sobre Marx en el seminario de Adorno y lo eligió para ese puesto, dado que elegía a asistentes que no pensarán igual que él.

<sup>314</sup> Cfr. Claussen, D., “80. Geburtstag von Oskar Negt. Arbeit und menschliche Würde”, 2014, conf. cit.

<sup>315</sup> Ya nos hemos referido en el primer capítulo a la importancia del acontecimiento para la caracterización de la Teoría Crítica del momento (Cfr. “Alexander Kluge: los comienzos”), y en especial la de Adorno. Habermas afirma que, a través de Krahl, Adorno tuvo mucho más peso en el movimiento que Marcuse, algo que parece ser cierto al menos, sin duda, para los recorridos intelectuales de Negt y Kluge. Kluge es enfático en una entrevista de 1970 al afirmar que *Dialéctica de la Ilustración* era una biblia en el movimiento de protesta. “Fernsehdiskussion: Reformzirkus. Ein Fernsehgespräch über Gessellschaft und Film (1970)” disponible en el volumen 21 de la serie de DVDs compilados por el *Filmmuseum* de München en 2012.

retractó y pidió disculpas públicamente a Habermas por el ataque contenido en el libro. Su argumento principal contra Habermas era que él no podía ver que el movimiento “no reconoce sino el consenso alcanzado mediante una argumentación lo más racional posible como única base de decisión para conseguir en la práctica aquellas condiciones que posibiliten unas relaciones libres de mecanismos de dominación”.<sup>316</sup> Es decir, Negt veía en el movimiento estudiantil precisamente lo que Habermas propugna como la base de las posibilidades de una política democrática. En ese sentido, lo que parece estar en discusión es cómo se entiende la defensa de la democracia frente al fascismo. En Negt hay una preocupación permanente por pensar los lazos entre las condiciones de la izquierda y las raíces sociales y culturales del nazismo.

La muerte de Adorno en 1969 y la de Krahl al año siguiente volvieron la cuestión de la sucesión de la cátedra de la Universidad y la dirección del Instituto una cuestión política. El ministerio de Hesse no estuvo dispuesto a dejar en manos de Negt el lugar de Adorno, a raíz de lo cual Negt se mudó en 1970 con un grupo de estudiantes de Adorno a Hannover, donde pretendió, desde su cátedra de Sociología en esa Universidad, generar un centro de estudios para renovar la Teoría Crítica.<sup>317</sup>

En su libro de 1993 *Achtundsechzig*, Negt se reconoce a sí mismo como un *mentor* del movimiento estudiantil, recurriendo para la elucidación de esta etiqueta a la etimología griega del término, esto es, a la idea de alguien que se ha convertido en un consejero experimentado [*erfahrener Ratgeber*]. Su experiencia –él mismo señala que es una categoría que crecientemente se volvió el centro de su filosofía política– estaba relacionada a su participación política y de formación en los sindicatos. Además, señala la peculiaridad que significaba encontrar un profesor marxista en la universidad, lo que explica, según el sociólogo, la autoridad que adquirió entre los estudiantes rebeldes, pero al mismo tiempo la posibilidad que tuvo desde su rol de esbozar críticas al propio movimiento estudiantil.

Su crítica más fuerte a los estudiantes tenía que ver con su ingenua relación con el proletariado. “Ir a repartir panfletos” –dice Negt haciéndose eco de las palabras de Ernst Bloch– “no tiene nada que ver con la experiencia de los trabajadores”.<sup>318</sup> Esto iba

---

<sup>316</sup> Negt, Oskar, “La protesta estudiantil, el liberalismo y el “fascismo de izquierdas” (1968)” (trad.: Elisa Renau), *Debats*, vol. 21, 1987, pp. 141-145, aquí p. 145.

<sup>317</sup> Cfr. Raulet, G., *La filosofía alemana después de 1945* (trad.: J. Climent), Publicacions Universitat de Valencia: Valencia, 2009; Claussen, D., “Kann Kritische Theorie vererbt werden?”, en Freytag, T. y Hawel, M. (Hg.), *Arbeit und Utopie. Oskar Negt zum 70. Geburtstag*, Humanities Online: Frankfurt, 2004, pp. 271-285.

<sup>318</sup> Negt, O., “Ernst Bloch. El filósofo alemán de la revolución de Octubre. Un epílogo político” (trad.: E. Roldán, V. Galfione), en Galfione, V., Juárez, E. (eds.), *Filosofía de la preapariencia. Textos de y sobre Ernst Bloch*, Editorial Científica Universitaria de la Universidad Nacional de Catamarca: Catamarca (en prensa). Este texto (“Ernst Bloch – der deutsche Philosoph der Oktoberrevolution. Ein politisches

directamente en contra de toda su experiencia en la formación de trabajadores. Por otra parte, a partir de los años setenta no tuvo reparos en criticar públicamente el accionar violento de la RAF, a pesar de que en aquellos tempranos momentos la izquierda presionaba por una actitud solidaria.

La relación de Kluge con el movimiento estudiantil podría caracterizarse, sin duda, de más tirante y espinosa. Para sostener esta idea, consideremos tres acontecimientos. En primer lugar, los estudiantes le tiraron huevos a él, a Edgar Reitz y a Enno Patalas durante una conferencia que brindaron en el marco del Festival de Cine de Berlín en 1967, acusándolos de elitistas.<sup>319</sup> En segundo lugar, Kluge recuerda que durante las revueltas estudiantiles los estudiantes arrasaron con todos los equipos del recientemente creado *Institut für Filmgestaltung* en la *Hochschule für Gestaltung Ulm*, lo que generó grandes cambios dentro de Ulm, alejamientos y redireccionamiento de sus funciones.<sup>320</sup> Por último, recordamos aquí la entrevista televisiva a la que ya hicimos referencia en el capítulo anterior, en la cual se abordaba el tema “cine y sociedad” a partir de la película *Die Artisten*. La posición beligerante del crítico de cine, del gremialista y de la producción del programa en general, son una muestra clara de las críticas que se esgrimían contra Kluge en la esfera pública y a las que una y otra vez él respondía desde su posición.<sup>321</sup>

En definitiva, lo que une los posicionamientos de Negt y Kluge frente a la revuelta estudiantil es la reivindicación del modo de trabajo de la teoría y el arte (burgueses) frente al llamado de los estudiantes a la acción política directa. Siguiendo los pasos de Adorno, lo que sostienen es que no debería comprenderse la teoría como “algo que hay que poner en práctica.”<sup>322</sup>

Es el contexto del movimiento estudiantil el que marca la necesidad de hablar de la esfera pública. El problema fue la relación tensa con los medios masivos de comunicación tradicionales. O, tal como lo recuerda Hansen, el problema era Springer: “[...] el foco de

---

Nachwort”) fue escrito por Negt como epílogo al libro de Bloch *Vom Hasard zur Katastrophe. Politische Aufsätze aus den Jahren 1934-1939* [Del accidente a la catástrofe. Ensayos políticos de los años 1934-1939], publicado por la editorial Suhrkamp en 1972.

<sup>319</sup> Archivo de la Berlinale. Disponible en: [berlinale.de/de/archiv/jahresarchive/1968/01\\_jahresblatt\\_1968/01\\_Jahresblatt\\_1968.html](http://berlinale.de/de/archiv/jahresarchive/1968/01_jahresblatt_1968/01_Jahresblatt_1968.html). Liebman, S., “Why Kluge?”, *October*, vol. 46, 1988, pp. 4-22. Cfr. también: Liebman, S., “Why Kluge?”, *October*, vol. 46, 1988, pp. 4-22, aquí p. 15 y ss.

<sup>320</sup> Kluge, A., “On Film and the Public Sphere”, art. cit.: “fuimos expulsados, los estudiantes tomaron el equipamiento y se fueron. Quedamos solo nosotros y el instituto”. Y Kluge, A. y Liebman, S., “On New German Cinema, Art, Enlightenment, and the Public Sphere: An Interview with Alexander Kluge”, *op.cit.*, p. 34 y ss.

<sup>321</sup> “Fernsehdiskussion: Reformzirkus. Ein Fernsehgespräch über Gessellschaft und Film (1970)” disponible en el volumen 21 de la serie de DVDs compilados por el *Filmmuseum* de München en 2012.

<sup>322</sup> Cfr. Adorno, Th. W., “Compromiso” [1962], (trad.: A. Brotons Muñoz), en: *Notas sobre literatura III, Obra completa 11*, 2003, pp. 393-413.

oposición estaba principalmente en los medios impresos, en particular, los periódicos propiedad de Axel Springer. Con Springer, el problema había encontrado una personificación, un enemigo político que había pervertido los principios de la publicidad crítica.<sup>323</sup>

## 1.2. El trabajo teórico con Negt: trabajo colectivo, diálogo, cooperación

Alexander Kluge y Oskar Negt escribieron juntos tres libros teóricos: *Öffentlichkeit und Erfahrung* (1972), *Geschichte und Eigensinn* (1981) y *Maßverhältnisse des Politischen. Vorschläge zum Unterscheidungsvermögen* [Normas de lo político. Propuestas para las capacidades de diferenciación] (1992).

Kluge define la teoría, en contraposición con la narración en literatura y cine, como “cartografía”, es decir, como una visión de conjunto que orienta al pensamiento, permitiéndole tomar variadas direcciones de manera autónoma. *Esfera pública y experiencia* fue uno de los primeros libros que se ocupó de los así llamados “nuevos medios”, la televisión privada y el consorcio multimediático. Si ya este primer volumen escrito junto con Oskar Negt no se atenía a las reglas de la academia, –se trata más bien de una constelación de comentarios, apéndices, pie de páginas y excursos–, el segundo libro en colaboración, *Geschichte und Eigensinn* es aún más radical en su construcción. El libro original, que contenía 1238 páginas de partes y capítulos desiguales, al igual que su antecesor, fue escrito en forma de comentarios y pie de páginas. A su vez, la tipografía es múltiple en tipo y tamaño, hay un uso original de la página en blanco, también del fondo negro, de recuadros y, sobre todo, de imágenes y dibujos provenientes de distintas fuentes. Por esta razón, la mayoría de las recepciones americanas de la obra han señalado su vinculación con Benjamin, especialmente con el *Passagenwerk*.<sup>324</sup>

En *Historia y obstinación* los autores leen los textos clásicos, en especial los de Marx, como huellas, y sobre esta base desarrollan una “economía de la fuerza de trabajo” o de las “características humanas” sin las cuales no sería comprensible la “obstinación” de los procesos históricos. El desencadenante de ese libro fue el “Otoño alemán” en 1977, al cual ya nos referimos en el capítulo anterior. De ese motivo surgió especialmente la segunda parte, que constituye un intento de profundizar en la historia alemana (“Alemania como esfera

---

<sup>323</sup> Hansen, M., “Foreword”, en Kluge, A., Negt, O., *Public Sphere and Experience*, op. cit., p. xxi.

<sup>324</sup> Cfr., entre otros, Jameson, F., “Marx y el montaje”, *New Left Review*, 58, pp. 103-110, 2009; Fore, D., “Introduction”, en Kluge, A. y Negt, O., *History and Obstinacy*, op. cit., pp. 15-67.



pública de producción”). La tercera parte (“El poder de la conexión”) investiga la historia y la particular obstinación de la guerra y el amor (“Condiciones de las relaciones”). Aquí surge como categoría teórica central la del trabajo vivo [*lebendige Arbeit*], clave para los análisis de la configuración social de la subjetividad y el correspondiente análisis materialista de lo político. Pues, retomando un análisis crítico del capital (y de *El Capital*), los autores buscan posibilidades alternativas para lo colectivo.

Los cambios de lo político, la escenificación de la política en el tiempo de Reagan en los Estados Unidos, pero también el peligro de la disolución de la política en administración, según se autocomprendía Europa, y en particular el proceso de reunificación alemana, son motivos del tercer libro, *Maßverhältnisse des Politischen. Vorschläge zum Unterscheidungsvermögen*. En 15 capítulos independientes (entre ellos, sobre China, la primera Guerra del Golfo y el populismo), los autores delinear una concepción de la política entendida como una capacidad de lo que Kluge llamó la “intensidad de los sentimientos cotidianos”.<sup>325</sup>

Los tres libros, complementados con 200 páginas de protocolos de diálogos televisivos entre Negt y Kluge, se publicaron resumidos en dos tomos en 2001 bajo el título *Der unterschätzte Mensch* [El ser humano subestimado]. Brevemente, podríamos decir que lo que el volumen muestra es un trabajo colectivo mediante distintas formas (libros filosóficos, diálogos escritos, entrevistas televisivas) cuyo objetivo es “tramitar” a través del habla los momentos políticos decisivos que se transitan en cada momento. El movimiento de protesta en el primero; la Guerra Fría en el segundo; la reunificación alemana en el tercero.

Con esta alusión al psicoanálisis queremos señalar el basamento del trabajo de Kluge y Negt a través de los años en el diálogo. El proceso de escritura de los libros es la trasposición de la narración oral espontánea. Lo que los autores entienden como “revolucionario” es un *tipo* de trabajo teórico: la teoría como un proceso práctico. La práctica del trabajo cooperativo es como el psicoanálisis, por ello su material es la asociación libre.

Esto implica, por un lado, entender la propuesta de los autores como un modo de trabajo que iba en contra de la forma tradicional de hacer teoría. En la década del sesenta, el rol del autor individual fue fuertemente cuestionado, así como también el producto cerrado que constituía una obra y los canales de distribución. Por otro lado, con ello revivían un motivo marxista, al insistir en la escritura cooperativa tal como Marx y Engels –y como el otro binomio famoso de la historia de la filosofía: Adorno y Horkheimer– la habían entendido.

---

<sup>325</sup> Kluge, A. “Das Politische als Intensität alltäglicher Gefühle”. Se trata de un escrito aparecido en 1979 y reproducido en Böhm-Christl, Th., *Alexander Kluge. Herausgegeben von Thomas Böhm-Christl, op. cit.*, pp. 310-319.

En efecto, gran parte de lo que los autores reivindican de la tradición crítica es su modo de trabajo. Para los autores, la Teoría Crítica representa un ejemplo de trabajo diferente, tanto al de los intelectuales de siglos anteriores, como a aquellos del siglo XX trabajando de manera individual. *Dialéctica de la ilustración* es un libro colaborativo. También libros como *Autoridad y familia* reflejan un tipo de investigación colectiva. La propia creación de un instituto y de una revista dan cuenta de la búsqueda de redes de trabajo.<sup>326</sup> Algo que Kluge repite honrando a Adorno en el discurso pronunciado en ocasión de la obtención del premio que lleva su nombre.<sup>327</sup>

### 1.3. *Öffentlichkeit und Erfahrung*, el libro

Resumiendo lo dicho hasta aquí, el libro aparecido en 1972 sería el primero de tres escritos de autoría común que han sido entendidos como reflexiones acerca de distintos momentos sociopolíticos importantes de la historia alemana. Ahora bien, ¿por qué Negt, alguien tan cercano al movimiento estudiantil, alguien que se consideró a sí mismo un consejero u orador destacado en el marco del mismo, se une para emprender una reflexión sobre aquellos acontecimientos con alguien cuya relación hemos caracterizado como mucho más tensa, y en algunas ocasiones incluso de enfrentamiento con dicho movimiento? Los dos conceptos clave que surgen de la consideración de la Alemania de ese momento parecen ser los que dan título al libro: experiencia y espacio público. Ambos autores entienden que lo que el movimiento estudiantil puso al descubierto fue la imposibilidad de expresar la experiencia a través de los medios de comunicación disponibles, evidenciando con ello los límites de la esfera pública liberal.

Si se enfoca el libro desde la perspectiva de Negt, lo fundamental es el rol que juega el psicoanálisis en la explicación de la sociedad, puesto que el autor apela de manera específica y casi excluyente a Freud. Esto debería entenderse en el contexto de la reedición que

---

<sup>326</sup> Véase Kluge, A., Negt, O., *Massverhältnisse des Politischen*, en Íd., *Der unterschätzte Mensch*, op. cit., pp. 991-992.

<sup>327</sup> Al finalizar el discurso, Kluge se refiere al no robinsonismo de la Teoría Crítica e imagina un escenario en 1969, año de la muerte de Adorno, en el que Krahl, Habermas, Adorno y Niklas Luhmann (quien se encontraba en Frankfurt dando un seminario de Sociología en reemplazo de Adorno), hubieran trabajado de modo conjunto: “No nos cansaremos de anhelar una colaboración de este tipo en nuestro mundo”. (Kluge, A., “Die Aktualität Adornos. Dankesrede Dankesrede zur Verleihung des Adorno Preises”, discurso pronunciado el 11 de septiembre 2009. Disponible en: [kluge-alexander.de/zur-person/reden/2009-adorno-preis.html](http://kluge-alexander.de/zur-person/reden/2009-adorno-preis.html). Si bien hay traducción al español de este discurso, la versión traducida no contiene la última parte a la que referimos. Véase Kluge, A., “La actualidad de Adorno”, en Íd., *El contexto de un jardín*, op. cit., pp. 85-94).

pretendía Negt de la “auténtica” Teoría Crítica, es decir, de la combinación de marxismo y psicoanálisis, y que tratara de trasladar a Hannover.<sup>328</sup> De hecho el subtítulo del libro lleva en él la palabra “Analyse”.<sup>329</sup> Otro elemento a destacar sería la importancia de la educación alternativa como vía revolucionaria.<sup>330</sup> La crítica de Negt a ambas (la educación y la práctica freudiana) es que no conectan con el proceso de trabajo y con las condiciones materiales.

Si, en cambio, se aborda el libro desde la perspectiva de Kluge, lo que aparece en primer plano es la cuestión de la industria cultural y el legado de Adorno. Uno podría decir que en el trabajo conjunto confluyen la herencia de Habermas y la de Adorno, confluencia encarnada en un diálogo entre el riguroso estilo deductivo de Negt y la libertad imaginativa de Kluge.

El argumento general del libro podría resumirse diciendo que es un intento de describir el proceso histórico por el cual la esfera pública burguesa se transformó en esferas públicas de producción [*Produktionsöffentlichkeiten*] en las que las condiciones básicas de la vida humana se vuelven objeto de producción de las mismas. En ese contexto, la pregunta que se hacen los autores es la de si puede haber formas de contraesferas públicas que entren en contradicción con la esfera pública liberal. Así, de lo que se trata es de describir la dialéctica entre ambos tipos de esferas públicas. Algo que, desde su perspectiva, se puede lograr indagando en las contradicciones de las sociedades capitalistas avanzadas y la propia esfera pública burguesa. De este modo, los autores amplían la categoría de esfera pública al mostrar que su importancia radica en que constituye el elemento central en la organización de la experiencia humana, mediando entre las formas cambiantes de la producción capitalista, por un lado, y la organización cultural de la experiencia humana, por el otro. En este último sentido, lo que diagnostican los autores es tanto un bloqueo de la experiencia, en virtud del cual los intereses humanos subjetivos no pueden desarrollarse, como la existencia en los seres humanos de necesidades y deseos que resisten la total mercantilización.

En su estructura tan singular, el texto consta de seis capítulos, uno de los cuales consiste en 3 excursos, mientras que otro tiene solo diez páginas y luego veinte comentarios. En el primer capítulo se desarrolla la noción de experiencia y se determina que la esfera pública es la organización colectiva de la experiencia. El concepto de experiencia se adjetiva

---

<sup>328</sup> Claussen, D., “80. Geburtstag von Oskar Negt. Arbeit und menschliche Würde”, 2014, conf. cit.; Íd., “Kann Kritische Theorie vererbt werden?”, art. cit., en Freytag, T. y Hawel, M. (Hg.), *Arbeit und Utopie*, op. cit.

<sup>329</sup> Uno de los seminarios autoorganizados del momento en la Universidad de Frankfurt llevaba por título precisamente “Psicoanálisis y política”.

<sup>330</sup> El trabajo de Negt tendiente a una educación alternativa se concretó en la creación de la *Glockseeschule* en Hannover, de la que fuera cofundador.

y categoriza de distintas maneras: experiencia social, experiencia histórica, la capacidad de experiencia y la producción de conocimiento, experiencia mediática, experiencia inmediata, el bloqueo de la experiencia, la fantasía como productora de auténtica experiencia. El segundo capítulo ahonda en la relación dialéctica entre la esfera pública burguesa y la proletaria. En función de esta dialéctica desarrolla la idea de contraconcepto, así como las implicancias políticas de la esfera pública burguesa, condensadas en gran medida en la lectura que Negt y Kluge realizan de los acontecimientos políticos en torno al movimiento estudiantil. A partir del capítulo tercero, en capítulos mucho más cortos y con excursos, las reflexiones apuntan a la tecnología moderna que ha cambiado la esfera pública, esto es, básicamente a la televisión como industria de la conciencia. Las ideas sobre una esfera pública proletaria aparecen solo al final del libro, no en un capítulo separado, sino como comentarios.

Como se puede ver, resulta difícil sistematizar las ideas del libro, pues la forma misma de su exposición vuelve difícil la reconstrucción de sus argumentos. Por ese motivo, y puesto que el análisis de este libro no constituye el objeto principal de nuestra indagación, hemos extraído de *Öffentlichkeit und Erfahrung* dos ideas claves. Por un lado, en el apartado 5 de esta misma parte nos concentraremos en una definición de los conceptos de *Gegenöffentlichkeit* y *Produktionsöffentlichkeit*, que extrapolamos para el caso del cine desde la reflexión sobre la televisión que se despliega en el libro. Más adelante recuperamos también las nociones de experiencia, bloqueo de la experiencia, imaginación y fantasía.

Comencemos con el primer término que da nombre al libro. La palabra “público” tiene en el lenguaje corriente al menos cuatro significados diferentes pero interrelacionados. En primer lugar, decimos de espacios físicos como plazas y parques que son públicos cuando están abiertos a todos y son compartidos. Ampliando esta metáfora, hablamos del carácter público de la información y los recursos culturales cuando son accesibles y comunicables y, por tanto, potencialmente “comunes”. En segundo lugar, empleamos el término público como categoría social. Lo usamos tanto en un sentido relativamente restringido, para describir a todos los que participan en un evento colectivo, como en un sentido más general para caracterizar al colectivo de ciudadanos. En tercer lugar, describimos el conjunto de opiniones individuales que surgen entre un público de ciudadanos sobre temas de actualidad como “opinión pública”. A esto volveremos en breve. Pero, además, en un cuarto sentido, y este pareciera ser el fundamento de los anteriores, distinguimos entre cuestiones públicas y privadas. Identificamos a las primeras con aquellas que son de interés para todos los miembros de una comunidad política y, por lo tanto, objeto de legítima preocupación por parte de las instituciones gubernamentales, mientras que identificamos a las segundas con

áreas de la vida que deben dejarse a la discreción privada de las personas y que conservan un carácter individual. Sin embargo, este límite no es fijo ni autoevidente. Por el contrario, decidir dónde debe trazarse la línea divisoria entre los dominios público y privado ha sido un foco continuo de controversia. Precisamente desde allí parten Negt y Kluge.

En este punto, cabe aclarar entonces, que no abordaremos la cuestión de lo público como preguntas de la opinión pública, provenientes de la historia, la ciencia política, el derecho o las teorías de la comunicación. No se trata aquí del análisis científico-social de la función de la opinión pública en la democracia.<sup>331</sup>

Por el contrario, como adelantábamos, el libro de Negt y Kluge comienza dando cuenta de la separación arbitraria entre lo “público” y lo “privado”. Ya en el segundo párrafo los autores advierten al lector que la intención original había sido analizar los cambios en la esfera pública y los medios. Algo que, en el contexto de nuestra investigación, podríamos entender como la pregunta por la actualización de los diagnósticos de la cultura y los medios. Sin embargo, afirman Negt y Kluge, dado el contexto —esto es, la dificultad de los movimientos de izquierda y del proletariado para disputar los sentidos en la esfera pública—, han decidido emprender algo diferente: analizar la dialéctica de la esfera pública burguesa y lo que ellos llaman esfera pública proletaria. Eligen los términos burgués y proletario para reflexionar críticamente sobre los orígenes del concepto de esfera pública. Solo de esa forma sería posible comprender su carácter fetichista. “Las palabras no son obsoletas hasta que cambien los objetos que denotan”.<sup>332</sup>

Recordemos que el término alemán *Öffentlichkeit* abarca una variedad de significados que impide su simplificación en la voz española “espacio público” o la inglesa “*public sphere*”. Derivado del adjetivo *öffentlich*, refiere a lo que es público, conocido por todos, aquello que no es secreto ni está oculto. Entonces, *Öffentlichkeit* sí implica una idea espacial, los lugares sociales o *arenas* donde los significados se articulan, distribuyen y negocian, a la vez que denota todo aquello que tenga que ver con el cuerpo colectivo constituido por y en este proceso, esto es, “el público”. Sin embargo, *Öffentlichkeit* al mismo tiempo denota el criterio

---

<sup>331</sup> En el sentido de los trabajos sobre democracia y ciudadanía del tipo de los de Helmut Dubiel, o sobre la sociedad civil como los de Jean Cohen y Andrew Arato. *Espacio público* se volvió una categoría central, por un lado, para la sociología, al abordarse como un término análogo a la opinión pública que es utilizado, por ejemplo, para explicar acciones grupales; por otro lado, la teoría política, que lo utiliza centralmente en sus debates sobre la democracia, los derechos y la ciudadanía (pensemos por ejemplo en Charles Taylor); y finalmente, para los estudios en comunicación, a los cuales el trabajo de Habermas ha impulsado —importante aclarar, haciendo una crítica abstracta de su tesis socio-histórica— a pensar el papel de los medios de comunicación en el espacio público contemporáneo.

<sup>332</sup> Kluge, A., Negt, O., *Public Sphere and Experience*, op. cit., p. xiv. “Usamos la palabra burgués como una invitación al lector para reflexionar críticamente sobre los orígenes sociales del concepto dominante de la esfera pública. Solo de esta manera se puede comprender el carácter fetichista de este último y desarrollar un concepto materialista”.

ideal, *Glasnost* o “apertura” (“*openness*” comparte la misma raíz que el término alemán “*offen*”) que se produce en estos lugares, pero también en contextos desterritorializados más amplios.<sup>333</sup> En opinión de Alexander Kluge, el equivalente de *Öffentlichkeit* más preciso sería *Glasnost*.<sup>334</sup> Por lo tanto, “público” tiene el sentido de lo opuesto a lo privado, a lo que es íntimo y no se quiere comunicar.<sup>335</sup> Por su parte, Carla Imbrogno, traductora argentina de Kluge, en nota al pie aclara aquello que veremos a continuación con Habermas: “el sustantivo *Öffentlichkeit* comienza a utilizarse en el siglo XVIII para indicar el ámbito de personas en el que algo es conocido por todos y accesible a todos.”<sup>336</sup> Lo importante de esta parte de la definición es que de allí se infiere que *Öffentlichkeit* supone, entre otras cosas, el espacio en el que una opinión pública se forma. Pero para “opinión pública” existe en alemán *öffentliche Meinung*, del mismo modo que existe *öffentlicher Raum* para “espacio público”. Entonces, puede ser traducido como “publicidad” en su acepción arcaica, la cual remite a la circunstancia según la que algo es una cosa pública (opción que toma, por ejemplo, Domènech, el traductor al español de *Historia y crítica de la opinión pública*). Pero los términos actuales “*publicity*” en inglés y “publicidad” en español tan solo abarcan este sentido en su forma históricamente alienada. En términos más generales, constituye un espectro de prácticas y circunstancias heterogéneas. Aludiendo al significado que el concepto adquiere en el marco del escrito de Negt y Kluge, los traductores al castellano agregan:

en nuestro caso utilizamos por lo general “esfera pública”, aunque matizando o transformando la expresión (“publicidad” y otras) según usos concretos: porque Kluge y Negt acometen una conceptualización del término, de acuerdo con su concepción ampliada de una esfera pública proletaria, alternativa o de oposición que es en sí misma heterogénea y que, como ellos mismos explican repetidamente, constituye la cristalización de un enorme espectro de circunstancias y prácticas.<sup>337</sup>

Como seguiremos desarrollando en lo que sigue, con esta ampliación propuesta incluso en cuanto a lo que el término mismo designa, Negt y Kluge están discutiendo aquello que la concepción habermasiana deja fuera, especialmente dos ámbitos: el aparato industrial

---

<sup>333</sup> Hansen, M., “Foreword”, en Kluge, A., Negt, O., *Public Sphere and Experience*, *op. cit.*, p. ix.

<sup>334</sup> Término clave en el proceso de desmantelamiento de la burocracia estatal en la Unión Soviética que en español ha sido traducido, o mejor dicho entendido, como “transparencia”.

<sup>335</sup> Cfr. Kluge, A., “On New German Cinema”, *art. cit.*

<sup>336</sup> Imbrogno en nota al pie en: Kluge, A., *El contexto de un jardín*, *op. cit.*, p. 98.

<sup>337</sup> En nota al pie en: Kluge, A., Negt, O., “Esfera pública y experiencia. Hacia un análisis de las esferas públicas burguesa y proletaria (selección)” (trad.: L. Frieiro), en Martín, A., Zelich, C. (Comps.), *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, *op. cit.*, p. 227 ss.

y la socialización en la familia. De este modo, siempre desde la perspectiva de Negt y Kluge, la esfera pública burguesa excluye intereses de vida sustanciales, al tiempo que dice representar a la sociedad como un todo. ¿De dónde deriva su sustancia si no es del trabajo y de la familia? Fundir a la sociedad en una unidad fue un objetivo de la revolución burguesa que quedó solo como objetivo. Lo que “unió” a la sociedad realmente fue la abstracción del valor, el intercambio de mercancías y la propiedad privada. La separación de poderes, la división de público y privado, de producción y política, educación, arte y ciencia y los intereses de las masas, todo ello es reflejo del modo de producción capitalista que se cristalizó como la experiencia de la burguesía en forma de “espacio público”.

Lo que caracterizará al siglo XX desde la perspectiva de Negt y Kluge –y este será su gran aporte– son las *Produktionsöffentlichkeiten*. Estas esferas emergen del declive de la esfera pública burguesa y externamente generan la ilusión de funcionar de la misma manera, pero no se pretenden a sí mismas separadas del mercado. Se distinguen por su modo de producción industrial, por estar tecnológicamente mediadas y por expandir su alcance a las condiciones básicas de la vida humana, esto es, se apropian de la experiencia social cotidiana. Son más homogeneizadoras e inclusivas solo porque su interés de generar ganancia las obliga a alcanzar cada vez más público utilizando, sin embargo, los mismos sistemas de exclusión. Pero, antes de continuar con las consideraciones sobre esta noción específica y la de contraesfera, creemos necesario revisitar brevemente el planteo de Habermas allí donde este se torna esencial para la comprensión de Negt y Kluge.

#### 1.4. La concepción habermasiana de esfera pública

Hace poco más de medio siglo aparecía en alemán *Historia y crítica de la opinión pública*.<sup>338</sup>

Escrito originalmente como la *Habilitationschrift*<sup>339</sup> de Habermas y publicado por primera vez

---

<sup>338</sup> Coincidente con el año del *Spiegel-Affäre*, el primer gran escándalo político y mediático de la posguerra en Alemania Occidental. Se detuvo a responsables y al fundador y director del periódico *Der Spiegel* por una acusación de traición a la patria debido a la publicación de información confidencial sobre la defensa de la República federal de Alemania. Suscitó un gran movimiento de protesta en la opinión pública, los medios y los intelectuales y es recordado en Alemania como uno de los grandes avances contra la libertad de expresión.

<sup>339</sup> Como colaborador del *Institut für Sozialforschung*, Habermas trabajó a finales de los años cincuenta en una investigación de tipo empírica sobre la conciencia política de los estudiantes de Frankfurt. Se trataba de una investigación que formaba parte de un proyecto colectivo llevado adelante por el *Institut* denominado “Universidad y sociedad”. Este trabajo en el que colaboró Habermas ha sido publicado como: Friedeburg, L., Habermas, J., Oehler, C. y Wetz, F., *Student und Politik. Eine soziologische Untersuchung zum politischen Bewußtsein Frankfurter Studenten* [Estudiante y política. Una investigación sociológica sobre la conciencia política de los estudiantes de Frankfurt, 1961], Luchterhand: Neuwied/Berlin, 1969. *Historia*

en 1962, el libro “combina una penetrante visión histórica de la cultura política de inicios de la Europa moderna con una aguda perspectiva crítica sobre la degradación de la vida pública en nuestras sociedades actuales.”<sup>340</sup>

Se trata, en términos generales, de una reflexión sobre la naturaleza de lo público. Como otros pensadores –y en esto no constituye ninguna excepción–, Habermas parte de la distinción público/privado retrotrayéndose a la división griega entre *polis/oikos*: en la Grecia clásica lo público lo constituían los ciudadanos que, reunidos en el ágora, discutían los asuntos de la polis. Ahora bien, Habermas se preocupa por investigar cómo esa forma primigenia de la vida pública fue adoptando diversos modos a lo largo de la historia.

Así, su tesis socio-histórica postula la idea de que la noción de espacio público remite específicamente al fenómeno histórico propiciado por el capitalismo y el ascenso de la burguesía, a partir del cual se abrió la posibilidad de la discusión racional de los asuntos públicos. Dado que durante la Edad Media no existió una esfera pública, ya que se entendía por público aquello asociado a los reyes y la vida cortesana, fue en los comienzos de la Europa moderna que se crearon las condiciones para el surgimiento de un nuevo tipo de publicidad. Esto fue posibilitado por el desarrollo del capitalismo mercantil en el siglo XVI y el comienzo del cambio en la forma de poder político, ya que ambos hechos, la nueva economía y la nueva política, no solamente involucraban a la burguesía ascendente, sino que generaron un volumen de tráfico de información, noticias y decisiones que hasta ese momento había estado restringido.

Entonces, en este momento histórico, con la diferenciación de la autoridad pública del Estado y el dominio privado de la sociedad civil surgió, según Habermas, una instancia crítica, esto es, una esfera de lo público burguesa integrada por individuos privados que se reunían a discutir asuntos concernientes a la regulación de esa sociedad civil y la administración estatal. Lo singular de esta instancia fue que, al no formar parte del Estado, pudo constituirse como una esfera crítica desde la cual hacer frente a las actividades estatales y someterlas a juicio. Habermas presenta la esfera pública burguesa de los siglos XVII y XVIII como aquella constituida alrededor de los méritos del mejor argumento y no de la identidad de los participantes, esto es, como el ideal histórico del ejercicio de la razón.

---

y crítica de la opinión pública fue su tesis de habilitación. Esta fue trabajada bajo el mismo interés por el problema de la democracia y la participación política que había guiado su proyecto anterior. Con esta investigación, Habermas pretendía obtener su habilitación docente en Frankfurt, contando para ello con el apoyo de Adorno. Pero Max Horkheimer se opuso, por lo que Habermas debió presentarla fuera del marco del Instituto, obteniendo en 1961 su habilitación docente en Marburgo. Cfr. Wiggershaus, R., *La Escuela de Fráncfort*, Fondo de Cultura Económica: Buenos Aires, 2010, pp. 694-703.

<sup>340</sup> Thompson, J.B., “La teoría de la esfera pública”, *Voces y culturas*, n° 10, Barcelona, 1996, p. 5.



Cabe destacar que, según la tesis habermasiana, este surgimiento fue facilitado por dos acontecimientos de gran importancia. Por un lado, la aparición en algunos lugares de Europa, hacia fines del siglo XVII, de periódicos críticos y semanarios, en principio dedicados a la crítica artística y cultural, pero con el correr del tiempo cada vez más preocupados en tomar parte de las discusiones políticas y sociales. Por otro lado, la apertura en esta misma época de los *salones*: nuevos centros de sociabilidad que fueron el ambiente propicio para que los sectores burgueses comenzaran a interactuar entre sí como “élite instruida”.<sup>341</sup>

Para Habermas, la idea de Estado moderno le debe mucho a esta injerencia de la esfera pública basada en la prensa periódica, ya que a raíz de ella surge la idea de publicidad de los actos estatales. Entretanto, el papel político de la esfera pública es reconocido por el propio derecho estatal con la inclusión de las libertades de prensa y expresión, derechos que van dando forma a los estados occidentales.

Así, la indagación histórica habermasiana se concentra en “desplegar el tipo ideal de la publicidad burguesa desde el contexto histórico del desarrollo inglés, francés y alemán, en el siglo XVIII y comienzos del siglo XIX.”<sup>342</sup> La tarea revela un doble frente. Por un lado, mostrar las tensiones internas de la categoría de publicidad burguesa y los factores que en último término llevarán a su caída. Al mismo tiempo, arrojar luz sobre el elemento de verdad y el potencial para la política democrática contenido en ella más allá de sus contradicciones o su falsedad ideológica.<sup>343</sup>

De lo anterior se desprende que la investigación del filósofo alemán sostiene que este proceso comenzado en el siglo XVIII no duró mucho. En efecto, desde el siglo XIX fue declinando y desintegrándose hasta adoptar las características actuales. Este declive también lo explica Habermas por una multiplicidad de factores: el Estado asumió cada vez más un carácter intervencionista, borrando la diferenciación con la sociedad civil que había posibilitado la esfera pública; grupos de interés organizados se fueron imponiendo en los procesos políticos; las instituciones como los salones, que habían sido el foro de la esfera pública, o bien desaparecieron, o bien sufrieron un cambio radical; los periódicos se organizaron como grandes empresas comerciales. Esto último, la comercialización de los

---

<sup>341</sup> Siguiendo la hipótesis ya formulada por Horkheimer y Adorno, Habermas muestra la articulación del surgimiento de la autonomía de la esfera artística con la mercantilización de la cultura. Habermas, J., *Historia y crítica de la opinión pública: la transformación estructural de la vida pública*, op. cit., pp. 74-80.

<sup>342</sup> Habermas, J., “Prefacio a la nueva edición alemana de 1990”, en *ibid.*, p. 3.

<sup>343</sup> Calhoun, C., “Introduction: Habermas and the Public Sphere”, en Calhoun, C. (Ed.), *Habermas and the Public Sphere*, MIT Press: Cambridge, Mass., 1992, p. 40.

medios de comunicación, cambió el carácter fundamental de los mismos, pues ya no se trataba del espacio para el debate racional y crítico sino de la ocasión para montar una maquinaria de consumo cultural. Así, en el siglo XX se asiste, según Habermas, a una “refeudalización de la esfera pública”, lo cual significa que a través de los medios masivos de comunicación se ha transformado la política en un espectáculo que se asemeja a las antiguas cortes feudales.

Sin embargo, a pesar de no haber sido realizada históricamente, la *idea* de lo público continúa para Habermas proveyendo un estándar objetivo para la evaluación crítica de las instituciones realmente existentes. El “principio crítico de la *Öffentlichkeit*” mediante el cual las opiniones individuales privadas pueden desarrollarse en un medio público a través de un proceso de debate racional abierto a todos y libre de dominación, conserva todo su valor como ideal normativo.

Con innumerables cambios a lo largo de su obra y movido por el mismo interés teórico, Habermas ha ido mostrando las insuficiencias de su enfoque original, puesto que, a su criterio, no logró proporcionar una justificación suficientemente convincente de por qué los principios de la esfera pública burguesa deberían seguir teniendo hoy alguna influencia. Apartado del argumento normativo, Habermas intenta demostrar que “la teoría de la acción comunicativa puede liberar un potencial de racionalidad instalado en la propia praxis comunicativa cotidiana”,<sup>344</sup> de modo que los problemas normativos a los que debe hacer frente una teoría crítica de la sociedad podrían ser tratados en términos de una concepción de la racionalidad que tiene un cierto carácter vinculante e ineludible. En este marco, el desarrollo desemboca en una teoría de la democracia centrada en el discurso, en la que las cuestiones de carácter práctico-político pueden ser resueltas de una manera racional. En síntesis, Habermas no ha dejado de buscar en la argumentación y la discusión, esto es, en el discurso, los parámetros para una democracia superadora y así, en términos generales, una salvación del proyecto moderno.<sup>345</sup>

Las críticas que el trabajo de 1962 ha suscitado acentuaron diversas facetas del mismo.<sup>346</sup> Muchos filósofos han rechazado el “método” histórico-normativo de Habermas. Por su parte, autores provenientes de los estudios en comunicación han apuntado

---

<sup>344</sup> Cfr. Habermas, J., *Historia y crítica de la opinión pública*, *op.cit.*, p. 22.

<sup>345</sup> Ver Habermas, J., *El discurso filosófico de la modernidad* (trad.: M. Jiménez Redondo), Katz: Buenos Aires, 2012. Y Habermas, J., *Teoría de la acción comunicativa I. Racionalidad de la acción y racionalidad social* [1981], Taurus: España, 1999.

<sup>346</sup> El exhaustivo volumen editado por Craig Calhoun en ocasión de la traducción al inglés del libro de Habermas recopila diversas intervenciones provenientes de la filosofía, la historia y los estudios en comunicación. Calhoun, C. (Ed.), *Habermas and the Public Sphere*, *op.cit.*

principalmente contra el “pesimismo” de la descripción del lugar de los medios de comunicación en las sociedades actuales, atribuyendo esta posición a la apropiación acrítica del diagnóstico hecho por Horkheimer y Adorno en *Dialéctica de la ilustración*. También desde el punto de vista historiográfico se ha argumentado a favor y en contra de la plausibilidad de la visión de Habermas sobre la Europa moderna. En este marco, el trabajo de Negt y Kluge fue pionero en desnudar el argumento habermasiano. En primer término, porque llamaron la atención sobre el hecho de que la visión de Habermas centrada alrededor de la esfera pública *burguesa* le impidió sopesar la significación de otras formas de actividad y discursos públicos excluidos u opuestos a los burgueses. De hecho, en el prefacio a su libro de 1962, Habermas se refiere a otros tipos de publicidad como “variantes” del tipo de publicidad burguesa, mostrando de ese modo la falta de interés que tendría analizarlos intrínsecamente.<sup>347</sup> Numerosas críticas se han sumado a este parecer. La obra de E.P. Thompson de 1963 sobre el movimiento obrero inglés ha mostrado ejemplarmente lo inverosímil del planteo de Habermas.<sup>348</sup> No obstante, el propio Habermas ha reconocido posteriormente tanto este déficit en su estudio original<sup>349</sup> como su desconocimiento de los estudios en recepción de medios masivos de comunicación que habrían hecho cambiar su visión general pesimista respecto a los medios.<sup>350</sup>

### 1.5. Las contraesferas públicas de Negt y Kluge

En este sentido, la originalidad de la visión de Negt y Kluge radica en que no solo cuestionaron el argumento histórico por el cual en el planteo de Habermas se desatienden diferentes formas de publicidad, sino que a su vez apuntaron directamente contra el *principio de la publicidad* burguesa por él descrito. Esto implicaba mostrar en el diagnóstico histórico que en Habermas funciona como argumento un presupuesto teórico implícito que es el que le permite hablar de *una* esfera pública y *variantes*. En otras palabras, Negt y Kluge argumentaron en contra de una idea de lo público como ideal, ya que consideraban que es la propia abstracción inherente a la pretensión de caracterizar algo así como un *interés general* lo que vuelve excluyente y reduccionista al programa teórico habermasiano. Lo que critican es que el espacio público se transforme en una “idea”, no por la “idealización” que ello

---

<sup>347</sup> Cfr. Habermas, J., *Historia y crítica de la opinión pública*, op.cit., p. 38.

<sup>348</sup> Thompson, E.P., *The Making of the English Working Class*, Vintage Books: New York, 1966.

<sup>349</sup> Cfr. el prefacio a la edición de 1990, en Habermas, J., *Historia y crítica de la opinión pública*, op.cit., p. 5-7.

<sup>350</sup> *Ibid.*, pp. 18-19.

conllevaría, en el sentido de regulación normativa, sino por la falta de una perspectiva materialista, según la cual no es posible hablar de algo que no tenga concreción histórica. Entonces, se enfatiza que las contradicciones son inherentes a la postulación de algo así como un “bien general” o “bien común”, y no una desviación. El punto central de la objeción es que esa positividad es igual de violenta que la tendencia universal del mercado. Quedan fuera individuos, grupos y temas, porque todo debe ser asimilado, racionalizado.

A partir de ello se comprende por qué para los autores tampoco se puede pensar, en los términos de Habermas, el espacio público como desintegración y declive. Dicho de otra manera, a diferencia de gran parte de las críticas esgrimidas contra Habermas,<sup>351</sup> Negt y Kluge no desaprueban el planteamiento de la decadencia de la esfera pública burguesa por el “pesimismo” que conlleva. Por el contrario, entienden que las características de la esfera pública del siglo XX, su ocaso y hundimiento, son intrínsecas a la propia concepción de espacio público habermasiano. Es decir, si se postula, como Habermas, un momento histórico en el cual es posible encontrar un debate sobre el “bien común” fuera de los mecanismos tradicionales de gobierno, de ello se sigue necesariamente que las transformaciones siguieron la dirección hacia una desaparición de ese tipo de esfera.

En ese sentido, y también desmarcándose de la mayoría de las objeciones formuladas hacia Habermas, Negt y Kluge no le objetan que su concepto de publicidad burguesa sea excluyente o que funcione solo como ideal contrafáctico. El problema es la propia postulación de su existencia unitaria. Por lo demás, la excesiva formalización y estabilidad de la esfera pública tal como la concibe Habermas, impiden la posibilidad de transformación y dejan fuera elementos centrales de la experiencia para dar respuesta únicamente a necesidades e intereses reificados: “una red de normas, legitimaciones, delimitaciones, reglas procesuales y separación de poderes que previene que la esfera pública política, una vez establecida, tome decisiones que perturben o invaliden el orden de producción burgués”.<sup>352</sup>

En este marco, Negt y Kluge desarrollaron su propia tesis en relación a lo público a partir de la idea, extendida en los años sesenta, de “contra”. De ahí la utilización a lo largo de su primer trabajo conjunto<sup>353</sup> de nociones como contraconcepto de esfera pública, contraesferas públicas, contraproductos, contranarrativas.

---

<sup>351</sup> Ver Calhoun, C. (Ed.), *Habermas and the Public Sphere*, *op.cit.* Para una crítica dentro de la propia tradición habermasiana, véase por ejemplo la temprana crítica de Axel Honneth: “Conciencia moral y dominio social de clases. Algunas dificultades en el análisis de los potenciales normativos de acción”, en *Íd., La sociedad del desprecio*, Trotta: Madrid, 2011, pp. 55-73.

<sup>352</sup> Kluge, A. y Negt, O., *Public Sphere and Experience*, *op.cit.*, p.55.

<sup>353</sup> Hansen plantea la existencia de un vuelco en escritos posteriores de Kluge hacia una posición habermasiana respecto a la esfera pública. Cfr. Hansen, M., “Foreword”, en Kluge, A., Negt, O., *Public sphere and Experience*, *op. cit.*, p. 35. Si bien es cierto que más tarde Kluge hablará en términos de una

Según el análisis de los autores, desde el siglo XX, y a la par de la esfera liberal burguesa, comenzó a tomar forma un nuevo tipo de esfera pública al que denominan *Produktionsöffentlichkeiten* [esferas públicas de producción]. Con ello se refieren a la forma de publicidad que surge con la masificación de los medios, con la radio y el cine en primer término, pero en especial con el avance de la televisión. Ellas “convierten la materia prima de la experiencia humana en un objeto de producción capitalista”.<sup>354</sup> Estas “esferas públicas de producción” en realidad no tienen legitimidad propia, por lo cual entran en alianza con la esfera pública burguesa.<sup>355</sup>

En este sentido, para los autores la posibilidad de una esfera pública oposicional no se puede derivar de la crítica ideológica a la esfera pública dominante, o de un intento, como el de Habermas, de redimir sus ideales, sino que debe ser buscada en las contradicciones de las esferas públicas de producción del capitalismo tardío. Pues, a pesar de administrar los intereses y necesidades humanos de forma aparente, ilusoria, estas esferas pueden proveer el medio para una organización diferente de la experiencia, una organización que esté en relación y no separada de la vida cotidiana y las condiciones sociales de producción.

A su vez, esta última no pretende, como afirmábamos más arriba, un estatus separado e independiente, sino que se enlaza con la esfera pública liberal. Puesto que las esferas públicas de producción necesitan de legitimación y pueden obtenerla de la esfera liberal burguesa clásica, utilizan su estructura y se montan sobre ella generando un nuevo tipo de contradicción.

En lugar del mecanismo de exclusión característico de la esfera pública clásica, lo que caracteriza la esfera pública de producción, que está conectada con la clásica, es la oscilación entre la exclusión y la intensa incorporación [...] La diferenciación entre lo público y lo privado es reemplazada por la contradicción entre la presión ejercida por los intereses de producción y la necesidad de legitimación.<sup>356</sup>

Por su parte, las contraesferas públicas entablarían una relación dialéctica con la esfera pública burguesa y las esferas públicas de producción, en el sentido de que no se las piensa de manera individual y en su esencia, como una dimensión que se añade a las otras esferas existentes. No se trata de una esfera autónoma, por lo cual la posibilidad de transformación

---

ampliación de la esfera pública, no utilizando ya las nociones de “contra” o “proletario”, consideramos que esto puede deberse más a la adecuación a un vocabulario de época que a un sustancial cambio de posición. De hecho, a nuestro criterio y como argumentaremos más adelante, la práctica artística que Kluge desarrolla hasta la actualidad sigue teniendo en lo fundamental la forma de “contraproducidos”.

<sup>354</sup> Hansen, M., “Early Silent Cinema: Whose Public Sphere?”, *New German Critique*, n° 29, 1983, p. 155.

<sup>355</sup> Cfr. Íd., “Early cinema, late cinema: permutations of the public sphere”, *Screen*, 34, 1993, pp. 197-210.

<sup>356</sup> Kluge, A. y Negt, O., *Public Sphere and Experience*, *op.cit.*, p. 14.

que encarna la idea de contraesfera se da en los márgenes de esa nueva publicidad industrial-comercial que implican las *Produktionsöffentlichkeiten*.

En definitiva, a diferencia del término “autónomo”, el prefijo “contra” lleva consigo la insinuación de una política que busca desafiar a la esfera dominante antes que simplemente ser independiente de ella. En las primeras etapas de su trabajo teórico conjunto, Negt y Kluge eligen como contraconcepto específico para designar esta posibilidad de una publicidad diferente el de “esfera pública proletaria”. Allí, nombrar lo “proletario” no tiene la intención de señalar un tipo de publicidad específica del proletariado. Antes bien, tiene el propósito de funcionar como una noción negativa que la esfera pública burguesa no pueda subordinar como lo ha hecho con el concepto de “crítica”. Esto es, el discurso dominante se toma de la multiplicidad de direcciones que puede adoptar el concepto de crítica, para absorberlo dentro de su espectro simbólico y, de esa manera, neutralizarlo. Si usan el sugestivo término “proletaria” para denominarla, lo hacen principalmente contra Habermas. Para este, ya lo hemos dicho, todas las nociones aledañas a la *Öffentlichkeit* eran simplemente desviaciones de su forma ideal original. Negt y Kluge buscan de esa manera enfatizar el rasgo “burgués” de esa idea de esfera pública que se pretende universal. Además, con el adjetivo “proletario” Negt y Kluge echan mano al sentido negativo, pero al mismo tiempo utópico que el mismo tenía en la década del sesenta. En ese sentido, “proletario” no refiere a una categoría empírica, sino que es utilizado como categoría de la negatividad. No es la clase ni el partido, es la negación del mundo existente.<sup>357</sup>

En cambio, lo que no debería asociarse a este contraconcepto es una reivindicación de una noción de comunidad, es decir, una acepción esencialista o identitaria. En efecto, existen y existieron siempre esferas parciales oposicionales encerradas en sí mismas, sostenidas por diversos grupos aglutinados por rasgos comunes. Piénsese, por ejemplo, en

---

<sup>357</sup> Algo que ha sido criticado en numerosas recensiones del planteo de Kluge. Cfr. Jay, M., “The Little Shopgirls Enter the Public Sphere”, *New German Critique*, vol. 41, n° 2, 2014, pp. 159-170. El autor se manifiesta en contra de la idea de “esfera pública proletaria” sostenida por Negt y Kluge como contrapartida de la “esfera pública burguesa” descrita por Habermas. Lo hace atacando la presunción de los primeros de que Habermas no revelaría la pretensión de clase que tiene la propia idea de *Öffentlichkeit*. En efecto, afirma Jay, Negt y Kluge se oponen a Habermas porque entienden que la pretensión de una racionalidad universal tiene orígenes de clase, ya que el principio abstracto general no es menos violento que el principio liberal del mercado que funciona como un verdadero mecanismo de exclusión. Sin embargo, el filósofo americano sostiene que esta argumentación es en sí misma ideológica y no advierte que el origen social de un principio o idea no excluye el potencial crítico de las ideologías que genera. Más aún, ello quedaría expuesto en la equivalente apelación de Negt y Kluge a una esfera pública *proletaria*. Además, a su criterio, no se podría equiparar la violencia del principio de intercambio capitalista con “la inclusión de todas las partes relevantes, la validez de testear argumentos por su propio mérito y la voluntad de revisar las conclusiones basados en nueva evidencia” (*Ibid.*, pp. 167-168). Cfr. también Bray, M., “Openness as a Form of Closure: Public Sphere, Social Class, and Alexander Kluge’s Counterproducts”, *Telos*, 159, 2012, pp. 144–171. Bray también critica la alusión al proletariado ya que, en su opinión, cualquier grupo que persiga intereses identitarios reproduce las divisiones sociales existentes.

los diversos grupos políticos o religiosos. Miriam Hansen explica de esta forma la diferencia de la esfera pública proletaria con una noción surgida desde el comunitarismo:

El ideal de comunidad refiere a un modelo de asociación que sigue los patrones de la familia y las relaciones de parentesco, del lenguaje afectivo de amor y lealtad, de las asunciones de autenticidad, homogeneidad y continuidad, de inclusión y exclusión, de identidad y otredad. La noción de contraesfera, en cambio, refiere a un fenómeno específicamente moderno, contemporáneo con y respondiendo a la comunicación capitalista dominante. Ofrece formas de solidaridad y reciprocidad que están basadas en la experiencia colectiva de marginación y expropiación, pero estas formas son experimentadas inevitablemente como mediadas, no originadas ya en relaciones cara a cara, y sujetas al conflicto y negociación discursivos.<sup>358</sup>

Para Negt y Kluge, la utopía de una esfera pública diferente no implica la inclusión de los segmentos excluidos del espacio público, sino una comprensión diferente de qué es vida pública y un principio de organización acorde con ella.

Con el propósito de sustentar esta visión, los autores alegan que formas rudimentarias de contraesferas han emergido históricamente en las contradicciones de los procesos sociales y políticos. Los ejemplos que dan para ilustrar su tesis son: los medios de comunicación independientes que surgieron con la clase trabajadora inglesa de comienzos del siglo XIX;<sup>359</sup> el concepto de Lenin de “autoexpresión de las masas”, en contraposición a la propaganda del partido; el maximalismo italiano de 1919 y algunas estrategias de los movimientos de protesta de los sesenta.<sup>360</sup>

En resumen, desde la perspectiva de Kluge y Negt, la esfera pública habermasiana excluye la participación de la gran mayoría de la población, deja de lado el intento por comprender adecuadamente cómo se inserta en ella la experiencia cotidiana, no capta adecuadamente el lugar de los medios masivos en el capitalismo avanzado y se engaña respecto al potencial emancipatorio del debate racional mediante argumentos, asociado a la idealizada esfera pública burguesa. Mientras que otras críticas a la tesis habermasiana apuntan contra el marxismo que implícitamente informaría el estudio socio-político de Habermas en 1962, y contra su deuda adorniana para comprender la cultura de masas, la crítica de Negt y Kluge justamente se funda en estos dos puntos. A continuación, profundizamos en esa afinidad con el marxismo y con Adorno.

---

<sup>358</sup> Hansen, M. “Foreword”, en Kluge, A., Negt, O. *Public Sphere and Experience*, *op.cit.*, p. xxxvi.

<sup>359</sup> Tal como lo desarrolló E. P. Thompson en el ya referido *The Making of the English Working Class*, *op.cit.*

<sup>360</sup> Hansen, M., “Early Silent Cinema: Whose Public Sphere?”, *art. cit.*, p. 156.

## Parte 2: El tránsito de Kluge hacia el concepto de esfera pública

Como adelantábamos al comienzo, es claro que, en su momento, *Öffentlichkeit und Erfahrung* se pensó como una respuesta crítica a Habermas. Baste recordar, para dar cuenta de lo antagónicas que se habían vuelto las posturas, el libro coeditado por Negt *Die Linke antwortet Habermas*. No obstante, sostenemos que, mediante tal respuesta crítica, el objetivo era repensar aquello que especialmente en Adorno se había vuelto una inquietud determinante para el siglo XX: el lugar del arte y la cultura en el contexto de lo que él mismo denominó industria cultural. De hecho, si el título del libro lo vincula a Habermas, la dedicatoria a Adorno lo redirige hacia el mentor de ambos autores. Entretanto, Habermas ha refinado sus análisis, de modo que sería imposible discutir teóricamente con él solo a partir de aquellas herramientas conceptuales. Sin embargo, habría que decir que cada modificación de su teoría lo ha alejado todavía más de las categorías de experiencia y de trabajo, dos nociones que, inversamente, se irán volviendo cada vez más centrales en el planteo de Kluge y Negt.

Los textos de los estudios en comunicación argumentan que Habermas habría revisado su análisis pesimista inicial que estaba en la estela del diagnóstico de la industria cultural de Adorno y Horkheimer, señalando la resistencia política que pueden generar ciertas esferas públicas alternativas.<sup>361</sup> Si ese fuera el caso, el intento de Negt y Kluge podría considerarse simplemente como un adelanto de esas revisiones por parte del propio Habermas. No obstante, estas interpretaciones plantean una lectura simplificadora en cuanto a lo que denominan un “pesimismo de la industria cultural”. A continuación, insistimos en la pregunta por la relación entre industria cultural y espacio público. La historia de la idea de esfera pública es la historia misma de la política y cultura modernas. ¿Qué hacer ante la crisis –por todos diagnosticada– de esa categoría moderna? Para decirlo brevemente, Habermas apostaría por recuperar lo perdido mediante el fortalecimiento de las instituciones. Por el contrario, Kluge, en la línea frankfurtiana, propone una crítica inmanente a esa categoría.

Por su parte, Miriam Hansen recuerda la época de los años sesenta en Alemania diciendo: “el paradigma de la industria cultural, rebautizado “industria de la conciencia”, llamaba a una práctica alternativa”.<sup>362</sup> ¿Se trata solo de un cambio de nombre? En esta parte del escrito nos proponemos leer *Öffentlichkeit und Erfahrung*, no ya a la luz de sus aspectos contextuales asociados al movimiento estudiantil y a la crítica al trabajo pionero de Habermas, sino como una continuación del temprano interrogante frankfurtiano por la

---

<sup>361</sup> Cfr., entre otros, Downey, J., Fenton, N., “New media, counterpublicity and the public sphere”, *New Media & Society*, n° 5, 2003, pp. 185-202.

<sup>362</sup> Hansen, M., “Foreword”, en Kluge, A., Negt, O., *Public Sphere and Experience*, op. cit., p. xii.



cultura, la sociedad de masas y su importancia e implicancias para comprender el siglo XX. Más específicamente, interpretamos dicho libro como una revisión del planteo adorniano de la industria cultural. Para ello, en un primer paso volvemos a plantear una lectura dialéctica de la industria cultural y, retomando también elementos del capítulo 3, determinamos el lugar del cine moderno en este planteo. En un segundo momento introducimos la noción clave de “industria de la conciencia” de Hans Magnus Enzensberger y argumentamos sobre el lugar que, según creemos, esta noción tiene en el planteo teórico de Kluge. Finalmente, extraemos algunas consecuencias de este tránsito desde el concepto de industria cultural hacia el de esfera pública.

## 2.1. Industria cultural y cine moderno

“La consideración de Kluge del cine como una esfera pública, y como un espacio en el que diferentes y múltiples temporalidades pueden ser articuladas y experimentadas, estuvo motivado dialécticamente por la crítica de la industria cultural”.<sup>363</sup> Como intentamos mostrar, las discusiones sobre el espacio público se comprenden en un marco de discusiones mucho más amplias sobre la cuestión de la crítica de la cultura y la filosofía del arte inaugurada en el marxismo occidental por los frankfurtianos ya en la década del treinta, que no se dejan reducir a caricaturas de posiciones más o menos optimistas respecto de la cultura de masas, más o menos cercanas políticamente al comunismo, etc.

Hay una concepción subyacente a la idea de industria cultural que presupone una división tajante entre aquello que se llama arte y los productos culturales masivos. Una formulación famosa de esa concepción la ha dado Andreas Huyssen. El autor afirma que el gran problema del siglo XX es que la circulación de imágenes, exponencialmente aumentada con el correr del siglo, contribuyó a instaurar una “gran división” entre las imágenes producidas artísticamente y las imágenes producidas de modo industrial como mercancías para ser rápidamente consumidas en el circuito cultural.<sup>364</sup> No obstante, sostenemos que esta no es esa una imagen útil para reflexionar sobre el cine. La dicotomía está más bien planteada desde posiciones conservadoras, como por ejemplo la de H.R. Jauss, quien plantea el

---

<sup>363</sup> Íd., *Cinema and Experience*, op. cit., p. 249.

<sup>364</sup> Huyssen, A., *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, op. cit., pp. 5-15.

“abismo infranqueable” que se produjo en el siglo XX entre vanguardismo estético y cultura de masas.<sup>365</sup>

Siguiendo lo que establecíamos en el capítulo 1, no se comprende el diagnóstico de la industria cultural de Adorno y Horkheimer si se sostiene un enfrentamiento entre la industria cultural y el arte autónomo. La industria cultural no es más que el estadio del proceso histórico propio de la historia de los medios artísticos y del capitalismo. El diagnóstico implica que aquello que prometió la burguesía con la cultura, esto es, la promesa de felicidad, no se realizó. Así, habría una dialéctica entre la industria cultural y los presupuestos fundamentales de la *promesse de bonheur* en el arte autónomo: “por más que parezca que ambas esferas excluyan a su opuesto, la mediación dialéctica implica que a estos conceptos particulares de arte radical y de industria cultural le son inherentes momentos del otro y que, solo como momentos inherentes de uno, se ponen contra lo otro de sí mismos.” Lo cual implicaría que: “por su propia estructura, estarían imbricadas en las condiciones ideológicas pero, al mismo tiempo, también participarían en las fuerzas emancipadoras”.<sup>366</sup> Así, para Adorno, las relaciones entre las esferas son dialécticas, estableciéndose desde las contradicciones inmanentes de cada una de ellas. No obstante, hay una asimetría entre las fuerzas de ambas esferas, según la tesis adorniana. La promesa del arte de vanguardia media la potencia libertaria que podría tener la industria cultural, pero esta última pareciera neutralizar la fuerza de lo auténticamente prometido. Adorno deja para la industria cultural como única tarea subversiva posible la de exponer lo que la cultura burguesa niega o dejarla en ridículo. Kluge, por su parte, parece emprender, siguiendo el diagnóstico adorniano pero descreyendo de sus consecuencias, un restablecimiento de la fuerza de ambas esferas o, lo que sería lo mismo, una puesta en marcha de la dialéctica entre ambas.

El segundo punto que quisiéramos destacar del diagnóstico para nuestro propio argumento es que en el capítulo “Industria cultural” Adorno y Horkheimer apuntan al hecho de que la fantasía de los espectadores es obliterada. Esto en dos sentidos. Por un lado, la reacción del espectador es previamente estudiada por la industria y, de ese modo, introducida ya en la misma producción. Por otro lado, la industria cultural tiene uno de sus funcionamientos basales en la explotación del mecanismo de la repetición, utilizando para la mercantilización, asimismo, los esquemas de percepción previamente ensayados.

---

<sup>365</sup>Cfr. Jauss, H. R., “El proceso literario de la modernidad desde Rousseau hasta Adorno”, en Íd., *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética* (trad.: R. Sánchez Ortiz), Visor: Madrid, 2004, pp. 65-95, aquí p.68.

<sup>366</sup>Juárez, E., “Entre promesas. Resonancias del concepto de industria cultural”, art. cit., aquí p. 68 ss.

¿Se trataría aquí de vincular a Kluge de modo directo con una actualización del diagnóstico de la industria cultural? ¿De un intento desesperado por actualizar el diagnóstico? Schweppenhauser habla de que en la década del cuarenta “industria cultural” remitía a una descripción del estatus de los bienes culturales en el capitalismo monopolístico y, en este sentido, se subrayaba su aspecto económico-sociológico. Posteriormente se produce un desplazamiento hacia la comprensión en su rasgo metafórico-cultural, tal como se la entiende hoy. Pero ateniéndonos a su sentido original, las transformaciones formales son tan significativas que la actualización resulta casi imposible. Arte autónomo e industria cultural son dos conceptos que, entretanto, se han transformado radicalmente. De hecho, podríamos decir que el principio de producción y la individualidad de la recepción del arte autónomo pasaron a la industria cultural.<sup>367</sup> Tampoco sería posible marcar una diferencia con respecto a los materiales que se utilizan para la producción en diferentes áreas artísticas y producciones culturales.

Por lo tanto, a la pregunta por una posible actualización del diagnóstico de la industria cultural tendríamos que responder negativamente. No obstante, solo desde la perspectiva de esta forma de entender la dialéctica que atraviesa el planteo adorniano de la industria cultural es que la posición de Kluge en lo que respecta al cine como arte resulta inteligible. Para el cineasta es imposible pensar el cine como un arte autónomo, en el sentido de lo que Adorno pudo entender como tal para el resto de las artes, especialmente de las que él se ocupó, en primer lugar, la música y luego la literatura. El cine es ya siempre un arte masivo pero, al igual que en Adorno, eso no implica que sea “popular” en el sentido de una idea ingenua de expresión de un pueblo.<sup>368</sup>

De aquí deberíamos inferir, con respecto al cine, que la crítica va dirigida hacia un tipo determinado de cine, que identificamos con el cine clásico de Hollywood y que se distingue por dos premisas básicas: el guion y la puesta en escena orgánica. Siguiendo lo que hemos afirmado a lo largo de esta tesis, no estaríamos en presencia de una “gran división” o de un “abismo infranqueable” entre dos modos de producción de imágenes, porque el cine surge de suyo como un medio “industrial”. Por lo tanto, antes que frente a un abismo estaríamos frente a una aporía constitutiva del cine que se basa en su modo de producción, pero esencialmente, como queremos resaltar en este punto, en su masividad. Pues, no podríamos afirmar, siguiendo el diagnóstico realizado por Huyssen, que un tipo de

---

<sup>367</sup> Adorno ya era consciente de ello: “Ya no hay kitsch, ni tampoco modernidad intransigente, el surrealismo cede sus obras a la publicidad como oposición radical a la cultura” (Adorno, Th. W., “El esquema de la cultura de masas...”, en *Íd., Dialéctica de la Ilustración. Obra completa 3, op. cit.*, p. 288.

<sup>368</sup> Véase en el capítulo 1 la sección “Adorno y el cine: una imagen negativa”.

producción de imágenes estaría pensado para espectadores individuales y otro para un público masivo. Aunque nos dejáramos llevar por otra diferenciación cara a los análisis de la industria cultural en este marco, la diferencia entre arte de élite y arte popular, en ningún caso el cine podría abjurar de su naturaleza de visionado colectivo.

Si modernismo y cultura de masas son dialéctica e históricamente interdependientes, de allí se deriva una consecuencia importante para nuestro argumento: el modernismo cinematográfico es dialécticamente provocado por la expansión de la industria cultural. A partir de la proliferación de la imagen, en el cine debe aceptarse la circularidad, los retornos, redescubrimientos y relecturas. Esto es interesante de rescatar, pues la visión histórica indica que uno no habría nacido sin el otro. También desde una visión histórica, es importante situar a Kluge luego de comenzada la etapa vanguardista en el cine. En ese sentido, su punto de partida no es la “gran división”, puesto que el cine moderno ya se había encargado de explotar la diferenciación arte autónomo/cultura de masas.

Por otra parte, retomando el punto del lugar del espectador en la industria cultural, creemos que hay algo allí que Kluge también continúa. Pues, dentro de los mismos canales de circulación de los productos masivos, se trata de crear productos que planteen un desafío al espectador, que quiebren su experiencia cotidiana, que propongan relaciones con las obras que no sean la identificación. Por eso, de lo que se trata, como profundizaremos en el último capítulo, es de rescatar la imaginación propia de los espectadores.

Si decíamos que con el epítome “industria cultural” no se critica a los productos culturales industrializados, sino a la configuración histórica de la cultura misma (baja, alta, culta, ligera, popular, burguesa, todas por igual) que ha permitido esas divisiones, el diagnóstico es aún más radical de lo que los detractores de Adorno llegan a ver. Pero, justamente por eso, tampoco habría un “afuera” de la industria cultural. Para Adorno la industria cultural es también una forma –ideológica– de organización de la experiencia.

## **2.2. La industria de la conciencia de Hans Magnus Enzensberger**

La apropiación de Negt y Kluge de la Teoría Crítica en este punto no puede despegarse por completo de un debate que estaba teniendo lugar en la Alemania de la década del sesenta en relación con la llegada de la televisión privada y el concomitante reposicionamiento de la televisión pública. Recién a partir de ese momento el interés por los medios masivos de comunicación da un gran salto en términos de la discusión sobre las teorías de la

comunicación en ese país.<sup>369</sup> La cantidad de literatura producida en ese contexto resulta inabarcable –e irrelevante– para nuestra tesis.<sup>370</sup> Sin embargo, una incorporación a la teoría klugeliana sobreesale y resulta imprescindible aquí llamar la atención sobre ella. Nos referimos al escritor Hans Maguns Enzensberger y su idea de “Bewusstseinsindustrie” [industria de la conciencia]. Su texto *Baukasten zu einer Theorie der Medien* (1970) [Componentes para una teoría de los medios]<sup>371</sup> fue muy influyente en las discusiones de la izquierda alemana. Su punto de partida señalaba que “hasta ahora no hay una teoría marxista de los medios” y eso era responsable en parte de los callejones sin salida de la izquierda y el fracaso del movimiento estudiantil.

La tesis de Enzensberger en aquel texto no resulta tan clara y, por lo demás, plantea posiciones algo esquematizadas. En él realiza un llamamiento a rescatar la teoría de la radio de Brecht y su punto de referencia es Benjamin, pero la lectura del *Ensayo sobre la obra de arte* resulta tan simplificada que cuesta reconocer allí a Benjamin. Lo que debe haber llamado la atención de Negt y Kluge son dos puntos del artículo: la referencia al desarrollo de los nuevos medios electrónicos y no ya a los modos tradicionales de producción radiofónica y cinematográfica que conocieron Adorno y Horkheimer; y la descripción del impacto social y económico, sobre todo de la televisión, en un capitalismo ya no industrial sino monopolístico.

Enzensberger le achacaba a la nueva izquierda haber reducido el desarrollo con respecto a los medios al concepto de manipulación. Si bien útil para propósitos heurísticos cuando fue concebido, el alemán alerta sobre la amenaza de que este concepto degenerara en no más que un eslogan y, de ese modo, en realidad lo único que lograría es hacer concesiones al enemigo político, antes que colaborar en la comprensión de los medios. En ese sentido, hablaba de transformar los medios de distribución en medios de comunicación porque el estado de la tecnología lo permitía, pues “la distinción tecnológica entre receptores y transmisores refleja la división social del trabajo en productores y consumidores”.<sup>372</sup>

El contexto parece iluminar el impulso político de Enzensberger: el movimiento de protesta no supo utilizar los nuevos medios y, entre los puntos más álgidos del conflicto –y

---

<sup>369</sup> Para un panorama general de las teorías de los medios en Alemania se puede consultar Geisler, M., “From Building Blocks to Radical Construction: West German Media Theory since 1984”, *New German Critique*, n° 78, 1999, pp. 75-107.

<sup>370</sup> Cfr. Voropai, L., “Gegen die ‘öffentlich-rechtliche ‘Diktatur der Bourgeoisie’: Das Projekt einer emanzipatorischen Fernsehkritik in *Öffentlichkeit und Erfahrung*”, *Zeitschrift für kritische Theorie*, 46-47, 2018, pp. 187-204, especialmente p. 198.

<sup>371</sup> Enzensberger, H. M., “Baukasten zu einer Theorie der Medien”, en Íd., *Palaver. Politische Überlegungen (1967-1973)*, Kursbuch 20: Frankfurt am Main, 1970. Disponible en: [uni-due.de/~BJ0063/doc/enzensberger.pdf](http://uni-due.de/~BJ0063/doc/enzensberger.pdf). Acceso: 16 de agosto de 2015.

<sup>372</sup> *Ibid.*

el más estrepitoso fracaso, podríamos decir, siguiendo tanto a Enzensberger como a Negt y Kluge— fue el enfrentamiento directo con la prensa.<sup>373</sup> Por eso se volvía crucial elaborar una teoría de los medios. De ello podemos inferir el llamado que aquí habrá encontrado Kluge, habiendo trabajado él mismo ya dentro de la industria audiovisual durante toda la década anterior. “El miedo a ser tragado por el sistema es una señal de debilidad; presupone que el capitalismo es capaz de superar cualquier contradicción.”<sup>374</sup> También debe haber resultado muy sugerente para Kluge el hecho de que el manifiesto de Enzensberger abogara por un método colectivo de trabajo, bajo el supuesto de que se trataría del método típico de producción de la nueva tecnología.

La crítica radical que esgrime Enzensberger contra el movimiento de protesta se basa en que, desde su perspectiva, la nueva izquierda comparte con la vieja burguesía el “miedo a las masas”, toda vez que se opone al tipo de comunicación actual y anhela una época preindustrial. No obstante, podemos afirmar que el texto de Enzensberger no cumple lo que él mismo exige, ya que no presenta un análisis de los medios ni tampoco un debate teórico interesante.<sup>375</sup> En ese sentido, lo leemos más como un panfleto político movilizador que como un desarrollo teórico analítico del momento.

El horizonte político del análisis de Enzensberger es el de acentuar las contradicciones del capitalismo. En este sentido, entiende que es la propia burguesía la que atenta contra el uso de los medios tecnológicos en la medida en que teme su capacidad de llegar a todos y arrasar con los privilegios. En esto parece que el tiempo no le ha dado la razón, como sí podría decirse que se la ha dado, por el contrario, a Adorno y Horkheimer, en el sentido de que los mecanismos de la industria cultural se han perpetuado y profundizado incluso más allá de lo que resultaba imaginable en los años cuarenta. Parecería que, si resulta ingenua la confianza en el potencial de los receptores, aquí hay una confianza igual de ingenua en el potencial transformador que tendría el hecho de tomar el control de las fuerzas productivas relacionadas a los medios electrónicos.

En conclusión, inferimos que lo que para Negt y Kluge puede haber resultado importante del planteo de Enzensberger era su intento de actualizar la reflexión en términos de las condiciones presentes de la situación de la comunicación pública. Al insistir en las características inherentes a los propios medios masivos, otra comunicación era pensable.

---

<sup>373</sup> Negt, O., “La protesta estudiantil, el liberalismo y el ‘fascismo de izquierdas’ (1968)”, *op.cit.*, pp. 141-145.

<sup>374</sup> Enzensberger, H.M., *Baukasten...*

<sup>375</sup> El autor mismo ataca también al ya para entonces famoso Marshall McLuhan por su total falta de construcción teórica.

### 2.3. El tránsito a la esfera pública

En su prólogo a la traducción al inglés de *Öffentlichkeit und Erfahrung*, Hansen afirma que el ensayo de Enzensberger marcó un retorno a Benjamin y Brecht.<sup>376</sup> No obstante, lo que esta interpretación de Kluge soslaya es que detrás del alejamiento respecto del concepto de industria cultural no hay un rechazo al diagnóstico crítico de una industrialización del pensamiento, sino una forma diferente de acercarse al problema. La “industrialización” de hecho persiste.

¿Por qué no industria cultural? Parecería ser que la industria cultural marca una diferencia entre la producción y los espectadores en la que, a fin de cuentas, se sostiene una idea de poder. La idea de industrialización es más reticular. Ahora bien, aunque en apariencia se diluiría la idea de un poder unidireccional, habría que analizar si eso significa que hay más libertad o que la dominación se ejerce en formas más sutiles. De hecho, para Kluge los focos de resistencia son posibles gracias a las contradicciones del propio sistema, no a una aparente democratización del mismo. Eso puede leerse en la siguiente cita de Kluge: “todo método de dominación y de generación de beneficio contiene un cálculo de utilidad marginal. Esto significa que la valla erigida por las corporaciones, la censura y la autoridad no llega hasta la base, se queda corta, porque esa base es demasiado compleja. Por eso, uno puede colarse en cualquier momento”.<sup>377</sup>

Por otra parte, el tránsito desde la industria cultural hacia la esfera pública se da por algo fundamental. Lo que Horkheimer y Adorno todavía podían describir como una rama separada de la producción capitalista, la del entretenimiento, ya no es distinguible con los nuevos medios. Hansen acierta cuando dice: “estos nuevos medios no solo producen un excedente ideológico sino que explotan directamente, como materia prima, la experiencia de vida mediante la cual los seres humanos se reproducen a sí mismos más allá de su mera existencia económica.”<sup>378</sup> Con el concepto de *Öffentlichkeit*, Negt y Kluge pueden mostrar cómo las estructuras en decadencia de la cultura burguesa son reemplazadas por industrias de la conciencia integradas verticalmente, ya no separadas en un ámbito cultural específico (como podía serlo todavía el arte, subdividido, a su vez, en sus diferentes disciplinas) y en relación de explotación y con consecuencias directas en la experiencia vital de los seres humanos. En una entrevista de los años ochenta, Klaus Edler le pregunta a Kluge si no sería mejor abandonar el término “oposicional” para referirse a su idea de esfera pública, toda vez

---

<sup>376</sup> Hansen, M., “Foreword”, en Kluge, A., Negt, O., *Public Sphere and Experience*, op. cit., p. xxii.

<sup>377</sup> Kluge, A., “On Film and the Public Sphere”, art. cit., p. 214.

<sup>378</sup> Hansen, M., “Cooperative Auteur Cinema and Oppositional Public Sphere”, art. cit., p. 39.

que lo que él mismo promueve es una especie de ampliación de la esfera pública; si lo que él busca no sería acaso que la esfera pública “represente” más la “verdadera” experiencia humana. A lo cual Kluge contesta: “Nos referimos a lo opuesto a una pseudoesfera pública, es decir, una esfera pública representativa que es tal en la medida en que implica exclusiones.”<sup>379</sup>

Hay una cuestión relacionada que tiene que ver con las implicancias de este tránsito en la propia práctica artística de Kluge. La posición inicial del cineasta es la apuesta por una no separación entre arte e industria cultural que muestre sus imbricaciones mutuas y su dinamismo. Pues, en definitiva, el cine en sí es un producto de la cultura de masas. En ese sentido, es claro que se puede vincular la centralidad del método del montaje con este mismo análisis teórico. En el trabajo de Kluge, los materiales provienen de diferentes fuentes, algo que ya desde las vanguardias históricas se había convertido en un gesto de desdiferenciación y protesta contra el canon del “arte serio”. Sin embargo, Kluge rompe con sus producciones la demarcación entre productos comerciales y obras de arte, toda vez que sus películas, a fin de cuentas, en su distancia con el *mainstream* tienen la función de la obra de arte y no la de la mercancía comercial. No en un sentido cerrado, ya lo dijimos en el capítulo 3 comparando las ideas de *Flaschenpost* adorniana con la de *Baustelle*, pero sí como *contraproducto*.

Refiriéndose a su relación con Adorno, Kluge aclaró en una entrevista que había discusiones y malentendidos. No rechazar la idea de “industrialización” para el cine implicaba sostener que hay algo productivo en lo industrial, relacionado con la investigación, desarrollo e innovación, y ese fue precisamente el objetivo del Instituto de Ulm.<sup>380</sup> Por otra parte, el momento industrial del cine también lleva en sí un potencial utópico tal como señalamos con Vertov en el capítulo anterior.

Las producciones que pueden todavía contener algún antídoto son aquellas que puedan en sí mismas advertir y señalar las condiciones de producción de la industria. Como cualquier vacuna, su activo contra el virus del cual se defiende radica únicamente en el propio virus. Finalmente, advertimos que el tránsito a la esfera pública es el tránsito de los propios medios de comunicación a una centralidad que ya no tiene el cine. No obstante, el diagnóstico del bloqueo es sostenido por Kluge. Y persiste la intención de un potencial artístico en la imagen que funcione en contra del *status quo*.

---

<sup>379</sup> Kluge, A., “On Film and the Public Sphere”, p. 212.

<sup>380</sup> Kluge, A., “Begriff ohne Anschauung ist leer. Anschauung ohne Begriff ist blind”, art. cit., en Eder, K., Hörmann, G., *Anschauung und Begriff: die Arbeiten des Instituts für Filmgestaltung Ulm 1962-1995*, [Katalog und Ausstellung Institut für Filmgestaltung Ulm], *op. cit.*, p. 7.



### Parte 3: Las contraproducciones

La mayoría de lo que se ha escrito sobre la *Öffentlichkeit* klugeliana se relacionan con la televisión. Pero también estamos en condiciones de trazar una teoría de la *Öffentlichkeit* con respecto al cine, toda vez que, en lo fundamental, de lo que se trata es de romper con el principio mismo de organización de la producción, más allá del medio en el que circule.

Enmarcado en la crítica a la esfera pública burguesa y en la posibilidad de que la experiencia pueda organizarse de una manera distinta a la que rige la producción de valor abstracto, la obra de Kluge toma la forma de contraproductos. Esto es, la forma de una práctica artística y mediática alternativa en el contexto de lo que se hace de manera predominante en la esfera pública contemporánea. La idea de contraproductos, y no de productos autónomos o independientes, sugiere que los productos entren en disputa con la esfera dominante y no que se piensen alejados de ella, lo que solo podría hacerse de modo aparente. Aún más, es ese grado de relación que mantienen con el *mainstream* lo que les da el carácter específico que Kluge ha cultivado a lo largo de su carrera. Pues, en sentido general, es la visible desigualdad entre el *mainstream* y estos productos la que tiene la capacidad de generar inestabilidad, colisiones, oportunidades para que modalidades diferentes puedan surgir en la esfera pública.<sup>381</sup>

Este apartado se despliega en tres momentos. En el primer apartado hacemos alusión a las características generales de las obras de Kluge como productos y a sus objetivos. Luego argumentamos que el modelo de contraproducto que defiende Kluge ya se encuentra en la tradición crítica en las recurrentes alusiones de los antecesores de Kluge al circo, a las comedias mudas y al cine temprano en general. Finalmente, es imposible referirse a las contraproducciones y obviar el trabajo de Kluge en la televisión. Aunque esto escapa a los límites de la presente tesis, de estas producciones televisivas nos interesa destacar no tanto la forma específica que puedan adquirir como el propósito que persiguen de seguir insistiendo en la masividad, en alcanzar la mayor cantidad de público posible cuando la sala de cine ya no lo consigue.

---

<sup>381</sup> Esto recuerda a la alusión que Adorno hace en el *Filmtransparente* al referirse a las películas de los jóvenes cineastas de Oberhausen en comparación con las del gran negocio cinematográfico: “En los rasgos de lo que en comparación con él es torpe se ha inscrito la esperanza de que los ‘medios de comunicación de masas’ puedan ser algo cualitativamente diferente.” Adorno, Th. W., “Carteles de cine”, art. cit., p. 309. Esto se abordará en las páginas siguientes.

### 3.1. Los objetivos de los contraproductos

Continuando con la argumentación desplegada a lo largo de este capítulo, debemos comenzar diciendo que los contraproductos son pensados como el esfuerzo para contribuir a rectificar de alguna manera las limitaciones impuestas a la experiencia moderna analizadas en *Öffentlichkeit und Erfahrung*. Por ello, los contraproductos no *reflejan* la experiencia. Se da en ellos, más bien, una tensión entre elementos miméticos, como expresión de aquello que ya ha sido experimentado, y elementos constructivos, esto es, producción de nuevos órdenes de experiencia.<sup>382</sup> No obstante, tal como afirma Maiso, “la inserción de la producción y el consumo del cine en la totalidad social, que la restringe a la esfera del tiempo libre y el consumo, supone un indudable obstáculo para que el medio pueda promover una experiencia en sentido enfático.”<sup>383</sup> En este marco, el diagnóstico del que se parte es que la experiencia estética del espectador es dependiente de los patrones narrativos explotados por el cine comercial. Por ello, lo que intenta Kluge desde su práctica artística es una contranarrativa, una narración que se inserte y trabaje dialécticamente en el horizonte de la experiencia subjetiva.

En este punto, cabe recordar que, aún en discusión con el concepto habermasiano de publicidad burguesa, la posición de Negt y Kluge no lleva a una afirmación de lo oposicional o alternativo como una noción positiva, sino que solo vislumbra su posibilidad en relación dialéctica con la esfera dominante. El problema es la paralizadora convivencia de la esfera pública burguesa y las formas industriales de publicidad. En términos generales, debería observarse que, continuando la discusión frankfurtiana, Kluge se sostiene en la ambigüedad de la cultura de masas del siglo XX, desde la cual la práctica ideológica y el potencial utópico resultan inseparables.

El espacio público es un proceso de producción, no un estado ni un objeto preexistente del cual uno pueda hacer uso. En esa dirección, resulta muy clara la explicación que Negt da en una entrevista y que citamos a continuación *in extenso*:

Entendimos la esfera pública proletaria como una forma de contraesfera, como algo que está en proceso, que denota proceso, no un estado. En ese sentido, somos en cierto modo cautos con la construcción de modelos exitosos de esferas públicas proletarias. También hablamos en el libro solamente de comienzos o partidas. Esfera pública proletaria no solo representa a la

---

<sup>382</sup> Cfr. Bray, M., “Openness as a Form of Closure”, art. cit., p. 150.

<sup>383</sup> Maiso, J., “¿Adiós al ayer? Elaboración cinematográfica del pasado, experiencia y memoria”, art. cit., p. 27.

clase trabajadora sino a las relaciones de opresión, a las cosas e intereses que no son expresados.<sup>384</sup>

Por lo tanto, producir contraesferas no es establecer un lugar determinado o trabajar dentro o fuera de una esfera *per se* democrática. Lo público no existe a priori, se construye y se lo hace con dificultad porque los mecanismos que lo regulan son, en definitiva, aquellos que Adorno ya nombrara para la industria cultural: la maximización de ganancias.

Hansen sostiene que “como una especie de mimesis subversiva, la crítica de la televisión privada debe tomar la forma de ‘contraproducciones’, programas que al mismo tiempo aprendan de y compitan con el enemigo en el más avanzado nivel técnico y económico.”<sup>385</sup> Sin embargo, ni Adorno ni Kluge lo describen de esa forma. Es justamente su imposibilidad de alcanzar ese nivel de producción lo que los hace diferentes. Es la visible desigualdad de esos productos con el *mainstream* y con las obras de arte vanguardistas lo que les da la posibilidad de generar inestabilidades y colisiones con el *status quo* industrial. La forma de producción de bajo costo provoca una diferencia visible a el nivel técnico.

Para referirnos a la forma de los contraproductos nos valemos más bien de la idea de crítica inmanente. Esta implicaría la posibilidad de conocer no por identificación (siempre lo mismo), pues la negación supone siempre alternativas. Reproducimos aquí una definición que Adorno ha dado para esta idea, por lo demás tan crucial en su filosofía:

La crítica inmanente investiga la lógica de las aporías del objeto, la irresolubilidad ínsita en la propia tarea. En estas antinomias percibe las antinomias sociales. Para la crítica inmanente, la formación conseguida no es la que reconcilia las contradicciones objetivas fingiendo armonía, sino la que expresa negativamente la idea de armonía grabando las contradicciones en su estructura interior de una manera pura e implacable.<sup>386</sup>

De ello inferimos, para nuestro argumento, que el contraproducto constituiría una alternativa en el sentido de su posibilidad de romper la lógica mercantil de la reproducción de lo siempre igual. También contra el fetichismo de la actualidad, que Kluge –siguiendo a Benjamin, como afirmábamos– asocia a la división propia de la televisión entre información, entretenimiento y educación-formación.

---

<sup>384</sup> Krause, M., Negt, O., “The Production of Counter-Publics and the Counter-Publics of Production: An Interview with Oskar Negt”, *European Journal of Social Theory* 9/1, 2006, pp. 119-128.

<sup>385</sup> Hansen, M., “Foreword”, en Kluge, A., Negt, O., *Public Sphere and Experience*, *op.cit.*, p.25.

<sup>386</sup> Adorno, Th. W., “Crítica de la cultura y sociedad”, en Íd., *Crítica de la cultura y sociedad I*, *op. cit.*, p. 23.

Por otra parte, para recordar algo que introdujimos en el primer capítulo con respecto a Adorno, ya en los escritos de este encontramos indicios de un posible camino de crítica immanente en el cine. En primer lugar, porque Adorno nos llama la atención sobre el mecanismo de repetición en el que se basa la propia industria cultural. La necesidad de perpetuarse mostraría, de algún modo, su fragilidad. No va de suyo que pueda mantenerse sin esa permanente e insistente vuelta sobre sí misma. En palabras del *Filmtransparente*, “la ideología de la industria cultural, si quiere atrapar a las masas, se vuelve tan antagonista como la sociedad a la que se dirige. Contiene el antídoto contra su propia mentira. A ninguna otra cosa habría que recurrir para salvarla.”<sup>387</sup> En segundo lugar, Adorno compone su argumento con lo que podríamos entender como la contraparte de la insistencia de la industria cultural desde el lado de los receptores. “Solo la desconfianza profundamente inconsciente de las masas, el último residuo de la diferencia entre el arte y la realidad empírica en su espíritu, explica que todos no vean y acepten el mundo tal como la industria cultural se lo presenta.”<sup>388</sup>

Dos imágenes más nos parece que pueden ser útiles para caracterizar los contraproductos. Por un lado, la idea de regresión. Ulrich Plass se refiere a la potencia de esta idea en Adorno en referencia a la industria cultural, resaltando para ello la relación del autor con su amigo cineasta Fritz Lang.<sup>389</sup> Plass argumenta que en la dialéctica progresivo-regresiva instaurada en *Dialéctica de la Ilustración*, la regresión pondría de manifiesto, sin connotaciones peyorativas, la fuerza de la negación. Oponiéndose a las principales interpretaciones sobre Adorno en lo tocante a la industria cultural, el autor propone comprender la regresión como un particular modo de experiencia que se asocia con cualidades que pertenecen a la niñez: lo ingenuo, la estupidez, el juego y una capacidad de sorpresa aún no inhibida.<sup>390</sup> Nos parece interesante iluminar desde esta idea de regresión la praxis cinematográfica de Kluge, una praxis que siempre mira hacia los orígenes, hacia el cine temprano. De hecho, los tres modelos de contraproducto que reponemos en lo que sigue están asociados al arte ligero, a la risa, a la distracción, y por ello quizás a la infancia.

Hasta aquí nos hemos ocupado de esclarecer los sentidos que se atribuyen al prefijo “contra” asociado, por supuesto, a lo ya establecido para las contraesferas públicas al comienzo del capítulo, pero circunscribiéndolo esta vez al trabajo de las películas de Kluge. También nos interesa hacer una breve alusión a la elección del sustantivo producciones o productos para referirnos a las obras del cineasta. Creemos que con esa referencia se acentúan

---

<sup>387</sup> Adorno, Th. W., “Carteles de cine”, art. cit., p. 312.

<sup>388</sup> Adorno, Th. W., “Resumen sobre la industria cultural”, en Íd., *Crítica de la cultura y sociedad I*, op. cit., p. 301.

<sup>389</sup> Plass, U., “Dialectic of Regression: Theodor W. Adorno and Fritz Lang”, *Telos*, 149, 2009, pp. 127-150.

<sup>390</sup> *Ibid.*, p. 128.

los rasgos provenientes de la concepción marxista, esto es, la idea de comprender las obras en su valor estético pero, especialmente, como trabajo sedimentado y como mercancía. En ese sentido, siempre en la tradición crítica se pensaron modelos alternativos que de algún modo aludían a estas producciones con capacidad de traspasar su mero valor de intercambio.

## 3.2. El modelo de los contraproductos

### 3.2.1. El circo

Si recordamos la película de Kluge *Die Artisten...*, el foco está puesto en el circo. La elección del circo como metáfora del arte apunta a las primeras experiencias de entretenimiento, anteriores a la industria cultural. La referencia no es caprichosa: el entusiasmo por el circo fue un tópico común de los intelectuales asociados a la tradición de la Teoría Crítica de la primera mitad del siglo XX. Kracauer se valió específicamente de las figuras del circo y el *clown* para referirse a la característica principal que para él tenían las películas: la distorsión de la distorsión.<sup>391</sup> Marcuse hizo lo propio en su influyente ensayo sobre el carácter afirmativo de la cultura, tal como lo presentamos en el primer capítulo. Allí decía: “el arte del cuerpo bello, tal como hoy puede mostrarse solo en el circo, en los varietés y en las revistas, esta frivolidad desprejuiciada y lúdica, anuncia la alegría por la liberación del ideal, a la que el hombre puede llegar cuando la humanidad, convertida verdaderamente en sujeto, domine la materia.”<sup>392</sup>

En *Dialéctica de la Ilustración*, Adorno y Horkheimer compararon críticamente la industria cultural de su época con el circo. En principio, el circo y los burdeles se mantendrían antagonistas a la sociedad tanto como el arte más progresivo (los autores se refieren para simbolizar ese otro extremo a Schönberg y a Karl Kraus). Ellas serían toleradas solo como excentricidades.<sup>393</sup> “La huella de algo mejor la conserva la industria cultural en los rasgos que la aproximan al circo, en el atrevimiento obstinado e insensato de los acróbatas y payasos, en la ‘defensa y justificación del arte corporal frente al espiritual’.”<sup>394</sup>

Retomando la alusión al circo en *Die Artisten*, la imagen en la película de Kluge es elevar al elefante. En ese punto se intercalan imágenes de lo imposible, del mundo natural y

---

<sup>391</sup> Cfr. capítulo 1, “Kracauer: imagen y superficie”.

<sup>392</sup> Marcuse, H., “Acerca del carácter afirmativo de la cultura”, art. cit., p. 66.

<sup>393</sup> Adorno, Th. W., Horkheimer, M. “La Industria cultural. Ilustración como engaño de masas”, en Íd., *Dialéctica de la Ilustración*, Trotta: Madrid, 2009, p. 180.

<sup>394</sup> *Ibid.*, p. 187 ss. La última frase que se reproduce entrecomillada está tomada de Frank Wedekind.

de la relación de la naturaleza con el humano: un tigre montando un elefante que da vueltas en una tarima, un hombre metiendo la cabeza en la boca del cocodrilo. Los propios acróbatas llevan la naturaleza humana, el cuerpo, a sus límites. La relación del ser humano con la naturaleza da cuenta de todo lo que se puede hacer, la omnipotencia humana, a la vez que todo aquello que es negado, que representa siempre un límite. ¿Por qué para un pensamiento marxista es tan importante la relación con la naturaleza? “Marx gustaba asistir al circo de invierno de París”, afirma Kluge en una de sus entrevistas a Negt en la que discuten el tema “Marx y el circo”.<sup>395</sup> ¿Por qué? Por un lado, el circo parece ser el medio más apto para desarrollar la fantasía. Lo que sucede allí es un espectáculo. Un espectáculo que no es político ni tiene que ver con la muerte (como el de los gladiadores de la Antigua Roma o la guillotina de la Revolución Francesa). Es divertido, a diferencia de una procesión religiosa, por ejemplo, que fue la forma de manifestación pública hasta la modernidad. El circo está relacionado con posibles desarrollos de la sociedad, inesperados, deseados, utópicos.

Allí se despliegan potenciales fuerzas que tienen que ver, en principio, a diferencia de otras expresiones religiosas premodernas y modernas, con lo terrenal y lo racional. El circo nace con la Revolución Francesa, con la Ilustración y la apuesta por la razón. Desde esta perspectiva, el circo representaría la posibilidad de que el ser humano logre domesticar a los animales salvajes para arrancarles conductas humanas. En ese sentido, lo que también está en juego es la dialéctica de naturaleza y sociedad. Por un lado, llevando al límite las capacidades físicas humanas. Por otro, mostrando lo indomable y lo domeñable de los animales que representan en el circo la naturaleza no humana, lo otro del sujeto.

Pero, insistimos, todo sucede dentro del circo y eso es lo que posibilita la distracción, el entretenimiento, la apariencia. En *Die Artisten...*, la posibilidad más clara que se le presenta a Leni de trascender el circo, de elevar al circo mismo más allá de lo que ha sido hasta ese momento, es el último proyecto, en el que utiliza la herencia que su amiga Gitti Bornemann le dejó. El programa completo de dicho circo lo leen una mujer y un hombre en voz alta al mismo tiempo. Leído así en voz alta, viendo algunas de las imágenes que ese circo nos daría, se vuelve claro que se trata de un sinsentido. Ese circo incluiría: dramatizaciones de payasos bajo el tema del fusilamiento del Emperador Maximiliano (actores de teatro), volar, tres pistas, pileta con delfines, encuentro con extraterrestres, un elefante derriba rejas y se abalanza contra el público, tigres persiguen a ratones y no los alcanzan, aviones, osos polares, todo está destruido pero el público no quiere reconocerlo, los payasos lloran, los artistas se

---

<sup>395</sup> Kluge, A., Negt, O., “Marx und der Zirkus” (2005), disponible en: [kluge.library.cornell.edu/de/conversations/negt/film/2121..](http://kluge.library.cornell.edu/de/conversations/negt/film/2121..)

retiran de la pista. Al final de la película, Leni abandona el proyecto, nunca llega ni siquiera a la primera función. Quizás deberíamos interpretar que lo abandona para dejarle todavía una posible existencia, para que no se concrete y dure, como las pompas de jabón, unos segundos más.

### 3.2.2. Las comedias, la risa y la ironía

A medio camino entre el circo y las virtudes del cine temprano que intenta reponer Kluge, tal como veremos más adelante, se encuentra la figura de Chaplin. Pocos personajes parecen haber causado tanta impresión en Adorno como este. “Es como si Chaplin anulara la vida adulta, llena de metas, e incluso el principio de racionalidad y estableciera unos comportamientos miméticos, reconciliándola.”<sup>396</sup> En su breve texto “Chaplin, dos veces” es posible advertir la *promesse du bonheur* que también se escondería en los payasos, y no solo en el arte serio. Los payasos, como cada una de las figuras que encarnan la promesa de felicidad adorniana, se relacionan con la infancia. Pero también con una actitud de la razón de dejarse envolver por lo inmediatamente carente de sentido: “que a la inteligencia le disgusten los objetos profundos, que prefiera (de acuerdo con la fórmula de Benjamin) adherirse a lo que no tiene intención, habría que considerarlo uno de sus méritos si la inteligencia no se excediera aquí, donde el objeto no puedo poner coto a su vanidad.”<sup>397</sup>

Por su parte, Kracauer entendió que el conflicto de su tiempo era el incremento de elementos represivos, conflictivos y volátiles en la esfera pública, así como el problema del lugar del intelectual en ella.<sup>398</sup> Y, en esta dirección, sin dudas coincide con Benjamin y Adorno. En la década del veinte las tendencias conservadoras y los paralelos resurgimientos antirracionalistas eran cada vez más evidentes: en la filosofía con la *Lebensphilosophie*, en el arte de la *neue Sachlichkeit* [nueva objetividad], en el ámbito de la cultura popular en rápida expansión preocupaban los resurgimientos de la religión, o el misticismo del tipo de Stefan George que adquirió tanta popularidad en la época.

En este marco, una de las respuestas posibles ante la pérdida de sentido de la modernidad que él como intelectual ensaya, apunta a revalorizar los elementos racionales. Por ello, por un lado, encontramos cómo en “El ornamento de la masa” Kracauer muestra

---

<sup>396</sup> Adorno, Th. W., “Chaplin, dos veces”, en Íd., *Crítica de la cultura y sociedad I*, op. cit., pp. 317-320, aquí p. 319

<sup>397</sup> *Ibid.*, p. 318

<sup>398</sup> Cfr. Hansen, M., “Mass Culture as Hieroglyphic Writing: Adorno, Derrida, Kracauer”, art. cit., p. 68; Buck-Morss, S., *Origen de la dialéctica negativa*, op. cit., pp. 48-49.

cierta confianza en el proceso moderno al punto de considerar que el problema es que “el capitalismo no racionaliza demasiado, sino demasiado poco”.<sup>399</sup> Con esta frase, el autor está postulando, provocativamente, la posibilidad de que a partir de una mayor racionalización de sus propios elementos internos, el capitalismo podría volverse contra sí mismo. Sin embargo, no debemos olvidar que hay una crítica a la idea de progreso que se ve tanto en la crítica al historicismo como a la forma que ha adquirido la racionalidad moderna. Pues mediante ella se recusa la forma en que se piensa la historia como un *continuum*, como un proceso unitario. La historia no es un desarrollo lógico lineal, como tampoco el despliegue de un *telos*.

En esa dirección, existe otra categoría en Kracauer, una que Hansen con mucho tino destaca, que se vuelve necesario advertir a los efectos de comprender el proceso moderno. Nos referimos a la categoría de *Vabanquespiel* [juego de alto riesgo]. “El viraje hacia la fotografía es el juego de azar de la historia”<sup>400</sup> afirma Kracauer en el citado ensayo de 1927. Esto muestra que para el autor no hay una dirección prefijada desde donde comprender el proceso moderno. Más bien, entiende la contingencia de la historia como un juego de azar de alto riesgo. Esta idea de *Vabanquespiel* se relaciona con dos categorías históricas que también se convierten para él en marcas de la modernidad: el shock y el azar. Ambas refieren, especialmente, al cine y al nuevo tipo de sociabilidad que con él se asocia y, por ende, a una clase de esfera pública cuyo sello es la inestabilidad y su carácter impredecible.

De ahí la predilección de Kracauer en estos años por los géneros de lo fantástico, los cuentos de hadas, y sobre todo por el *Groteske* y las *slapstick comedies*. No es solamente que en estas últimas los humanos se vuelvan cosas, como retrato de la alienación, o que los objetos cobren vida, como hubiera esperado Benjamin. Las películas, como por ejemplo las de Chaplin, Max Linder o Mack Sennett, muestran el juego con el peligro, y dejan entrever que el rescate de último momento no se da como resolución a una intención de superar los escollos, sino por puro accidente, por buena suerte o fortuna, como si actuara una varita mágica. De esto se infiere por qué Kracauer consideraba estas películas como el espejo del mundo moderno: como en el sistema capitalista, nada es producto de la eficiencia y la racionalidad de las decisiones. En ese sentido, Kracauer advierte en ellas una crítica práctica y un alivio de la disciplina del capitalismo. Si bien no hay un concepto de reificación que informe la idea de apariencia —centro de la disputa con Adorno—, creemos que esto se vuelve productivo en el marco de su proyecto de exploración de la cultura moderna. La apariencia bajo la lógica de la “distorsión de la distorsión” que puede encontrarse en el cine,

---

<sup>399</sup> Kracauer, S. “El ornamento de la masa”, en *Íd., La fotografía y otros ensayos, op.cit.*, p. 59.

<sup>400</sup> *Ibid.*, p. 36.



desenmascara la irrealidad de la realidad, no postula una realidad verdadera. En este marco, la elección de películas donde se asume la hipérbole, la sátira y la caricatura como construcción responde al tipo de crítica no conservadora de la modernidad, no metafísica ni utópica. El cine conservaría el poder crítico de revelar la verdad al interior de la apariencia.

A algo similar parece apuntar Adorno en “El esquema de la cultura de masas”. Allí se refiere especialmente a los varietés:

Las *varietés* y el Impresionismo fueron objetivamente intentos, o bien de poner la idea del procedimiento industrial al servicio de la obra de arte autónoma, o bien de representarla, separada de los fines, *in abstracto*, como puro dominio de la naturaleza. Al hacer en cierto modo de la mecanización un tema, buscaban, como todavía Chaplin, dar un chasco a esa idea y transformar el *shock* de lo siempre idéntico en la risa bergsoniana.<sup>401</sup>

Ya nos referimos a Chaplin, atendamos ahora a esta idea de la aplicación de los propios procesos de mecanización a los fines de romper lo que es siempre idéntico, lo que se repite calculadamente –pero no sin sentido, y esto sería lo importante aquí– en la industria cultural. La risa parece ser aquí el fin último.

En este punto, resulta imposible no referirse nuevamente, aunque de modo breve, a la disputa Adorno-Benjamin en torno al *Ensayo sobre la obra de arte*. Recordemos que, en las versiones no publicadas del ensayo, la figura de Mickey Mouse aparece en el centro de la reflexión, como un fenómeno emblemático de la relación entre arte, política y tecnología. Para Benjamin, Mickey Mouse tiene una función terapéutica porque traslada experiencias psicóticas individuales que provienen de las presiones de la vida urbana, industrial y militar moderna a una percepción colectiva y aquí tendría la risa su función social. Además, el público se reconoce en las películas a través del humor hiperbólico, el ritmo kinésico, la fantasía, en definitiva, una inserción de la lógica del juego para los aspectos ilógicos de la racionalización y burocratización. ¿Qué crítica Adorno? La alusión a lo colectivo de Benjamin –como en otras discusiones–, a la vez que el carácter sádico de esa carcajada, la peligrosa ambigüedad de la comedia y el terror, de los que también era consciente Benjamin.<sup>402</sup>

Kluge parece no temerle a la ambigüedad y gran parte de su trabajo se concentra en el humor y la risa como una forma de la negatividad posible en el cine. La irrupción de la

---

<sup>401</sup> Adorno, Th. W., “El esquema de la cultura de masas...”, art. cit., p. 291.

<sup>402</sup> Más sobre este punto se puede leer en Stollmann, R., “Aspekte einer kritischen Theorie des Lachens und der Medien. Lachen: ‘revolutionärer Affekt’ oder ‘bürgerlicher Sadismus?’”, *Nach dem Film*, 12, 2010, disponible en: [geschichte.nachdemfilm.de/content/aspekte-einer-kritischen-theorie-des-lachens-und-der-medien](http://geschichte.nachdemfilm.de/content/aspekte-einer-kritischen-theorie-des-lachens-und-der-medien).

risa, que no parece tener la connotación trágica o cómplice que tenía en Adorno, más bien es otro de los elementos de un montaje que busca las fracturas, tal como los silencios. En definitiva, logra romper la linealidad del pensamiento lógico. La risa no es sonrisa, no se trata de una impostación frente a los otros, de una máscara que puede sugerir algún tipo de sadismo. Se trata de una auténtica carcajada, arrancada de las entrañas del diafragma –suele decir Kluge apostando una vez más a los tropos más materialistas– y que no es por ni para otros, no se puede controlar. El personaje por antonomasia que logra esto en los audiovisuales de Kluge es el actor Helge Schneider. Schneider tiene un tipo de humor muy particular, cercano al absurdo, y a través de los años se complementan con Kluge de tal manera que parecen un dúo cómico en un juego permanente con la seriedad de los temas y la parodia de seriedad del tono. Kluge, como entrevistador, hace llevar el humor de Schneider al paroxismo, y es curioso notar que la propia carcajada de Kluge, casi siempre en off, suele estar presente y ser un elemento más de la producción.

Por otra parte, en *Gelegenheitsarbeit...*, Kluge ata el método realista al procedimiento de la imitación de la realidad como protesta, algo que se puede lograr en el cine mediante las formas de la exageración, la parodia y la sátira.<sup>403</sup> En este sentido, no son modelos característicos de un sujeto estético (que se pretenda autoirónico, por ejemplo) o de un objeto estético en particular. Desde el planteo de Kluge, se trata de formas que son posibilitadas por el propio principio del cine. Por su realismo inherente el cine tiene el poder –y el riesgo– de imitar el mundo. Pero por esa misma cualidad, tiene en sí la aptitud para parodiar, exagerar y llevar al absurdo.

### 3.2.3. El cine temprano

Tanto Benjamin como Kracauer –y más tarde Kluge– están pensando en el cine temprano, en sus orígenes arcaicos y materialistas, en el contexto del surgimiento del entretenimiento popular, relacionado con el propio circo y espectáculos sensoriales de todo tipo. Kluge ha intentado reinventar en la televisión comercial formas cinematográficas alternativas como un contemporáneo “cine de atracciones”. Citamos aquí a Kluge:

El desafío de los nuevos medios [...] requiere nada menos que un retorno a los comienzos de la esfera pública. [...] En lo que a las imágenes en movimiento del cine se refiere, el viaje se

---

<sup>403</sup> Kluge, A., “Die schärfste Ideologie”, art. cit., pp. 216-217.

remonta *solo* a Lumière y Méliès, una vez más, a los comienzos. En cada uno de esos comienzos aparecen primos y primas del desarrollo realmente acontecido, que de manera sumamente interesante pueden interpretarse como hallazgos para los nuevos medios.<sup>404</sup>

En el uso del montaje como principal recurso para inhibir el exceso de referencialidad propio de las imágenes se explicita la deuda de Kluge con la tradición realista soviética. Pero Kluge también manifiesta su deuda con el cine temprano, aquel asociado a los comienzos del cine americano y europeo, en definitiva, con la era del cine mudo antes de la hegemonía del cine narrativo (aquel que toma sus elementos de la novela del siglo XVIII y XIX).

El cine temprano se distingue por una estética del asombro y la exhibición (cine de atracciones); un estilo de presentación que se dirige al espectador directamente (antes que indirectamente, como sucede a través de la absorción diegética); una mayor diversidad de géneros y una confianza manifiesta en los intertextos culturales, [...] una forma disyuntiva de programación (predicada sobre el formato *variété*) mediante la cual los cortometrajes se alternaban con actuaciones en vivo bajo el principio de máximo contraste y variación y, finalmente, una dispersión de sentidos entre los recursos fílmicos y no-fílmicos, esto es, la complementación de la película proyectada con actividades performativas como la música, los efectos sonoros y lecturas en escena, lo que daba a la exhibición el carácter de un evento en vivo (opuesta a la eventual integración de todos los elementos cinematográficos en una película como un producto completo y una mercancía de circulación nacional o internacional).<sup>405</sup>

De manera que el cine temprano compartía características con el circo y el *vandeville* en el marco de los cuales eran realmente proyectadas las películas. Más tarde se sumarían escenas de la vida urbana a *la Lumière*, actualidades y documentales de viajes.

En el contexto social de los Estados Unidos de principios de siglo, “la apelación democrática del nuevo medio era atribuida al poder que tenían las imágenes en movimiento de hablar a todo el mundo, a los pobres e iletrados, mujeres y niños, extranjeros y gente del campo”.<sup>406</sup> El cine fue tomado como un lenguaje universal creador de una nueva esfera pública, con un potencial emancipatorio para las masas que asistían a este nuevo lugar.

Ahora bien, Kluge no acordaría con una visión idílica que identifique al espectador del cine temprano con un proletariado que luego habría sido absorbido por la lógica

---

<sup>404</sup> Kluge, A., “Die Macht der Bewußtseinsindustrie und das Schicksal unserer Öffentlichkeit”, en Bismarck, K. *et. al.*, *Industrialisierung des Bewußtseins: Eine kritische Auseinandersetzung mit den “neuen” Medien*, *op. cit.*, p. 64.

<sup>405</sup> Hansen, M., “Early cinema, late cinema: permutations of the public sphere”, *art. cit.*, p. 200.

<sup>406</sup> Hansen, M., “Early silent cinema: whose public sphere?”, *art. cit.*, p. 148 s.

capitalista. Más bien lo que toma del cine temprano es su técnica. Para él, lo que en realidad lograba el cine temprano con la lectura, la música, los intertítulos y el montaje rudimentario es evitar homogeneizar la experiencia de recepción, como lo hizo el cine narrativo.

En este marco, en el cine de Kluge la utilización de las técnicas de un *early cinema* no tiene el sentido de retroceso, de nostalgia por la pérdida del potencial emancipatorio. Por el contrario, estas técnicas están puestas al servicio de la forma de circulación de imágenes más contemporánea.

En ese sentido podría entenderse la elección del uso preponderante del blanco y negro en el cine de Kluge. Esto no tiene ninguna referencia específica, como en el cine comercial, de indicar algo subjetivo de los protagonistas (sueño, imaginación). En repetidas ocasiones, Kluge se ha referido a esto diciendo que es necesario recordar que no siempre el cine fue a color, y que es bueno repetir esa impresión en los espectadores contemporáneos, volverse autoconscientes de eso que ya es habitual. Quizás sea la misma razón la que lo lleva a utilizar en abundancia la imagen fija, o incluso la simulación de la imagen fija en largas tomas de un rostro, a la manera de un retrato fotográfico, por ejemplo. Este amor por el cine temprano es incluso literal en *Die Artisten...* en la escena en la que Leni, para olvidar sus penas, se abandona al placer que le otorga la visita al cine. Allí aparecen citados varios fragmentos de “clásicos”, entre los que se distingue *Oktober*.

### **3.2.3. Los contraproductos y la masividad: la imagen cinematográfica y la imagen mediática**

Si en algún momento Kluge abrigó la esperanza de transformar el cine enfatizando su cualidad de recepción pública frente al tipo de recepción privada de la televisión, esto cambia en la década del ochenta. A contrapelo de muchos de los directores que habían pertenecido a las vanguardias de los sesenta, Kluge decide trasladar su trabajo a la televisión, primero, y más tarde a un tipo de circulación en formato digital y por internet que ha revolucionado, no ya al cine, sino al propio predominio de la televisión y el video.

El 26 de octubre de 1983, durante un seminario sobre crítica de televisión llevado a cabo en Mainz, Kluge leyó, junto con Heinz Ungureit, Günter Rohrbach y Gunther Witte, otro manifiesto que sería conocido como el “Manifiesto de Mainz”. Entre lo más destacado, afirmaban que el propósito del cine y la televisión es el mismo: la producción de una esfera

pública más amplia y abierta.<sup>407</sup> “La contraproducción activa, que está enraizada en la misión cultural de la televisión y en la misión histórica del cine, deben juntar fuerzas porque si cada una actúa solo en nombre propio, probablemente fracasen.”<sup>408</sup> Para Kluge, en ese momento estaba claro que era en este debate sobre la televisión comercial donde se jugaba el futuro de las posibles formas de contraesferas públicas.<sup>409</sup> La amenaza era la posibilidad de que este nuevo medio fuera expropiado por los grandes agentes del mercado, tal como sucedió con la prensa alemana, situación que cristalizó la inequidad en el acceso a la esfera pública, como bien lo habían advertido los estudiantes alemanes movilizados en 1968.

A partir de 1984 comenzó el sistema dual de *broadcasting* en Alemania, esto es, la introducción del servicio comercial que se sumaba al servicio público (canales ARD y ZDF). Por alguna particularidad —casualidad, hueco— político, se instituyó una nueva ley de radiodifusión que estipulaba que las estaciones comerciales que quisieran licencias debían proveer espacios de programación gratuitos a los productores culturales independientes. Beneficiarse de esta ley fue lo que garantizó la pervivencia de los espacios semanales gratuitos de total libertad de los que gozó Kluge en los canales SAT 1 y RTL. Desde mediados de los años ochenta Kluge ha emitido tres programas: *10 vor 11*, *News & Stories (Noticias e historias)* y *Prime-Time/Spätausgabe*. En 1988 creó finalmente la productora que nuclea hasta hoy toda su producción audiovisual: DCTP-Development Company for Television Programs.

El espacio de la televisión fue lentamente construido por Kluge desde 1984 mediante la compra de pequeños porcentajes entre los grandes consorcios multimediáticos que se repartían el aire alemán.<sup>410</sup> Kluge debió enfrentarse luego a la exigencia de hacer más minutos por semana de los que hubieran sido necesarios para una película entera, lo cual lo llevó a involucrar en su proyecto a los directores del nuevo cine alemán. Los resultados no fueron los esperados y Kluge debió hacerse cargo de la producción de los programas. Para llenar el aire utilizó muchas imágenes de archivo y entrevistas. Luego de unos años en televisión, con la aparición de nuevas tecnologías de manipulación de la imagen y menos minutos de aire, los programas comenzaron a cambiar. También aquí utiliza intertítulos con formas, tipografías y colores variados y fragmentos de alta cultura de todas las artes. Una estética

---

<sup>407</sup> Cfr. Kluge, A., “Why Should Film and Television Cooperate?: On the Mainz Manifesto”, *October*, 1988, vol. 46.

<sup>408</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>409</sup> *Ibid.*, p. 98. Contrariamente a lo que sucede en otros países con respecto al predominio de la televisión privada, en Alemania la privatización del aire fue tardía debido a que acompañó el lento proceso de posguerra. Todavía en la década del ochenta la televisión no tenía más que tres canales estatales, por lo que, como medio, durante muchos años no tuvo el peso que tenía en otros países. Apostar por la televisión privada, en ese contexto, no era tanto una apuesta por lo comercial como por lo nuevo y libre de censura.

<sup>410</sup> Lutze, P., “Alexander Kluge's ‘Cultural Window’ in Private Television”, art. cit.

similar a la de la publicidad y el videoclip, es decir, a las técnicas más altamente desarrolladas del medio específico de la televisión.

Dos características son decisivas. La primera es el montaje de diversos elementos, tal como lo hemos analizado para el caso de las películas. La segunda son las entrevistas. Se destaca su voz en *off* como entrevistador que nunca se ve, intimidante, conocedor y al mismo tiempo ignorante. Las entrevistas son llevadas adelante tratando de eludir la seriedad de la cámara: se ven los micrófonos, el sonido es ambiente y la locación familiar como la cocina de la productora. El principio básico que las atraviesa es la libre asociación, aunque también puede ser la narración directa de alguna experiencia (Chernobyl, por ejemplo). Los entrevistados suelen ser expertos, o puede ser un actor que habla como testimonio de algún evento político real. De ese modo, y mediante muchas otras formas, se logra parodiar el género televisivo. Por ejemplo, con tono de la seriedad informativa se dice lo más banal, o al revés, lo más profundo se dice en tono absurdo o emocional, usando los estilos propios de cada género.

Después de su arribo a la televisión, Kluge hizo menos películas, pero en los cortos y en la película *Nachrichten...* se ve que la estética pensada para la televisión ha invadido también su cine. Sin embargo, siempre se mantiene una consciencia de la diferencia radical entre ambos medios: el local público donde se proyecta el cine frente a la penetración de la televisión en la vida privada; la atención del cine y la dispersión en el consumo de la televisión; la oscuridad del primero y la brillantez de la imagen televisiva.

En la actualidad sigue explorando formas de distribuir sus contenidos, como la reciente televisión web: “un jardín de la información” (dctp.tv). Sus proyectos en televisión e internet no han significado nunca una adecuación a las reglas comerciales ni un abandono de la crítica a los medios. Sin embargo, Kluge insiste en utilizar ese mismo canal con el objetivo profeso de llegar a cuanta gente sea posible.

Kluge entiende que, con el traslado de la contraproducción a la televisión, lo que se produce es el traslado de la historia del cine a un nuevo medio. La mudanza se debe a que la audiencia se concentra allí, pero eso no implica dejar de hacer cine.<sup>411</sup> Entonces, se puede estudiar a la televisión como un objeto en sí mismo, pero también en esa relación íntima con el cine. En este punto, vale recordar que el cine de autor, del que Kluge fuera promotor en Alemania, fue durante algunos años masivo. La comparación en ese caso la realiza Kluge con

---

<sup>411</sup> Cfr. Kluge, A. y Liebman, S., “On New German Cinema, Art, Enlightenment, and the Public Sphere: An Interview with Alexander Kluge”, art. cit., pp. 28-29.

la Ópera, que también fuera otrora masiva. Esa premisa arroja para él una conclusión evidente: si alguna vez lo fue, puede volver a serlo. Que las salas de cine, de cierto tipo de cine, no sean ya masivas, no significa que no puedan surgir de nuevo como un espacio de concurrencia masivo. No hay un progreso lineal en ese sentido. Quizás eso explique que luego de más de treinta años de televisión y con una presencia cada vez mayor en internet, Kluge haya hecho dos nuevas películas en 2019 y 2020.

## **Reflexiones finales**

Parece haber una transición en las películas *Die Artisten* a *Gelegenheitsarbeit*, desde aspectos más relacionados a un formalismo hacia una clara definición realista. Asociábamos esta transición al interés de Kluge por Marx y su relación con Negt. Es paradójico, podríamos decir, que a partir de ser testigo del fracaso del movimiento estudiantil, Kluge se volcó cada vez más hacia el marxismo.

En este capítulo partimos de que, mientras que la iconoclasia de Adorno tiene su fundamento en un diagnóstico de la cultura administrada, la de Kluge se basa en la versión crítica y actualizada del diagnóstico adorniano contenido en *Öffentlichkeit und Erfahrung*. En eso hay una continuación de la teoría crítica: la estética es indisoluble del análisis social.

Así, nos hemos referido principalmente a la colaboración teórica que Kluge emprendió junto a Negt y a su primer libro. Asumiendo el debate directo que el libro entablaba con la tesis de habilitación de Jürgen Habermas presentada diez años antes, el capítulo argumenta a favor de un desplazamiento realizado a partir del concepto original habermasiano que acerca a Negt y Kluge a algunos presupuestos relacionados con el arte y la cultura presentes en Adorno y Horkheimer pero ocluidos en el estudio socio-histórico de Habermas.

Así, en la primera parte del capítulo abordamos la cuestión de la esfera pública remitiéndola a su contexto histórico e intelectual. En ese sentido se comprende la incorporación de la breve alusión al momento histórico en el cual comenzó la unión autoral de Negt y Kluge: el movimiento estudiantil de protesta. Además de ser el contexto en el cual ambas figuras intelectuales toman fuerza, la perspectiva histórica nos ayudó a delinear más claramente la posición política de Kluge, cercana a la de Adorno y a la mayoría de los intelectuales asociados a la tradición. Por otra parte, fue el propio movimiento el que puso

en cuestión los límites de la esfera pública. Personalizado en la figura de Springer, se atacaba al conglomerado de medios al advertir en ellos la imposibilidad de una verdadera *Öffentlichkeit* crítica. Asimismo, nos referimos a los motivos y las expectativas de Kluge en el trabajo teórico que define en términos cooperativos. Presentamos también de modo sucinto las principales ideas expuestas por Habermas en *Historia y crítica de la opinión pública*.

Con respecto a la concepción de Negt y Kluge de esfera pública, los autores apuntaron directamente contra la abstracción inherente a la pretensión de reflejar un “interés general” que se supone en la categoría habermsiana de *Öffentlichkeit*. A diferencia de Habermas, Negt y Kluge entienden la esfera pública como el lugar de la mediación de la experiencia y no como la descripción normativa de algo que estaría en declive. Pues, ¿qué pasa con lo que invisibiliza? El poder, la dominación, la explotación y la exclusión democráticas. Si el espacio público degenera en un sistema de normas rígidas, ¿no queda cualquier oposición reducida a un elemento formal de perturbación dentro del sistema? Por ello, su diagnóstico parte de que no hay una esfera pública capaz de dar cuenta de modo unitario de los intereses de toda la sociedad sino que, como marca del siglo XX, advierten que hay esferas públicas de producción en las que las condiciones básicas de la vida humana se vuelven objeto de producción. Estas esferas públicas de producción se apropian, asimilan, abstraen, cosifican y agotan cada vez más amplias zonas de la experiencia humana. De allí, proyectan una esfera pública en oposición, la esfera pública proletaria, en la que se posa la posibilidad de articular las experiencias fragmentadas en un proceso y no en una institución.

En la segunda parte del capítulo refinamos el argumento mostrando los puntos de acercamiento que el planteo de Negt y Kluge tendría con las reflexiones anteriores de Adorno en lo referente al arte y a la industria cultural. Esto es, profundizamos la conexión de *Öffentlichkeit und Erfahrung* con los interrogantes críticos de la industria cultural, la aporía del cine moderno y sopesamos el aporte de Enzensberger y su “industria de la conciencia”. Apostamos allí a poner de relieve cómo el cine de Kluge nace ya de la aporía histórica del cine moderno según la cual modernismo y cultura de masas son dialéctica e históricamente interdependientes. El tránsito desde la industria cultural hacia la esfera pública se da por algo fundamental: lo que Horkheimer y Adorno todavía podían describir como una rama separada de la producción capitalista, la del entretenimiento, ya no es distinguible con los nuevos medios. Ahora bien, el desplazamiento de la noción original habermasiana es necesario, desde nuestra perspectiva, para comprender el lugar del cine como posible contraesfera pública, esto es, como un tipo de producción cinematográfica que plantee oposición y resistencia a los parámetros de la esfera pública burguesa.



Al final, desprendimos de las consideraciones teóricas la idea clave de contraproducción. Una vez más, trajimos a colación las reflexiones de la teoría crítica, esta vez para proponer que en ella ya se habían pensado modelos de contraproductos, que aquí asociamos con el circo, las comedias mudas y el cine temprano. La paradoja básica que recorre la obra de Kluge es que sus producciones artísticas buscan llegar a un público masivo pero son obras complejas, que ofrecen resistencia. La explicación radica en que esto es analizado, por el mismo Kluge, como resultado de una atrofia de la experiencia (conocimientos, capacidades deseos) en la cultura masiva (mediática). Lo que Kluge logra hacer junto a Negt es elaborar su posición respecto a la paralización de la oposición que el trabajo del cine mostraba en ese punto: o sucumbía a la lógica comercial de los medios privados, o se creía ingenuamente “independiente”. Esto, decimos, pudo elaborarlo con Negt como una contradicción inherente al espacio público.

## Capítulo 5

### Cine y *Erfahrung*: bloqueo y horizonte de experiencia

Una de las claves del cine de Kluge, que en el primer capítulo presentamos como un rasgo de su praxis iconoclasta, es la máxima “la película en la cabeza del espectador”. A lo cual añadimos, en este último paso de la argumentación, que esta idea se malentiende si se refiere a ella en términos individualistas. Antes bien, se trata de subrayar el momento del visionado colectivo como parte necesaria del cine. El cine no se agota en la producción de una película, sino que incluye y aspira a su momento de experiencia.

Entonces, la clave que une lo que, a nuestro criterio, es parte del mismo problema de la estética del cine, esto es, el carácter intrínsecamente colectivo dado tanto por la masividad de la producción como por la recepción, está en que la noción de *Erfahrung* asociada a esa experiencia estética del cine no es solamente subjetiva, sino al mismo tiempo social. Y el diagnóstico de Kluge es que esa experiencia está bloqueada.

Reconocemos en el campo de las investigaciones específicas sobre Kluge gran interés por la estética de la recepción resumida en la máxima “la película en la cabeza del espectador”. Discutiendo la posibilidad de que esto ponga en jaque la importancia de los momentos materialistas de la producción y de la recepción, sostenemos, por un lado, que la imaginación, al igual que la experiencia, no depende solamente del individuo y, por otro, que la asociación, actividad primordial que Kluge atribuye a los espectadores, está en relación directa con el tipo de obra que la ponga en funcionamiento.

Este último capítulo se divide en dos partes. La primera parte aborda la cuestión de la experiencia retomando la doble valencia de la *Erfahrung* y su acepción dialéctica en la tradición crítica. Luego desarrollamos la actualización de la dialéctica que Negt y Kluge emprenden en *Öffentlichkeit und Erfahrung*. Más tarde, centrándonos ya en el cine, mostramos la relación entre el bloqueo de la experiencia, la industrialización y el cine. A partir de la asunción del diagnóstico crítico de un bloqueo por el cual la experiencia se ve atrofiada, en la segunda parte mostramos cómo el cine en cuanto contraproducción tiene como objetivo la ampliación del horizonte de experiencia.

## Parte 1: La doble valencia de la *Erfahrung*

La tradición de la Teoría Crítica, antes que un marco de tesis prefijadas, significó para los intelectuales jóvenes de los sesenta la oportunidad de retomar, revisar y dar respuesta a un conjunto de fecundas preocupaciones teóricas y políticas. Un concepto que había servido a aquellos autores para explicar las transformaciones sociales, culturales, artísticas, así como las transformaciones en la subjetividad de comienzos de siglo, fue el de experiencia. La *Erfahrung* es una pieza conceptual clave para comprender la noción de contraesferas públicas de Negt y Kluge. Ya hemos establecido que *Öffentlichkeit und Erfahrung* fue pionero en proponer el concepto de contraesfera luego de proveer un análisis histórico de los límites de la esfera pública burguesa. Ahora bien, sobre la base de ese análisis se erige, desde nuestra perspectiva, la noción de *experiencia*.

La importancia de la recuperación de este concepto por parte de los sucesores de la Teoría Crítica alemana de los sesenta puede advertirse en el título mismo del primer libro de Negt y Kluge. Asimismo, el término *Erfahrung* no solo acompaña las ideas teóricas que Kluge ha vertido junto a Negt, sino que también es una referencia permanente en sus reflexiones sobre el arte. La teoría de la experiencia es, así, una pieza clave para comprender la posibilidad de que el arte intervenga en la formación de contraesferas públicas.

En este apartado quisiéramos insistir en la importancia de una dualidad inherente a *Erfahrung*. Por un lado, da cuenta del declive y la desintegración de la experiencia producidos por la modernidad, pero al mismo tiempo expresa la posibilidad que ello abre a formas imaginativas de repensar la transformación de la sociedad, especialmente desde el arte tecnológicamente mediado, es decir, el cine. En el contexto de la destrucción de la experiencia, será la esfera pública la condición para la reproducción de la experiencia en una forma colectiva y libre, no basada en la alienación de la sociedad capitalista. Las categorías de *Erfahrung* y de fantasía son las que dictan la ampliación para que lo público según esta forma de reproducción otra.

El objetivo de este apartado es la elucidación de la noción de experiencia. En este punto, mostraremos su procedencia de la Teoría Crítica no desde el esquematismo de sujeto-objeto de la teoría del conocimiento, sino en lo que refiere específicamente a la cuestión del cine. Comenzamos definiendo algunas de las nociones asociadas al término en escritos de Benjamin de la década del treinta. A través de los puntos en común entre Benjamin y Kracauer, relacionamos la idea de experiencia con las imágenes de la fotografía y el cine. Continuamos luego con la reconstrucción de una noción dialéctica de *Erfahrung* en el marco

de la Teoría Crítica. Finalmente, nos abocamos a Kluge y su actualización de la idea de bloqueo de la experiencia.

### 1.1. La experiencia moderna y la imagen: los antecedentes

El término “industria cultural” tiene hoy enormes resonancias, y quizás por esa misma razón es que, como afirma Hullot-Kentor, haya perdido el eco más original y crítico contenido en la alocución del oxímoron.<sup>412</sup> Pero, tal como señalábamos en el primer capítulo, no constituye un caso aislado en su tradición. De hecho, Kracauer hablaba de “industria del entretenimiento” y de “industria de la distracción”. En su artículo de 1941 “Arte y cultura de masas”, Horkheimer hablaba de la “industria del esparcimiento”. Y Benjamin comienza el *Ensayo sobre la obra de arte* con una cita de Valéry en la que se habla de “industria de lo bello”. En definitiva, lo que se inaugura con el comienzo del siglo XX son los fenómenos culturales de masas. Y, con ello, se pone en el centro la pregunta por un nuevo tipo de experiencia.

Aquí traemos a colación dos textos de Benjamin que, consideramos, unen ya el problema del tipo particular de experiencia del siglo XX con la comunicación de la experiencia y los medios que el propio siglo XX comienza a desarrollar para volver común esa experiencia. Los dos textos son de la década del treinta: “Experiencia y pobreza” (1933) y “El narrador” (1936).<sup>413</sup> Allí hay una alusión explícita a la cuestión de la pérdida de experiencia como característica moderna y a la crisis de su transmisión. Además, estos textos resultan importantes para nuestro punto ya que son contemporáneos de dos escritos fundamentales para la cuestión del cine y los medios: la “Pequeña historia de la fotografía” (1931) y el *Ensayo sobre la obra de arte* (1936).<sup>414</sup>

Situados en el rastreo que realiza Thomas Weber en la compilación *Conceptos de Walter Benjamin*,<sup>415</sup> nos ubicamos en las tentativas de este último de delinear las determinaciones históricas de la experiencia. “El de experiencia es un concepto articulador, en el cual

---

<sup>412</sup> Hullot-Kentor, R., “El sentido exacto en el que ya no existe la industria cultural” (trad.: S. Arribas), *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, n°3, 2011, pp. 3-23.

<sup>413</sup> Deliberadamente dejamos fuera de este recorte “Sobre algunos motivos en Baudelaire” (1939) porque, si bien resulta muy fructífero para entender la cuestión de la experiencia, creemos que necesita de un análisis mucho más extenso, ya que en él se juega gran parte de la discusión con Adorno.

<sup>414</sup> De las innumerables recepciones de Benjamin, sigo las sugerencias de Buck-Morss, Hansen y Th. Weber. Por no tratarse de mi objeto de estudio, prescindo en este punto de otras recepciones que pudieran discutir a estas y más bien el intento está puesto en construir una teoría de la experiencia a partir de Benjamin que permita complejizar la lectura de la teoría de la experiencia klugeliana.

<sup>415</sup> Weber, T., “Experiencia”, art. cit., en Opitz, M. y Wizisla, E. (Eds.), *Conceptos de Walter Benjamin*, op. cit.

articulación (sic) ha de entenderse en el doble sentido, como vinculación y como expresión”.<sup>416</sup> Constituye una dimensión de la praxis humana que, como dirá Kluge, es condición del *Lebenszusammenhang* [contexto de la vida], posibilitando las relaciones con uno mismo y con el mundo. Como tal, está en peligro y debe ser reelaborada. Para la estructura filosófica de la experiencia, lo central es la memoria. En este sentido, Weber sostiene que presenta una homología estructural con el trabajo autodeterminado, que depende de la tradición y que está ligada a su comunicabilidad.<sup>417</sup>

Habría que decir que las reflexiones de Proust, tal como las presentamos en el primer capítulo, Benjamin las refuerza con Freud, especialmente con las hipótesis planteadas en *Más allá del principio del placer*, en donde establece que el recuerdo consciente lo que hace es domesticar de algún modo los estímulos, con su función de defensa del excesivo shock que produce el exterior.<sup>418</sup> Ahora bien, “por muy variada que sea la *mémoire involontaire* de Proust, ella misma es, sin embargo, por la separación entre recuerdo individual y recuerdo colectivo, un síntoma de la ‘atrofia’ histórico-social de la experiencia.”<sup>419</sup> La memoria no puede ser ahistórica, tiene lugar en la mediación con lo público. Baudelaire y Proust son síntomas –y fracasos– del cambio estructural de la experiencia, esto es, del proceso de alienación capitalista por el cual se ha roto la mediación entre el individuo y lo colectivo.

La teoría de la experiencia de Benjamin, en este punto, está unida a los objetos literarios (Proust, Baudelaire), pero fundamentalmente a la narración en general. Así, la tesis benjaminiana, tal como la esbozamos, muestra que se da una ruptura en la transmisión de la experiencia. En primer lugar, lo que Benjamin constata en “El narrador” es el ocaso de la narración. Esta última es en sí misma la facultad de intercambiar experiencias, por ello las dos nociones se encuentran estrechamente unidas en el texto.<sup>420</sup> Lo que ocurre es que la experiencia misma es la que ha caído, cosa que se le ha hecho evidente a Benjamin con la inefabilidad de la vivencia de la guerra y el desprecio por el cuerpo humano. En segundo lugar, el ocaso de la narración tiene un indicio temprano, siempre según Benjamin, con el surgimiento de la novela. El formato libro como único transmisor de la palabra muestra la dependencia de esta última de la industria, tanto en la producción como en la recepción. A través del libro, el lector se relaciona a solas con un material que consume y destruye. La narración, por su parte, se da de boca en boca y el narrador constituye una figura crucial ya que deja huella en lo que narra. Finalmente, podría señalarse la aparición de una nueva forma

---

<sup>416</sup> *Ibid.*, p. 489.

<sup>417</sup> *Ibid.*

<sup>418</sup> Cfr. *ibid.*, pp. 492-494.

<sup>419</sup> *Ibid.*, p. 495.

<sup>420</sup> Cfr. Benjamin, W., *El narrador* (trad.: R. Blatt), Taurus: Madrid, 1991.

de comunicación: la difusión de información que se da con la consolidación de la burguesía que cuenta con la prensa como uno de sus principales instrumentos. A diferencia de la narración, cuyas noticias vienen de lejos en tiempo y espacio, la información debe sonar plausible y requiere verificabilidad. “La información es abstracta (desligada de la praxis vital), arbitraria (sin un interés articulado), inconexa (sin memoria) y orientada a lo actual (nuevo en función de la novedad misma). Representa la forma de la *vivencia* en el ámbito de la comunicación y se intensifica en la ‘sensación’”.<sup>421</sup> Su relación con la vivencia enfatiza la imposibilidad de generar experiencia en el receptor, impone explicaciones, mientras que la narración es una praxis lingüística del recuerdo y, así, está relacionada a la experiencia y comprometida con la tradición.<sup>422</sup> Además –y esto es importante para nuestro punto–, el efecto de la información es volver pasivo al receptor, mientras que la narración siempre necesita de su actividad.

Por un lado, Benjamin apela a una visión nostálgica o melancólica de la experiencia para mostrar que el saber acumulativo es posible con la transmisión de historias, la tradición oral que antes caracterizaba a las culturas. Lo que se remarca de la oralidad no es solo el medio, sino el hecho de que ocurre en el marco de una comunidad y pasa de generación en generación.

Pero, por otro lado, en el mismo texto Benjamin establece que no hay que confundir el fin del arte de narrar con una manifestación de decadencia o manifestación “moderna”. En su articulación del problema de la tecnología y la modernidad, en su estructura de pensamiento, se resaltan las contradicciones antes que una señal unívoca de nostalgia. Se sabe que hay en Benjamin una ambigüedad entre el escepticismo en cuanto a que sea realmente posible restaurar esa experiencia auténtica en el mundo capitalista moderno y la imposibilidad de renunciar a esa posibilidad. En este sentido, y para no declarar su completo impedimento, se habla de atrofia [*Verkümmierung*] de la experiencia.

En “Experiencia y pobreza” podemos advertir esa ambigüedad, ya que Benjamin constata que la “cotización de la experiencia se ha venido abajo” y que, por lo tanto, asistimos a una “especie de nueva barbarie”, pero de sentido positivo. Esta idea positiva de barbarie, si bien ciertamente enigmática, vale para ilustrar el pensamiento dialéctico de Benjamin. Por un lado, da cuenta del innegable hecho de la caída de la historia en la barbarie. A su vez, es esta irrefrenable caída la que hace viable un nuevo inicio, desde las ruinas. “¿Adónde lleva al

---

<sup>421</sup> Weber, Th., “Experiencia”, art. cit., p. 512. Las cursivas son nuestras.

<sup>422</sup> Cfr. capítulo 2, sección 1.1. “Las imágenes de la memoria”.

bárbaro esa su pobreza de experiencia? A comenzar de nuevo y desde el principio, a tener que arreglárselas con poco, a construir con poco y mirando siempre hacia adelante.”<sup>423</sup>

En el marco de esta valoración de la experiencia, la otra cara de la aproximación dialéctica podríamos encontrarla en el fragmento. La fragmentariedad de la vida moderna es también fragmentariedad en la posibilidad de abordarla, como “metodología” o estilo que dé expresión a ello. Desde *Einbahnstrasse* hay una búsqueda de lo actual en lo actual y no tanto nostalgia por lo inactual –como en trabajos anteriores como el *Trauerspiel*–, por lo que podrían señalarse aquí elementos emergentes de un contorno propositivo de la teoría de la experiencia. En este marco, el *Libro de los pasajes*, el trabajo sobre Baudelaire y el *Ensayo sobre la obra de arte* podrían tomarse como intentos de mantener al mismo tiempo el irrevocable declive de la experiencia y la necesidad de encontrar un equivalente contemporáneo.<sup>424</sup> No hay realmente en Benjamin melancolía por el retorno a la forma original de la narración (cuentos de hadas, cuento maravilloso, mitos). No hay tampoco una “utopía concreta” –utilizando la famosa expresión de Ernst Bloch–, en donde los fragmentos se concilian. Lo que hay es un señalamiento de la importancia de la narración de los fragmentos de experiencia a través de las formas disponibles en cada momento histórico.

De lo último se sigue que todas estas exploraciones representan una conciencia de las novedades que desde comienzos del siglo XX se suceden sin pausa y que trastocan la experiencia. El mundo experimentado cambia porque se transforman las condiciones espacio-temporales de la vida de los seres humanos. Cada nueva generación debe comenzar de cero su adaptación al mundo porque el anterior se ha hundido con la generación que le precedía y así también hay una fisura en lo que se consideraba el tradicional mecanismo de transmisión de esa experiencia.<sup>425</sup> Pero, además, con esta transformación del modo de vida se da un cambio en la percepción sensorial<sup>426</sup> a partir de los instrumentos que amplifican y multiplican las capacidades humanas de ver y oír. Pues, si el mundo ha mutado “bajo el efecto de los mecanismos técnicos”, el cuerpo humano debe adaptar sus condiciones para desenvolverse en el nuevo entorno.<sup>427</sup>

La experiencia que describe Benjamin, de esto también es un buen sismógrafo, ya no es ni oral ni escrita, sino audiovisual. “El cine será, en conclusión del mismo Benjamin, el

---

<sup>423</sup> Benjamin, W., “Experiencia y pobreza”, en *Íd., Obras*, libro II/vol. 1, *op. cit.*, pp. 216-222, aquí p. 217.

<sup>424</sup> Cfr. Hansen, M., *Cinema and experience*, *op. cit.*, p. 173.

<sup>425</sup> Cabot, M., “La crítica de Adorno a la cultura de masas”, *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, n° 3, 2011, pp. 130-147, aquí p. 131.

<sup>426</sup> Cfr. Buck-Morss, S., “Estética y anestésica: una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte”, en *Íd., Walter Benjamin, escritor revolucionario*, Buenos Aires: La Marca Editora, 2014, pp. 169-221.

<sup>427</sup> Cabot, “La crítica de Adorno a la cultura de masas”, *art. cit.*, p. 131.

gran transformador de la percepción, pues es el que pone en marcha la máquina a la que hay que entender para poder percibir: este será el nudo de lo que significa, por primera vez en la historia, ver una representación de imágenes en movimiento.”<sup>428</sup> La idea benjaminiana de “inconsciente óptico” esbozada en el *Ensayo sobre la obra de arte* indicaría que la experiencia con la cámara es la que principalmente puede lograr interrumpir, aislar, extender, atrapar, magnificar o minimizar las percepciones sensoriales y, por ende, el decurso normal de la imagen.

También Kracauer, si recordamos, intenta desarrollar una estética del cine desde la perspectiva de una crítica de la modernidad. Para hacerlo, despliega una afinidad estructural entre la técnica cinematográfica y la experiencia moderna. Para él, el cine también tiene un doble rol. Por un lado, por su capacidad representacional, tiene la tarea, al igual que la fotografía, de recoger los deshechos del mundo.<sup>429</sup> Por otro lado, en virtud de los procedimientos sintácticos del montaje es capaz de desnaturalizar el mundo, acelerar el desorden, quebrar lo natural del contexto de la vida.

De allí la fascinación de Kracauer por la emergente cultura de masas, el intento de comprender su configuración socio-económica a partir de los procesos de industrialización y urbanización, la racionalización capitalista y la consecuente alienación de la vida humana. Y, en ese contexto, el surgimiento de un nuevo y extraño fenómeno concomitante: la proletarización de la burguesía, retratada, entre otros, en su trabajo *Los empleados* (1929) y en *Jacques Offenbach y el París de su tiempo* (1937). Desde cierto punto de vista, para Kracauer el cine bajo el capitalismo necesariamente se vuelve un espejo de la sociedad existente y sirve para mantener las estructuras de dominación. Revela sueños y deseos reprimidos, pero solo en su forma alienada. Esto se puede observar ya en artículos como “El ornamento de la masa” y “Las pequeñas dependientas van al cine”, ambos de 1927.<sup>430</sup>

Pero hay otra actitud en él hacia el cine, que Adorno en su reseña “El curioso realista” le reprocha asumir: la misma fascinación por el cine que las dependientas. En este sentido, la posición de Adorno difiere de la de sus amigos. No se trata de la inoculación de determinado contenido ideológico, como se le ha achacado, sino de un progresivo entrenamiento en esas reacciones perceptivas transformadas que, como todo entrenamiento, supone a su vez un disciplinamiento. Tanto a Kracauer como a Benjamin, Adorno les exigirá, en diferentes

---

<sup>428</sup> Cabot, M., “Sobre los medios técnicos y la renovación de tradiciones. Walter Benjamin y el concepto de ‘experiencia’, pensado desde la estética”, en Amengual, G., Cabot, M. y Vermal, J. (Eds.), *Ruptura de la tradición. Estudios sobre Walter Benjamin y Martin Heidegger*, op. cit., p. 18.

<sup>429</sup> Cfr. el ensayo “La fotografía” [1927] en Kracauer, S., *La fotografía y otros ensayos*, op. cit.

<sup>430</sup> Disponibles en Kracauer, S., *Estética sin territorio*, op. cit.



momentos de sus debates, no olvidar la teoría del fetichismo de la mercancía y la reificación.<sup>431</sup>

Para decirlo brevemente, la teoría crítica registró y reflexionó sobre el impacto de los medios masivos desde temprano; de hecho, el debate sobre su significación social, política e histórica fue un rasgo distintivo de la Teoría Crítica desde los años veinte hasta los cuarenta. Los desarrollos en la cultura masiva y el consumo afectaban crucialmente la constitución y conceptualización de la experiencia.

## 1.2. El concepto *Erfahrung* y su acepción dialéctica en la tradición crítica

Para comprender algunos de los significados sedimentados en el concepto de *Erfahrung* tal como lo desarrollaron los intelectuales críticos, podríamos comenzar aludiendo a su etimología. En primer lugar, el término alemán se despega del sentido relacionado a la visión exacta del experimentar científico. Antes bien, su raíz es *fabren*: viaje, trayecto, travesía, y *Gefahr* que significa peligro, riesgo. Recordemos, el idioma alemán tiene otra palabra para la experiencia inmediata, para aquello que relacionamos con la “vivencia”, la *Erlebnis*. Esta última implica una unidad “vívida” previa a una diferenciación u objetivación. En ese sentido, se localiza en el *Lebenswelt* [mundo de la vida]. *Erlebnis*, así, alude a una experiencia singular y personal, prerreflexiva e inmediata. Por el contrario, *Erfahrung* etimológicamente no se relaciona ni con el experimento científico ni con la vivencia individual.

A partir de un exhaustivo rastreo de la noción de experiencia en las distintas tradiciones filosóficas, en su libro *Cantos de experiencia*<sup>432</sup> Martin Jay plantea que el siglo XX podría ser retratado como aquel en el que se esbozaron tres grandes vías como alternativa a la postulada separación de esferas de valor de la modernidad (política, epistemología, historia, arte, religión). Su tesis busca mostrar que las tres recurrieron a la experiencia como clave. En ese movimiento, desde su perspectiva, se podrían delimitar tres usos diferentes del concepto: el pragmatista, el postestructuralista y el dialéctico. Cada uno de esos sentidos ha concentrado alguno de los significados acumulados en la historia de la filosofía para servir a sus propios fines y, de esa forma, afirmar cosas tan disímiles como que ya no existe algo así como la experiencia, o defender la visión de que ha sido colonizada por completo en nuestra era

---

<sup>431</sup> Cf. capítulo 3, sección 2.1.3: “Cine y espejo”.

<sup>432</sup> Jay, M., *Cantos de experiencia*, op. cit, pp. 464-469.

actual; que es cosa del pasado a la que no se puede regresar o plantear un horizonte futuro utópico en donde verdaderamente se alcance.<sup>433</sup>

En este marco, la perspectiva dialéctica de la experiencia, que es la que aquí nos interesa, representada para Jay por Adorno y Benjamin, discute, por un lado, con la *Lebensphilosophie* [filosofía de la vida]. Mientras que, para esta última, la experiencia vivida ocurre en primer lugar y luego sigue la reflexión filosófica, para estos autores en la *Erfahrung* es la reflexión misma la que es una experiencia vivida, somática y cerebral al mismo tiempo. Por otro lado, para Jay la perspectiva dialéctica también gira en torno al sentido político de la experiencia. Para algunos planteos, la experiencia es una categoría medular de la política, pero se la entiende como un valor, esto es, un valor en sí misma independientemente de la causa a la que sirva. Esta idea de experiencia es sostenida por orientaciones políticas incluso opuestas entre sí. Un abanico que lo ejemplifican, por un lado, aquellas posiciones que reivindican lo bélico, pensemos por ejemplo en Ernst Jünger durante la Primera Guerra Mundial. Y por otro, Hannah Arendt y su defensa de la *politique pour la politique* –dice Jay parafraseando la famosa frase *l'art pour l'art*–.<sup>434</sup>

En particular, lo que se acentúa en el concepto de *Erfahrung*, entendido desde una acepción dialéctica, es su dimensión tanto temporal como de movimiento y riesgo, la idea de aventurarse a algo sin relación de cálculo y beneficio. En este sentido, “enfatisa la movilidad precaria del sujeto antes que una estable posición de percepción *vis-a-vis* con un objeto.”<sup>435</sup> También la diferencia entre *Erlebnis* y *Erfahrung* se marca en relación con la temporalidad siempre pasada de las instancias que se evocan y, por ende, con la narración y la memoria o, mejor dicho, el recuerdo.

Para avanzar en esta conceptualización de la experiencia desde una perspectiva crítica, exploremos, de nuevo, un poco más su aparición en los escritos de Benjamin. Para el autor, la distinción entre *Erfahrung* y *Erlebnis* fue desde muy temprano crucial, dado su interés por captar la naturaleza cambiante de la experiencia en la modernidad. Ya en el escrito no publicado de 1917 “Sobre el programa de la filosofía venidera”, Benjamin acomete una crítica a la reducción de la experiencia a su variante científica, en especial a la física matemática, en el marco de la teoría del conocimiento kantiana, señalando que el camino de la filosofía debe

---

<sup>433</sup> *Ibíd.*

<sup>434</sup> “Tal vez la defensa teórica más elaborada y seria del valor intrínseco de la experiencia –diferenciada categóricamente de la exaltación de la violencia en Sorel, Jünger y Salomon– fue la de una refugiada del fascismo al que ellos contribuyeron: Hannah Arendt. Su obra suele considerarse una celebración de la libertad en la esfera pública, una libertad generada por un compromiso político activo y una indiferencia concomitante hacia los resultados sociales y económicos de ese compromiso” (*Ibíd.*, p. 212).

<sup>435</sup> Hansen, M., “Foreword”, en Kluge, A., Negt, O. *Public sphere and Experience*, *op. cit.*, p.16 s.

desarrollarse bajo la tarea de una “fundamentación epistemológica de un concepto superior de la experiencia”.<sup>436</sup> También en el *Trauerspielbuch*, Benjamin distinguía “entre el concepto kantiano de experiencia en tanto ‘conocimiento’ [*Erkenntnis*], cuyo método cognoscitivo era adecuado para la ciencia, y aquello que denominaba ‘experiencia’ [*Erfahrung*] filosófica, que se refería a la revelación de la verdad.”<sup>437</sup> En el caso del conocimiento, el sujeto trascendental constituye el mundo de acuerdo con las estructuras conceptuales que Kant le asignaba. En cambio, en el caso de la *Erfahrung* el sujeto constituye ideas que, sin embargo, están determinadas por los fenómenos particulares de una manera que Benjamin llamaba “afinidades electivas”. El conocimiento kantiano es, en definitiva, “posesión”, subsunción bajo conceptos, pero la experiencia filosófica implica la “representación” [*Darstellung*] de las ideas.<sup>438</sup>

Por lo dicho hasta aquí podemos afirmar que lo que caracteriza a Benjamin es su desdén tanto por la inmediatez de la vivencia singular de la *Erlebnis*, como por la desinteresada y racional versión de la *Erfahrung* defendida por positivistas y neokantianos. La discusión se traba de modo directo, como ya dijimos, con la *Lebensphilosophie* de principios de siglo y su relación con la Primera Guerra Mundial.

Se trata, también, de eludir la representación del pasado como si se tratase de una posesión muerta, y de allí los contornos políticos que ha adquirido esta forma de comprender la memoria, reelaborada más tarde por Benjamin desde un marco materialista histórico para aludir a la “experiencia histórica auténtica” que no es ya individual, sino colectiva.<sup>439</sup> “El producto real no es la toma singular, ni la combinación de tomas en una película, tampoco la relación del director con los espectadores, ni siquiera la recepción hecha por el espectador, es la producción de una esfera pública.”<sup>440</sup>

Por su parte, Adorno toma su idea de experiencia de la literatura. Traemos a colación en este punto lo desarrollado en el primer capítulo con relación al montaje interior. La experiencia es la *mediación* de la percepción individual y el sentido social, no estaría asociada, como quizás sí en Benjamin, a lo inconsciente y preindividual, pues siempre para Adorno, “si el arte quiere hacer justicia a lo inconsciente y preindividual, necesita el máximo esfuerzo de la consciencia y de la individuación”.<sup>441</sup>

---

<sup>436</sup> Benjamin, W., “Sobre el programa de la filosofía venidera”, en Íd., *Obras*, libro II/vol.1, *op. cit.*, pp. 162-175, aquí p.164.

<sup>437</sup> Buck-Morss, S., *Origen de la dialéctica negativa*, *op. cit.*, p. 227.

<sup>438</sup> *Ibid.*

<sup>439</sup> Cfr. *ibid.*, pp. 495-497.

<sup>440</sup> Kluge, A., “On film and the public sphere”, *op.cit.*, p. 218.

<sup>441</sup> Adorno, Th. W., “Prólogo a la televisión”, en Íd., *Crítica de la cultura y sociedad II* (trad.: J. Navarro Pérez), Akal: Madrid, 2009, pp. 445-453, aquí p. 452.

Si bien es cierto que Adorno y Benjamin no acuerdan en ciertos puntos relacionados con la noción de experiencia, especialmente en lo tocante a su relación más directa con la dialéctica, sí comparten el tropo de la “preservación proustiana de la felicidad de la infancia mediante la memoria”.<sup>442</sup> Para Adorno, el medio objetivador de esa experiencia es el lenguaje, por el cual algo auténtico, y sin embargo fugaz y de algún modo irrecuperable, puede retornar transformado en el recuerdo. No obstante, a diferencia de Benjamin, la noción de experiencia de Adorno podría pensarse cercana a Hegel en el sentido de una relación dialéctica de sujeto y objeto. En su interpretación, la experiencia a la que se refiere Hegel no es padecida por el sujeto aislado, “sino que implica la interdependencia de los sujetos con otros y con el mundo”.<sup>443</sup> Frente a la pretensión de objetividad que tendría el sentido proveniente del empirismo y el concomitante carácter contemplativo que este reserva al sujeto frente a “lo dado”, en su origen hegeliano se acentuaría el lugar del sujeto como “intermediario distorsionante” en la producción de experiencia.

Entonces, la expresión subjetiva de la vivencia, a través de la actividad rememorativa, se objetiva en Adorno a través del lenguaje. De esta manera, la experiencia se mantiene en la tensión entre la subjetividad privada y el lenguaje público.<sup>444</sup> Mientras que, para esta acepción dialéctica de la experiencia, *Erlebnis* indica una vivencia personal, la *Erfahrung* se ha asociado con lo que, por contraposición, puede tener un carácter público y colectivo.<sup>445</sup> En este sentido puede comprenderse su utilización como concepto para designar la matriz que media la percepción individual con el horizonte social que le da sentido, en la acepción también negativa de la experiencia colectiva de alienación y ofuscación.

### 1.3. Experiencia en Negt y Kluge: la dialéctica de lo subjetivo y lo público

Para bien o para mal, el libro de Negt y Kluge colaboró en ampliar y diseminar el término *Erfahrung* en la Alemania de los años setenta.<sup>446</sup> No obstante, de aquí en adelante el concepto no tendrá ya el sentido específico que tenía para la tradición crítica. Más aún, con el tiempo se volverá la palabra clave para designar nuevas prácticas, culturales, sociales, políticas y estéticas. Pensemos por ejemplo en lo importante que se vuelve la idea de experiencia para

---

<sup>442</sup> Jay, M., *Cantos de experiencia*, op. cit., p. 403.

<sup>443</sup> *Ibid.*, p. 399.

<sup>444</sup> *Ibid.*, pp. 26-28.

<sup>445</sup> *Ibid.*

<sup>446</sup> Cfr. Hansen, M., “Foreword”, en Kluge, A., Negt, O., *Public Sphere and Experience*, op.cit.

nombrar el fenómeno político central para los intelectuales de los años ochenta, los “movimientos sociales”.

Rastreado la noción de experiencia en el libro de los autores, encontramos que la misma es analizada a lo largo de todo el primer capítulo, donde se determina sin más que la esfera pública *es* la organización colectiva de la experiencia, el horizonte social de experiencia, y experiencia se adjetiva y categoriza de distintas maneras: experiencia social, experiencia histórica, la capacidad de experiencia y la producción de conocimiento, experiencia mediática, experiencia inmediata, el bloqueo de la experiencia, la fantasía como productora de auténtica experiencia.

Central aquí es el diagnóstico del bloqueo de la experiencia. El mismo se da porque se escinden, por un lado, expresiones públicas estereotípicas, y por otro, lo privado (familia, educación, trabajo), como si esto último no fuera también un hecho social producido por lo público y lo político. Así explican el bloqueo de la experiencia en el marco de la reproducción del capitalismo, esto es, la inevitable condición de alienación de la experiencia contemporánea en la que se separan los sujetos de experiencia de la posibilidad de expresión y representación pública de esa experiencia. No obstante, ese bloqueo del horizonte social de experiencia se mantiene en tensión con otra idea: la *Erfahrung* en relación con la imaginación.

Esta dialéctica de la *Erfahrung* entendida desde la modernidad como desgarramiento de la relación del sujeto con el mundo y, al mismo tiempo, como ocasión histórica abierta para concebir esa relación de otro modo, recuerda a los planteos de Benjamin y Kracauer. Ahora bien, además de este sentido, hay aún uno más, y más explícito en el libro de Negt y Kluge. Hansen, en su prefacio al libro, insiste en explicar la centralidad de la noción de experiencia como una deuda con Benjamin y Kracauer. El acuerdo con esta hipótesis de la autora se materializa en la presentación que hemos hecho de esta noción de la mano de los dos autores. No obstante, Hansen asegura que, con ese gesto, desautorizarían una noción adorniana del término, ya que Adorno ha negado que nuevas formas de expresión puedan emerger con el arte tecnológicamente mediado.<sup>447</sup> Tal como argumentamos en el capítulo anterior, creemos que el libro de los autores puede leerse como una continuación de las reflexiones sobre la industria cultural, si es que asumimos una perspectiva no simplificada de ese concepto.

---

<sup>447</sup> *Ibid.*, p. 18: “él [Adorno] también negó la posibilidad empírica de que nuevas formas –y otros tipos– de experiencia, nuevos modos de expresión y autorreflexión pudieran emerger de las mismas tecnologías culturales que estaban destruyendo las antiguas. En otras palabras, ocluyó las dimensiones mismas de *Erfahrung* que Negt y Kluge enfatizarían en su intento de reconceptualizar lo público desde la perspectiva de la experiencia: apertura, inclusividad, multiplicidad, heterogeneidad, imprevisibilidad, conflicto.”

Además, desde esa lectura sería imposible explicar por qué, entonces, en el único momento del libro en el que los autores se avienen a precisar el término recurren a Adorno. Este trabajo de especificar un sentido de *Erfahrung* se desarrolla en el texto mediante la oposición de un sentido humeano y uno hegeliano, para cuya elucidación echan mano de la comprensión adorniana.<sup>448</sup> Con esta oposición buscan subrayar la connotación dialéctica del término. Frente a la pretensión de objetividad que tendría el sentido proveniente del empirismo y el concomitante carácter contemplativo que este le guarda al sujeto frente a “lo dado”, en su origen hegeliano, se acentuaría el lugar del sujeto como “intermediario distorsionante” en la producción de experiencia.<sup>449</sup>

La noción de experiencia de Adorno podría pensarse cercana a Hegel en el sentido de una relación dialéctica de sujeto y objeto. Acentuando su proveniencia adorniana, afirma Negt en una entrevista:

la experiencia es una forma de compromiso de la gente con la realidad que va más allá de sensaciones o momentos vividos (*Erlebnisse*). Es realidad ya preservada y procesada. [...] La idea de pensamiento dialéctico sigue jugando un papel importante en mi trabajo y en el de Alexander Kluge, esto es, la constelación de sujeto y objeto que no puede ser desgarrada. Cuando el sujeto se carga de hechos de experiencia, los objetos a los cuales se orienta el sujeto cambian también.<sup>450</sup>

De la misma manera, el punto de inversión, de una potencial antítesis dentro del sistema, no es generado –como para Benjamin– por la lógica interna de las fuerzas productivas, esto es, la tecnología, sino que, más cerca de Adorno, “descansa en la categoría de sujeto, por más históricamente agotada e ideológicamente fabricada que pueda parecer.”<sup>451</sup> Así pues, el planteo de Kluge y Negt no implica un escape de la subjetividad burguesa sino un análisis de su atrofia y mutilación, sus residuos, su distorsión. En ese sentido, es posible advertir no solo la acentuación de su proveniencia hegeliana, sino también, como hemos marcado en algunos puntos de la argumentación a lo largo del trabajo, su procedencia marxista.

---

<sup>448</sup> Remiten al lector al escrito de Adorno “La sustancia experiencial”, publicado en *Tres estudios sobre Hegel*. Kluge, A., y Negt, O., *Public Sphere and Experience*, *op. cit.*, p. 5.

<sup>449</sup> *Ibid.*

<sup>450</sup> Krause, M., Negt, O., “The Production of Counter-Publics and the Counter-Publics of Production: An Interview with Oskar Negt”, *art. cit.*, p. 122.

<sup>451</sup> Hansen, M., “Cooperative Auteur Cinema and Oppositional Public Sphere: Alexander Kluge's Contribution to Germany in Autumn”, *art. cit.*, p. 192.

Pero no solo para el trabajo hermenéutico remiten a Adorno. Hay en los autores una referencia permanente a la experiencia y su expresión pública como forma dialéctica de comprender la subjetividad, y allí las referencias son siempre Kant y Adorno. “Para Adorno, como para Kant, la vida pública es la morada que nuestra experiencia necesita”.<sup>452</sup> Estas son palabras a las que Kluge, de una u otra forma, regresa siempre para dar cuenta de su propia posición respecto a la cuestión de la experiencia y lo público. Se trata de rescatar el motivo del famoso texto kantiano “¿Qué es la ilustración?”, tal como explica Negt en la misma entrevista. La mayoría de edad para el pensamiento de los seres humanos y la necesidad del uso público de la razón para la vida política de una sociedad.<sup>453</sup> En ese sentido, hay todavía una apuesta por una vía de ilustración que no se reduce al pensamiento, al conocimiento y a lo racional, como veremos más adelante, pero que aboga por aún por la experiencia colectiva.

Se trata, en definitiva, de una imbricación de las experiencias individual y social. El momento subjetivo parece tener un lugar todavía, sosteniendo el ideal de autonomía. Al mismo tiempo, sigue siendo importante para los autores reflexionar sobre los caminos colectivos de la transformación. “En mi experiencia”, indica claramente Negt, “la idea de una transformación total de la sociedad se mantiene como una idea, pero ella instruye los pasos concretos de manera diferente a que si la idea estuviera ausente.”<sup>454</sup>

En conclusión, la categoría *Erfahrung* es una pieza central en el planteamiento teórico de los autores. Mientras que Habermas liga el concepto a algo que en esencia es individual, Negt y Kluge reflaton una acepción dialéctica que rescuerda la formulada anteriormente por Benjamin, Kracauer y Adorno.

Como concepto dialéctico, *Erfahrung* se opone a *Erlebnis* en el sentido de que esta última se asocia con una vivencia personal, prerreflexiva e inmediata, mientras que *Erfahrung* es el término escogido para designar la interiorización de una vivencia única e irrepetible plausible de ser objetivada a través del lenguaje. De ello se infiere que experiencia no es algo personal e incommunicable, sino que, por el contrario, en Negt y Kluge se asocia con lo que puede tener un carácter público y colectivo. La acepción dialéctica que la misma conserva de su proveniencia frankfurtiana se muestra en el hecho de que, entendida como una categoría subjetiva, la experiencia adquiere conciencia de sí solo a través de la vida pública. Pero al mismo tiempo, es ella la única condición de posibilidad de esa vida en común.

---

<sup>452</sup> Kluge, A. “La actualidad de Adorno”, en: 2014, *op.cit.*, p. 92.

<sup>453</sup> Krause, M., Negt, O., “The Production of Counter-Publics and the Counter-Publics of Production: An Interview with Oskar Negt”, p. 120.

<sup>454</sup> Krause, M., Negt, O., “The Production of Counter-Publics and the Counter-Publics of Production: An Interview with Oskar Negt”, p. 128.

Entonces, a diferencia de Habermas, Negt y Kluge entienden la esfera pública como el lugar de la mediación de la experiencia y no como la descripción normativa de algo que simplemente estaría en declive. Así, postulan la necesidad de una esfera pública oposicional que articule experiencias fragmentadas en un proceso y no en una institución.<sup>455</sup> Atendiendo a esto, el espacio público no es una categoría analítica que mide el grado de democratización de las sociedades occidentales a través de la deliberación racional, sino fundamentalmente una arena de mediación social, cultural y artística. En este marco, experiencia subjetiva no equivale a la engañosa inmediatez de la vivencia, sino a la posibilidad utópica de reinventar esa experiencia para todos. Y para ello, los relatos de experiencia son una necesidad básica. Primero pasan de boca en boca, luego se ponen por escrito, hasta que en el siglo XX llegan a registrarse en imágenes. Lo público, en las formas tecnológicamente mediadas que adquiere, tiene que ser el horizonte donde reinscribir esa experiencia fragmentada.

Por ello, Negt y Kluge realizan un pormenorizado diagnóstico de la industria cultural o industria de la conciencia de su época, demostrando que no había una esfera pública sino esferas públicas de producción en las que las condiciones básicas de la vida humana se vuelven objeto de producción, como en el caso del consumo, la publicidad, las relaciones públicas, etc. Estas esferas públicas de producción se apropian, asimilan, abstraen y cosifican [*commodify*] áreas vitales de la experiencia social, las agotan y las vuelven obsoletas e insignificantes.<sup>456</sup> En el siguiente apartado nos abocamos a explicar esa cosificación de la experiencia de la vida cotidiana de los sujetos, su vida en el trabajo, en la familia, la educación, el tiempo libre, los deseos y sentimientos.

#### **1.4. Industrialización de las imágenes y bloqueo de la experiencia en el diagnóstico klugeliano**

Se habla poco sobre cine en *Öffentlichkeit und Erfahrung*. La cuestión del cine y la esfera pública es abordada en un texto posterior aparecido en 1985 bajo el título de “Die Macht der Bewußtseinsindustrie und das Schicksal unserer Öffentlichkeit” [El poder de la industria de la conciencia y el destino de nuestra esfera pública]. Allí se plantea una clara contraposición entre los nuevos medios y el cine, de modo que el cine quedaría del lado de la esfera pública

---

<sup>455</sup> Cfr. Knödler-Bunte, E., “The Proletarian Public Sphere and Political Organization: An Analysis of Oskar Negt and Alexander Kluge’s *The Public Sphere and Experience*”, *New German critique*, 4, 1975, pp. 51-75.

<sup>456</sup> Hansen, M., “Early cinema, late cinema: permutations of the public sphere”, art. cit., p. 204.



en su sentido clásico. Pero si sostenemos que es posible pensar al cine como contraproducción, también es posible pensar que no todo cine, pertenezca a la esfera que pertenezca, es capaz de los mismos logros en relación con la transformación del horizonte de experiencia. En ese sentido, el diagnóstico del bloqueo pervive.

Comencemos por el primer punto: desentrañar la idea un tanto posterior de Kluge de la industrialización. La industrialización de la conciencia poco tiene que ver con la crítica ideológica de un programa de entretenimientos televisivo. Se trata de la modernización radical de la industria: cableado de banda ancha, lugares de trabajo descentralizados, comunicación de las colecciones de mercancías en todo el mundo.<sup>457</sup> Kluge insiste en 1985 en que lo que debe movilizarnos a la crítica no es el contenido de un programa televisivo, sino preguntarse hacia dónde tiende en realidad el potencial tecnológico de la digitalización. “Las corporaciones del cine y de la televisión viven del dinero y la cooperación de las facultades imaginativas (trabajo no pago) que extraen del espectador”.<sup>458</sup> La industria de la conciencia lo que señala es en definitiva un “inward” del capitalismo, una ida hacia adentro, al interior de la subjetividad, tal como fuera trabajado en profundidad en 1981 en *Geschichte und Eigensinn* y adelantando el tipo de trabajos típicos de finales del siglo XX como, por ejemplo, el famoso *Nuevo espíritu del capitalismo* de Luc Boltanski y Eve Chiapello. En otras palabras, el momento histórico indica un paso de pensar la posibilidad de transformación desde la preocupación por romper con las estructuras objetivas, externas, a la conciencia de la expropiación subjetiva. Siguiendo los lineamientos de la propia Teoría Crítica, Kluge advierte ya no sobre la instrumentalización de la razón, tan importante para Horkheimer y los planteos precursores del proyecto interdisciplinario frankfurtiano, sino también sobre la instrumentalización de la percepción, de la sensibilidad y la consecuente colonización de la imaginación.

Visto desde el otro lado, cabe decir también que la reproducción del capital hoy pasa de manera mucho más central por la industria del entretenimiento, es decir, esta última se ha constituido en una rama fundamental de la producción del capitalismo avanzado. Para Negt, el efecto de los medios es el empobrecimiento de las formas de conciencia que permiten un amoldamiento indudable a la estructura de la división post-industrial del trabajo.<sup>459</sup> Para el

---

<sup>457</sup> Kluge, A., “Die Macht der Bewußtseinsindustrie und das Schicksal unserer Öffentlichkeit”, art. cit., p. 53.

<sup>458</sup> Kluge, A., “On Film and the Public Sphere”, art. cit., p. 210.

<sup>459</sup> Negt, O., “Die Medienwelt als zweite Wirklichkeit und der alltägliche Erfahrungsverlust”, *Achtundsechzig: Politische Intellektuelle und die Macht*, Göttingen: Steidl, 2001, pp. 98-103, 2001, aquí p. 101.

autor, la difusión mass-mediática afecta de una manera preferente a los contenidos de la conciencia de clase obrera.

Es en ese mismo texto del 85 donde Kluge se refiere a un punto crucial para nuestra investigación: no hay identidad en el aislamiento. Un pensamiento y un sentimiento solo se vuelven material de la autoconciencia, es decir, de la identidad, cuando me doy cuenta que otros tienen ese pensamiento o sentimiento, o lo cuestionan, es decir, cuando se dirigen a mí, cuando me percato de que existe la capacidad de expresar eso que pienso y siento y que eso es comprensible para otros. De allí la importancia –y la imposibilidad de separación– de lo individual y lo colectivo. “La forma [*Gestalt*] de la autoconciencia de la población y del individuo dependen de las capacidades de expresión de nuestra esfera pública.”<sup>460</sup> La teoría de la comunicación de la “anticipación del otro” de Mead y Habermas es para Kluge incuestionable, no por su comprobación científica, sino por simple observación.

Y de allí deriva Kluge el “principio del cine”. No es cuestión de traer algo que no pueda existir sin el cine. No hay nada que las personas no puedan imaginarse sin el cine. Pero la experiencia de ver imágenes públicas [*öffentlicher Bilder*] en un lugar determinado, mientras me doy cuenta que hay otros como yo, es el principio del cine. “En ese sentido el invento técnico del cine solamente imita vivencias, reproducciones de los seres humanos –siempre mediante una contraimagen [*Gegenbild*] que es más que un espejo– que surgieron hace cientos de años”.<sup>461</sup>

Pero, además de la alusión al rol crucial de lo colectivo, en términos materiales, de la sala, Kluge se refiere a otro aspecto esencial del cine: al principio del diálogo y de la formación del pensamiento. En sus palabras, siempre hay en el cine una “película interior” que es resultado de la interlocución de las imágenes del espectador y de las que se proyectan en la pantalla.

Es en ese sentido que debe entenderse que para Kluge los nuevos medios y su capacidad de movilizar más rápido y a más gente sea “inhumano”. Esto significa que no se basan en esa experiencia primigenia de comunicación humana, sino que tienen otro principio organizativo. Ese principio de organización es descrito en términos técnicos: es un lenguaje binario. Nada más contrario al lenguaje del cine, en el cual el medio de expresión es justamente lo que media entre los elementos. No hay relación, no hay mediación en el código binario, es uno o lo otro, uno o cero. Por eso, una vez más, el cine implicaría una relación

---

<sup>460</sup> Kluge, A., “Die Macht der Bewußtseinsindustrie”, art. cit., p. 56.

<sup>461</sup> *Ibid.*, p. 68.

más afín con la experiencia humana que la relación que tiene el ser humano con el mundo digital.<sup>462</sup>

Entonces, los medios digitales tienen como lenguaje el código binario. De allí deriva Kluge también el hecho de que los medios masivos trabajen en “palabras simples”. Pues, por su propio proceso de producción, es más simple expresar eso que la abstracción. Para el alemán, el objetivo sería ejercitar la exposición con palabras, algo que solo resulta posible dentro de un tipo de programación que no sea burocrática, tecnocrática, ni esté orientada a resultados.

Las palabras “comunicación e información” contienen una abstracción: no tienen que ver con la situación concreta mediante la que se relacionan las personas. Esas acciones concretas en el uso lingüístico se llaman: trabajar, hablar por teléfono, aprender, contar, reportar, notificar, etc. Y en lo que en realidad se ha llamado “medios”, la radio, la televisión, no hay intercambio, no existe relación alguna, son monólogos. Aquí vale recordar la diferencia que establecía Benjamin entre la narración y la información. También Adorno se había referido a esta peculiaridad de los medios. En “El esquema de la cultura de masas” dedica varias páginas a describir cómo el sistema de información hace que cualquier experiencia sea reducida y degradada. Estar informado implica, dice Adorno, trocar la curiosidad por la posesión de algo pre-formado, pues la información se refiere a algo que ya ha sido preformado, a cosas que otros ya saben, por lo cual implica una relación obligada con aquello que ya ha sido juzgado.<sup>463</sup>

Para analizar la relación entre el cine y la *Öffentlichkeit*, Kluge recurre al *Ensayo sobre la obra de arte* de Benjamin. El punto es mostrar que el cine pertenece a la esfera pública clásica. Dice que Benjamin establece una distinción entre las artes clásicas y el cine porque este último no tendría aura. Sin embargo, para Kluge, la diferencia entre la esfera pública clásica y los nuevos medios tiene lugar más bien entre el cine y la televisión. “La riqueza de la experiencia y la narración de historias son los fundamentos de la esfera pública clásica. Mientras haya un acceso inmediato a estos conceptos básicos, hablamos de esfera pública clásica”. Desde esta definición, el cine queda del lado de la esfera pública descrita como clásica. Esta última es conservadora en el sentido que intenta reponer el carácter único de la experiencia, su inmediatez.<sup>464</sup>

Sea como fuere, lo que queremos establecer como fundamental es que tanto en los nuevos medios como en aquel cine que es repetición de lo siempre igual, lo que está en juego

---

<sup>462</sup> *Ibid.*, pp. 71-72.

<sup>463</sup> Adorno, Th. W., “El esquema de la cultura de masas”, art. cit., p. 303.

<sup>464</sup> Kluge, A., “Die Macht der Bewußtseinsindustrie”, art. cit., p. 73.

es el diagnóstico de la pérdida de experiencia. Así, las contraesferas públicas o, mejor dicho, el cine como contraproducción apunta a posibilitar experiencias más complejas. Si la experiencia es irreversiblemente fragmentaria, lo que hay que buscar son nuevas conexiones, batallar contra la reducción a un abanico de experiencias preformadas.

En la teoría (histórica) de la atrofia de la experiencia, *Erfahrung* se opone a vivencia, pero siguiendo el hilo trazado, podemos afirmar que también se contrapone a consumo. En el cine comercial lo que predomina es la repetición de una dramatización de relaciones sociales que no tienen nada que ver con la vida diaria de las personas. Las personas se vuelven espectadoras de la vida, en una suerte tanto de escapismo como de compensación. La diferencia está en el modo de producción. Lo que hay en la televisión es *fast-food*, lo que sea más barato de producir, que brinde el éxito más rápido, a diferencia de lo múltiple de la experiencia humana. Los programadores de este tipo de televisión confunden, de acuerdo con Kluge, traducir con compensar.<sup>465</sup> Tiene que ser posible hacer películas (otro modo de producción) que no responda directamente a las demandas del mercado. Pues, por un lado, es cierto que un mercado posfordista se expande justamente por la posibilidad de incorporar películas que no respondan de modo directo a las demandas de un mercado fordista, esto es que, tal como indicaban Negt y Kluge ya en la década del setenta, se trata de un mercado centrado en incorporar y utilizar las necesidades subjetivas de los seres humanos. Por otro lado, para Kluge es importante el hecho de que nunca lo logra del todo, de que es imposible que pueda colonizar la experiencia. De ese resto se puede valer un cine que se piense como contraproducción. Además, lo importante para Kluge es el momento de impredecibilidad que sigue al visionado y discusión de una película y que, por tanto, escapa a cualquier estrategia de mercado.

No quisiéramos terminar este apartado sin referirnos a tres cuestiones que quedan abiertas. En primer lugar, cuáles serían las consecuencias de esta reasignación que propone Kluge del cine a la esfera pública clásica: ¿es ésta sinónimo de burguesa? ¿Debería pensarse un cine pertinente para una esfera pública proletaria? ¿O es precisamente el cine —y no solo los cambios en las coordenadas históricas— lo que hace abandonar la dicotomía burgués/proletario y concentrarse en una ampliación de las esferas públicas en términos generales? En segundo lugar, no podríamos decir que Kluge no se haya pronunciado en repetidas ocasiones en contra de una noción totalizadora muy abstracta que, desde su perspectiva, le impediría una aproximación materialista a las imágenes. ¿No es igual de totalizador el diagnóstico de la industrialización de la conciencia? Y en ese mismo sentido,

---

<sup>465</sup> *Ibid.*, p. 87.

una tercera cuestión: ¿cómo conjugar la idea de una industria de la *conciencia*, con la máxima klugeliana “la película en la cabeza del espectador”? Si nos seguimos parando en el binomio esfera pública clásica/nuevos medios, podríamos afirmar que el cine no entra todavía dentro de la industrialización de la conciencia, pues descansa aún en un tipo de experiencia “más humana”, como la llama Kluge en el texto del 85. Más allá de las respuestas que podamos ensayar a estas preguntas, argumentamos que, a pesar de los cambios en las formas de nombrarlo, lo que se mantiene en pie es un diagnóstico crítico que justifica un tipo de producción “en contra de”.

## Parte 2: El horizonte de experiencia en el cine

Según venimos argumentando en este capítulo, la experiencia tiene un rol central en todo el planteo de Kluge, tanto a nivel teórico como artístico. Por una parte, es una de las nociones desplegadas con Negt para dar un diagnóstico de la sociedad contemporánea y, al mismo tiempo, donde se enclava aún la posibilidad de transformación, punto imprescindible para toda Teoría Crítica. Por otra parte, a nivel de su producción cinematográfica, la experiencia del espectador también cumple un rol importante. Como anunciamos, la “película en la cabeza del espectador” es uno de los temas medulares de la estética del cine klugeliano.

En esta última parte del escrito nos ocuparemos entonces de ahondar en ese tópico, lo que implica, en definitiva, ensayar una definición de experiencia estética en Kluge. Para ello, retomaremos los alcances de la noción de *Erfahrung* tal como la hemos presentado más arriba. Desde allí, sostenemos un doble argumento. Por un lado, la obra (en el sentido de *Baustelle*), la película o, como la hemos definido, la producción, es parte fundamental y necesaria de la experiencia estética. Por otro lado, argumentamos que, entendida a la manera de Kluge, la experiencia nunca es individual sino siempre social y colectiva. Esto significaría que lo que está en juego no es un pretendido descentramiento del sujeto, de sus juicios habituales, sino que sigue estando en pie un horizonte colectivo de transformación social.<sup>466</sup>

Para llevar a cabo este objetivo, presentamos a continuación tres apartados. En el primero ahondamos en la noción de experiencia en relación con las capacidades humanas del pensamiento y la imaginación y delineamos el lugar que allí podría caberle a la “experiencia cinematográfica”. En el segundo apartado nos concentramos en uno de los

---

<sup>466</sup> Más a este respecto es ampliado en una de las derivas que entendemos quedan abiertas en nuestra investigación y que detallamos en la conclusión del escrito.

aspectos fundamentales que le dan a la experiencia el carácter que tiene en Kluge: su relación íntima con la imaginación y la fantasía. En el último, aludimos a algunos aspectos que se esperan de la experiencia del espectador de cine: asociación, esfuerzo y distendimiento, explotación de diferentes sentimientos como única garantía de una complejización del horizonte de experiencia individual y colectiva.

## 2.1. Experiencia y experiencia cinematográfica

La experiencia en un sentido enfático es para Negt y Kluge la habilidad de registrar y negociar los efectos de la pérdida y fragmentación históricas. Más que al empobrecimiento de la experiencia, Negt y Kluge aluden a la desaparición de la esfera pública y, por ello, el énfasis está puesto en alertar acerca de la incomunicabilidad de la misma. A la manera de “El narrador” de Benjamin, describen lo que llaman el “bloqueo” de la experiencia social cuando ella no puede ser expresada.

Además, al igual que Benjamin y Kracauer en su momento, lo que también advierten es que la transformación estructural del capitalismo comporta una transformación de la percepción. Así es que las nuevas formas de esfera pública que surgen con el cine (y luego con los otros medios audiovisuales) obligan a repensar los potenciales trastrocamientos en la sensibilidad y la percepción de la subjetividad.

Dicho de modo breve, a partir de su proveniencia dialéctica, Negt y Kluge aluden tanto al bloqueo de la experiencia como a la posibilidad de comunicarla de modos diferentes en una postulada esfera pública alternativa. Siguiendo el argumento expuesto hasta aquí, parecería implicarse que la experiencia posibilitada por el cine formaría parte de este último movimiento dialéctico.

No obstante, no hay una teoría de la experiencia estética en Kluge. No obstante, es claro que los contraproductos, tal como los hemos descrito más arriba, no serían nada sin su contraparte en los espectadores. La esfera pública es más rica mientras más involucra al espectador al nivel de su propia experiencia. Los contraproductos artísticos de Kluge conllevarían, según el análisis, esfuerzo, tensión y la capacidad de la fantasía, factores todos ellos ocultos por el sistema mediático. Los productos –que, en el caso de Kluge, circulan en el mismo medio que critican, esto es, en los canales tradicionalmente atribuidos a la industria cultural– tienen un potencial oposicional de un tipo de experiencia que es bloqueada en otras esferas. La contraproducción incorpora en sí misma la idea de una recepción crítica, toda vez

que el flujo de imágenes del cine es igual que la asociación de ideas de la película en la cabeza del espectador (capítulo 1). En este sentido, la idea de visionado colectivo es importante para plantear el cine como contraesfera, pero no indispensable. Pues, si esa experiencia estética del receptor es siempre subjetivo-objetiva, la importancia del cine va más allá de la sala. El bloqueo de la experiencia no solo es contrarrestable mediante contraproducidos, sino que estos contraproducidos conllevarían cambios en las capacidades de diferenciación humanas y en las maneras de vivir colectivamente.

De aquí entonces derivamos las dos características que creemos básicas para el caso de la experiencia. En primer lugar, la posición irremplazable que tiene la obra. Es el montaje propuesto por la película, aun en sus vacíos y en sus silencios, lo que posibilita, complejiza, tensiona la experiencia del espectador. También los propios modos de circulación de las obras forman parte de la experiencia cinematográfica y de allí, entendemos, la preocupación de Kluge por los canales de distribución de las producciones audiovisuales.

Para hacer más claro nuestro argumento, es importante introducir aquí la idea de complejidad de la experiencia y de las diferentes capacidades humanas. Experimentar es lo contrario a registrar y consumir. Imaginación, pensamiento, repetición, son todas capacidades humanas y sociales que tienen la propiedad de la variación. Todo nuestro sistema erótico trabaja sobre la diferencia.<sup>467</sup> Este parece un argumento muy potente: es necesaria la experiencia de encuentro con lo diferente, de variación para darle más textura a la experiencia. Esto permitiría salir de los mecanismos de repetición que están latentes como fuerza en la reproducción de la vida y que, solamente podemos contrarrestarlo en el mismo punto, donde son explícitos, esto es, en el mecanismo de la industria cultural.

Se juega aquí también un particular modo de comprender la relación entre el pensamiento racional y la imaginación, los sentidos y los sentimientos. En un escrito titulado “Die Rolle der Phantasie” [El rol de la fantasía],<sup>468</sup> Kluge afirma que, así como hay un despedazamiento de las diferentes actividades que constituyen el trabajo en el modo de producción capitalista, también el trabajo intelectual está dividido de manera inequitativa. La racionalidad y el pensamiento culto [*gebildete Denken*] son estimulados, delimitados y llevados a la especialización por las diferentes instituciones sociales. Pero, además del pensamiento,

---

<sup>467</sup> Kluge, A., Rötzer, F., “Kino und Grabkammer. Gespräch mit Alexander Kluge”, en von Schulte, Ch. (Hg.), *Die Schrift an der Wand: Alexander Kluge – Rohstoffe und Materialien*, op. cit., p. 34.

<sup>468</sup> Kluge, A., “Die Rolle der Phantasie”, en Íd., *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin*, op. cit., pp. 242-250. El escrito está tomado de una edición pirata, resultante de la transcripción de dos seminarios impartidos por Kluge en 1974 en la Universidad de Frankfurt (“Zur Theorie des Films” [Sobre la teoría del cine]) y un discurso de Oskar Negt titulado “Der Beitrag der kritischen Theorie zum Marxismus” [El aporte de la Teoría Crítica al marxismo]. Kluge, A., Negt, O., *Kritische Theorie und Marxismus: Radikalität ist keine Sache des Willens sondern der Erfahrung*, Gravenhage, Niederlande, (nicht autorisierter Raubdruck), 1974.

hay otra capacidad humana, más general, que es la de la imaginación [*Vorstellungsvermögen*]. Se trata de aquello que Freud describió, no solo por intereses psicoanalíticos, sino también teóricos. La imaginación es lo que explica la posibilidad humana de unir pasado, presente y futuro. Por su parte, la fantasía parece tener un sentido más delimitado. Como se cierra, o escapa de algún modo a las dimensiones más tecnologizantes de la sociedad, representa un reservorio, en principio indeterminado, y esa es su potencia, como desarrollamos en el apartado siguiente.

Lo importante de la reivindicación de las capacidades humanas que no se reducen a la inteligencia racional es que no se trata de un rescate de lo irracional. “No queremos movilizar lo irracional, sino que simplemente no queremos reconocer que esto irracional sea irracional.”<sup>469</sup> El pensamiento y el sentimiento tienen el mismo impulso, por ello Kluge habla de un equilibrio entre el antirrealismo de los sentimientos y la razón: “el equilibrio más importante es entre el antirrealismo del sentimiento y el realismo de la protección contra el riesgo público [*Gefahrenabwehr*], esto es, la *ratio*”.<sup>470</sup>

Como segundo punto, aludimos al carácter social de la experiencia. Incluso la propia capacidad de imaginación no es separable del trabajo, sino que es más bien la contraparte mental de todo tipo de trabajo y, en ese sentido, Kluge recuerda que es una producción social y no algo que le pertenece al individuo. Para la experiencia, valdría entonces algo fundamental de la teoría marxista. Para decirlo brevemente con Marx: “Hay que evitar, ante todo, que se vuelva a fijar la ‘sociedad’ como una abstracción contrapuesta al individuo. Este último *es* el *ser social*. Su expresión vital –aun cuando no aparezca bajo la forma inmediata de una expresión vital *comunitaria*, realizada simultáneamente con otros– *es* por ello una expresión y confirmación de la *vida social*”.<sup>471</sup>

De allí inferimos que la noción de “experiencia cinematográfica” como una ampliación de una idea de experiencia estética, no se circunscribe a la obra ni a una experiencia estética enfática, en la que el análisis estético se centra en los receptores. En el caso de la experiencia en Kluge habría una experiencia amplia que abarca la producción, la circulación y la recepción. Lo que no debemos perder de vista para la definición es la idea de contra. La experiencia y las capacidades humanas no se definen individualmente, sino que

---

<sup>469</sup> Kluge, A., “Die Rolle der Phantasie”, p. 250.

<sup>470</sup> Kluge, A., “Die Assoziation ist eine ganz exacte Tätigkeit, die wir nicht beherrschen” [La asociación es una actividad muy exacta, que no dominamos], en Sabisch, A., Zahn, M. (Hg.), *Vissuelle Assoziationen, Bildkonstellationen und Denkbewegungen in Kunst, Philosophie und Wissenschaft*, Textem: Hamburg, 2018, pp.130-145, p. 137. Para profundizar en este punto se puede consultar Stollmann, R., *Alexander Kluge zur Einführung*, Junius: Hamburg, 1998, p. 29.

<sup>471</sup> Marx, K., *Manuscritos económico-filosóficos de 1844* (trad.: F. Aren, S. Rotemberg, M. Vedda), Colihue: Buenos Aires, 2010, p. 145.



son siempre sociales. Pensar el cine desde lo público implica que el cine está concebido para movilizar al espectador, pero ese espectador no es simplemente la subjetividad individual al que se referían los estudios en recepción o los estudios culturales. El horizonte de recepción es también común, plural, social, público. “La categoría de público conserva una arista crítica, utópica, afirmada en el ideal de la autodeterminación colectiva”.<sup>472</sup>

## 2.2. Imaginación y fantasía

Resulta significativo que en *Öffentlichkeit und Erfahrung* no se haga referencia explícita al arte ni a la experiencia estética ni al cine, siendo que por la misma época se concentra gran parte de la producción cinematográfica de Kluge.<sup>473</sup> No obstante, sí se apela de modo reiterado al lugar de la “fantasía” como horizonte de transformación asociado al cine. Porque para Kluge, *Erfahrung*, a diferencia de *Erlebnis*, implica la capacidad de la memoria, de la percepción, pero fundamental y centralmente de la imaginación y la fantasía. Con imaginación, insistimos, Kluge se refiere a un modo de resistencia, a aquello que guarda la posibilidad de realinear los desgarrados fragmentos de experiencia a partir de una nueva constelación de realidad y fantasía, de tiempo e historia.<sup>474</sup>

Con respecto a la fantasía, en uno de los primeros subtítulos del libro ya se advierte que el trabajo de la misma es la forma de producción de experiencia auténtica. Desde el plano subjetivo, fantasía se refiere a la capacidad de organizar la experiencia individual y producir ilusiones, por lo tanto, para los autores, su función es importante en el contexto de la atrofia de la experiencia. Entendida en términos freudianos, Kluge y Negt se refieren a ella como compensación del principio de realidad. Combinada con términos marxistas, la fantasía se presenta como un escudo, como un mecanismo de defensa, como una protección del ego frente al shock de la experiencia del trabajo alienado, esto es, una realidad que de otra forma no podría ser tolerada.<sup>475</sup> Pero también hay un sentido social de la fantasía. En este caso, también alude a una capacidad, a aquella que, a pesar de ser universal, queda fuera de la consideración de la esfera pública desde una perspectiva racional. Y es justamente por haber

---

<sup>472</sup> Hansen, M., “Early cinema, late cinema”, art. cit., p. 208.

<sup>473</sup> La respuesta parece ser bastante simple. Para poder emprender un trabajo colaborativo, ambos autores decidieron dejar de lado los terrenos de experticia de cada quien y encontrar un suelo común de debate. Más allá de la explicación práctica, las consecuencias teóricas son las mismas.

<sup>474</sup> Hansen, M., “Early cinema, late cinema”, art. cit., p. 203.

<sup>475</sup> Kluge, A., Negt, O., *Public Sphere and Experience*, op.cit., pp. 33-35.

sido suprimida de su atención, que ha podido escapar de alguna forma al control, a la disciplina, a la domesticación.

En esos lugares donde no se habría asimilado del todo, donde la imaginación no se habría subsumido a la valorización, sería posible estimular a la fantasía para que ignore los obstáculos que le presenta la realidad y desarrolle perspectivas diferentes a aquellas inherentes a las cosas tal como son.<sup>476</sup> Si bien es claro que estos espacios de imaginación incontaminada no pueden encontrarse sin más, “la relación de dependencia entre la fantasía y la experiencia de una realidad alienada debe ser determinada teóricamente”.<sup>477</sup> No puede obviarse el hecho de que en la búsqueda de una “emancipación práctica colectiva” no es suficiente con servirse de los productos de la fantasía, ya que

en su forma no superada [*unsublated*]<sup>478</sup> como un mero contrapeso libidinal a relaciones alienadas insoportables, la fantasía en sí misma es simplemente una expresión de esa alienación. Sus contenidos son por ello conciencia invertida. Sin embargo, en virtud de su modo de producción, la fantasía constituye una crítica práctica inconsciente de la alienación.<sup>479</sup>

Ese modo de producción, esa “actividad libidinal de la conciencia” que es la fantasía se encuentra en peligro en el presente dado que es precisamente ella la que constituye la materia prima y el medio para la expansión de la industria de la conciencia.<sup>480</sup> Es decir, mediante sus técnicas, la industria cultural busca reintroducir la fantasía pero en su forma domesticada.

Para Kluge es en la fantasía, aún en su forma ideológicamente cooptada, y no en el lenguaje del discurso racional, donde pueden encontrarse los elementos para la proyección de una esfera pública proletaria. Hay fantasía domesticada, pero ella es tan carente de límites que queda siempre, por definición, fuera del control social. La capacidad de imaginación es, en definitiva, la capacidad de pensar la más extrema negatividad: proyectar lo que no existe. Esto se traduce en diferentes conexiones diferentes, interacciones, posibilidades, alternativas.

---

<sup>476</sup> Kluge, A., “On Film and the Public Sphere”, art. cit., p. 215.

<sup>477</sup> Kluge, A. y Negt, O., *Public Sphere and Experience*, op.cit., p. 33.

<sup>478</sup> Sublate es el término inglés con el que se traduce la inextricable noción hegeliana *Aufhebung* (asimilación, negación, superación). En el original alemán la expresión es “unaufgehobenen Form”. Kluge, A. Y Negt, O., 1973, op.cit., p. 67.

<sup>479</sup> Kluge, A. y Negt, O., *Public Sphere and Experience*, op.cit., p. 33.

<sup>480</sup> *Ibid.*, p. 34.

### 2.3. El trabajo cooperativo de asociación del espectador

Dijimos ya en numerosos pasajes que la película para Kluge no es exactamente aquello que existe en la pantalla. Más bien es lo que se compone “en la cabeza del espectador”. La participación del espectador es imprescindible para completar la obra y por ello la experiencia estética adquiere un rol central. En la tradición se ha entendido de distintas formas la experiencia estética. Benjamin proponía la recepción en la dispersión, Brecht el distanciamiento [*Verfremdung*].<sup>481</sup> Para Kluge, los cortes son el lugar donde el “espectador distraído” puede volcar su fantasía. De aquí puede inferirse que la categoría de *Zerstreuung* [distracción, dispersión] utilizada por Benjamin y Kracauer para definir un modo particular de recepción, también ofrece un punto de entrada para el tropo klugeliano de la película en la cabeza del espectador.

Recordemos que para los dos autores los arquetipos eran el cine y la arquitectura, porque allí la relación con las imágenes se da en la dispersión, a diferencia de la concentración y el recogimiento que exigía la pintura.<sup>482</sup> La dispersión es la categoría elegida por Kracauer para ponderar la respuesta perceptual a la experiencia moderna y de allí derivar el tipo de recepción con la que estaría íntimamente ligado el cine. En este sentido, dispersión no es el equivalente a diversión, como aquello a lo cual todo entretenimiento apuntaría. Más bien es la capacidad que tiene el público de la cultura moderna de abandonarse a la distracción, “a la pura externalidad”, a la secuencia discontinua de impresiones provenientes de los sentidos. Benjamin retoma la categoría propuesta por Kracauer y en el *Ensayo sobre la obra de arte* la utiliza, tanto contra la perpetuación ideológica del aura en el arte como contra la falsa restauración de la misma en la cultura de masas.<sup>483</sup>

¿Qué puede ser la “atención dispersa”, toda vez que han quedado atrás los comienzos del siglo XX cuando la categoría fue pensada? Lo que no deberíamos asociar a la categoría de distracción de Kluge es la de shock. Al igual que Adorno, Kluge desacuerda con la idea de la centralidad del shock para pensar el cine, pues ¿cómo puede ayudar a reconfigurar la experiencia perdida si justamente la experiencia cotidiana moderna es la del shock? El shock no es un sentimiento, una movilización de la experiencia en Kluge, puesto que en realidad eso restringiría la independencia de los espectadores y sus poderes de percepción. La categoría podría entenderse como contraparte del dominio y, en ese sentido, revalorizar el

---

<sup>481</sup> Eiland, H., “Recepción en la dispersión” (trad.: S. Villegas), en Uslenghi, A. (comp.) *Walter Benjamin: Culturas de la imagen*, Eterna Cadencia: Buenos Aires, 2010, pp. 53-74.

<sup>482</sup> Vedda, M., *La irrealidad de la desesperación. Estudios sobre Siegfried Kracauer y Walter Benjamin*, op. cit., pp.143-189.

<sup>483</sup> Cfr. Hansen, M., “Early cinema, late cinema: permutations of the public sphere”, art. cit., p. 180.

trabajo de la memoria, la receptividad y lo inconsciente. En este marco, la experiencia cinematográfica giraría en torno a una experiencia de dejarse llevar, de no seguir los caminos –especialmente reflexivos– de lo ya conocido, sino de un encuentro con lo diferente. No obstante, el encuentro no es con algo exterior al sujeto, es parte de una capacidad humana – la de reírse, la de imaginar, la de tener diferentes sentimientos y reacciones– que, a su vez, solo existe en la medida que sea compartida con otros.

La distracción es la forma de recepción que permite asociaciones e impresiones que no se derivan necesariamente del yo consciente. También el momento de imprevisibilidad que está a la base de la recepción, tal como la entiende Kluge, lo conecta con Kracauer. En definitiva, mediante este tipo de recepción sería posible estimular “la articulación de configuraciones experienciales (tiempo cualitativo, duración, incluso aburrimiento; flujo de asociaciones, fantasía, pasiones) que son más que un mero reflejo de los principios económicos en el tiempo libre.”<sup>484</sup> En particular, lo que permiten los cortes entre las imágenes montadas y la utilización de los intertítulos propios de la estética klugeliana es dar el tiempo necesario para que el espectador tenga un momento para desarrollar fantasías independientes. Se trata de ese momento de sorpresa en el que de repente caigo en la cuenta de que comprendí algo, y entonces la fantasía se redirige a la realidad.<sup>485</sup>

Lo que Kluge espera mediante el montaje es que el espectador realice el trabajo de asociación entre los elementos montados en la película y sus propios pensamientos, sentimientos e imaginación. La asociación es algo muy distinto a la narración y a la información, en la medida en que es dialógica, comunicativa, constelativa.<sup>486</sup> Asociación es también la de los trabajadores entre sí. Por eso hay un hilo entre el “método asociativo” (que es inherentemente humano, físico, pero que se trabaja formalmente) con el “camino de la cooperación”.<sup>487</sup>

¿De qué modo juegan los sentimientos si no hay shock, si no hay interpelación directa? En relación con la narración, Jameson sostiene que en Kluge hay una ausencia total de afecto. Eso la vuelve, de modo paradójico, profundamente expresiva y, además, logra que “la agitación interna emerja más poderosamente en el lector”.<sup>488</sup>

Los sentidos y los sentimientos juegan un papel crucial en Kluge. Los sentidos son los que permiten percibir la realidad. Diversificarlos, por lo tanto, equivaldría a encontrarse

---

<sup>484</sup> *Ibid.*

<sup>485</sup> Kluge, A., “On Film and the Public Sphere”, art. cit., p. 216.

<sup>486</sup> Kluge, A. “Die Assoziation ist eine ganz exacte Tätigkeit, die wir nicht beherrschen“, art. cit., p. 131.

<sup>487</sup> Stollmann, R., “Alexander Kluge als Realist”, art. cit., pp. 256-257.

<sup>488</sup> Jameson, F., “IX Coda: Kluge, o el realismo después del afecto”, en *Íd.*, *Las antinomias del realismo*, op. cit., pp. 215-221, aquí p. 221.

con las profundidades, la diversidad y la contradicción de las formas de realidad plausibles de ser percibidas. En ese sentido, Kluge apela a poner en marcha todos los sentidos y no solo el de la vista. La importancia de la música para el ser humano, o su insistencia en la piel, el más pedestre de los órganos humanos, dan testimonio de ello. Los sentimientos, por su parte, son la capacidad subjetiva que permite negar la realidad. Y de allí la importancia de los contraproductos. Solo con un trabajo de los medios expresivos es posible alcanzar las “catacumbas del alma que no se pueden alcanzar de otra forma”.<sup>489</sup> ¿Cómo se definen los sentimientos? Primero habría que aclarar que el miedo, el amor, etc. no son sentimientos, sino emociones. Aquello que es triste o alegre es indeterminado, no es una característica asociada de antemano a eventos específicos, aunque la industria cultural nos haya entrenado para llorar en ciertas escenas y reír en otras. El suspenso tampoco es un sentimiento, es un efecto. Un efecto sin causa, señala Kluge, explicando por qué no es un tipo de cine que quisiera hacer. El sentimiento solo aparece cuando uno se relaja, para eso las pausas. Lo que nos resulta abrumador, saturado de información, emociones y efectos, tampoco deja lugar a los sentimientos, pues solo bloquea su aparición.

Kluge indica que también para Adorno la fantasía, la capacidad de negar la realidad, tenía su origen en un sentimiento: el sufrimiento. Y él en eso está de acuerdo. Solo que agrega que además de aquellos sentimientos que sirven para defenderse de la realidad, hay fantasías que pueden provenir del júbilo.<sup>490</sup>

Entonces, la distracción estaría relacionada con la espontaneidad, el escape y la disipación, en contraposición directa con la absorción y la empatía que ofrecen las películas comerciales. Después de ver una película fantástica, me queda todavía el trabajo de “ordenar” el momento y la información que se introdujeron en mí como perturbaciones, y eso lleva trabajo. Es mucha la energía y la fuerza que se invierte con ese trabajo de ir y venir de una experiencia fantástica a mi experiencia cotidiana. Energía que Kluge propone canalizar de otra manera. Entonces, no se trataría de suprimir rasgos de la experiencia estética explotados por la industria (la movilización de sentimientos, la catarsis, el entretenimiento), sino de canalizarlos en un tipo de experiencia que se reúna con la diferencia y la variación.<sup>491</sup>

Así, la provocación a la imaginación del espectador que propone Kluge parece buscar más un proceso emotivo que una activa encadenación de información que lo lleve a hacer

---

<sup>489</sup> Entrevista concedida por Kluge para la inauguración de la Maestría en Ópera experimental de la Universidad Nacional Tres de Febrero, transmitida vía streaming el 22 de agosto de 2020. “Alexander Kluge: ópera experimental, crónica y panóptico de los sentimientos. Entrevista y muestra de trabajos audiovisuales del realizador”.

<sup>490</sup> *Ibíd.*

<sup>491</sup> Kluge, A., Rötzer, F., “Kino und Grabkammer. Gespräch mit Alexander Kluge”, art. cit., pp. 34, 40.

deducciones lógicas y argumentar una posición crítica frente al mundo.<sup>492</sup> En palabras de Jameson, se busca deliberadamente la “reorientación de la experiencia mediante una reconstrucción de ‘sentimientos’.”<sup>493</sup> Por consiguiente, para Kluge las películas deben activar “antes que usurpar” el horizonte de experiencia del sujeto, rebatiendo conexiones determinadas, específicas, prefijadas, que en realidad responden al “bloqueo estructural” de la experiencia que se perpetúa en la esfera pública dominante.<sup>494</sup> A diferencia del mecanismo básico de los productos de la industria cultural, para Kluge no se trata de buscar la identificación con el espectador, sino de encontrar su resistencia.

Existe, empero, una crítica extendida que le señala a Kluge que este tipo de experiencia a la que apunta no está pensada para cualquier espectador. Quienes realmente pueden tener este tipo de experiencia en el cine deben poseer un alto grado de conocimientos, principalmente de arte, historia y filosofía para poder comprender los intertextos que propone el cineasta. En definitiva, las películas de Kluge, según sus críticos, requieren un esfuerzo intelectual.

Sin embargo, lo que podría llamarse “esfuerzo” Kluge lo denomina, en las antípodas, actitud de distensión, esto es, una actitud mediante la cual el sujeto vuelve a la vida por un momento, dejando que los sentidos lo invadan. Un momento en el que se suspende el conocimiento, entendido como control y como dominio, y se activa la memoria y la imaginación. Para él, una curiosidad infantil es más permeable a las películas que una visión “cultivada”, por más que lo que despierte el cine sean ideas. El cine activa una facultad de conexión de los seres humanos que existe antes de la invención del propio cine: la capacidad de “editar” imágenes y experiencias. Esas asociaciones que despierta tienen un orden espontáneo, libidinal.

El último término clave que quisiéramos presentar es el de cooperación. Con respecto al cine, podemos pensar la cooperación al menos de dos maneras. En primer lugar, en relación con la sala de cine, la experiencia colectiva del cine. Lo que pasa entre la pantalla, la temporalidad de la narración, la experiencia del cuerpo y los ojos de los otros. Por otra parte, puedo estar sentado solo en la sala de cine, pero esa misma película puede estar siendo exhibida en ese momento en Francia, Rusia o Tailandia. De allí que Kluge haya insistido durante las décadas del sesenta y del setenta en la distribución y visionado de las películas.

Si los contraproductos de Kluge aspiran a la transformación del horizonte de experiencia y de ese modo se insertan como contraesferas públicas, ello implicaría dos etapas

---

<sup>492</sup> Bruck, M., “Brecht’s and Kluge’s Aesthetics of Realism”, *Poetics*, 17, 1988, pp. 57-68, aquí p. 63.

<sup>493</sup> Jameson, F., “Marx y el montaje”, art. cit., p. 104.

<sup>494</sup>Cf. Hansen, M., “Early cinema, late cinema”, art. cit., p. 205.

en el visionado, esto es, la primera a oscuras, individual, y la segunda conjunta, el debate. Pareciera entonces que es algo que no sucede en las salas de cine realmente. En este punto, la posibilidad de la cooperación parecía difícil, pero para él no lo era. Es tan simple como imaginar otro tipo de arquitectura en los cines, una que permita pasar de una sala oscura a una esfera pública, o sea, una que permita la discusión. Kluge está pensando en este punto en cines que tienen cafés o restaurantes anexados.<sup>495</sup>

La segunda forma de cooperación es en la producción y ya nos hemos referido a ella. “Para desarrollar el cine de autor, la única forma es mediante la cooperación.”<sup>496</sup> La serie de asociaciones que despliega la constelación del montaje de imágenes no está determinada por el productor. Desmarcándose de la tendencia del *Auteur-cinema*, no hay un vuelco hacia una experiencia subjetiva del artista, sino que Kluge ve en el cine, como Benjamín en el *Ensayo sobre la obra de arte*, la posibilidad de producir de manera colaborativa. Así lo demuestran, tanto su trabajo en televisión del que participaron muchos cineastas, como los reconocidos films de fines de la década del setenta y principios de la del ochenta realizados en colaboración.

Dado que la cooperación es una forma utópica de organizar la producción, para Negt y Kluge, lo que es de mayor interés en los diversos momentos históricos de producción no son solo las divisiones que resultan, sino también las nuevas formas de relacionalidad [*Zusammenhang*] que surgen y pueden leerse como prefiguraciones de formas utópicas de relacionarse. El grado en el que las personas no pueden sobrevivir solas nos enseña que lo que es común no corre ni en paralelo al trabajo (especialmente al artístico y al intelectual) ni se deposita en un horizonte utópico. Lo común es en sí mismo un elemento del cambio social. Entonces, como intelectual, Kluge dice que lo primero es tener la autoconfianza para pensar que todo es posible.<sup>497</sup> Agregaríamos que, dado el estado de cosas, la posibilidad siquiera de imaginar vidas diferentes, formas de organización más humanas, se escapa a la gran mayoría de las poblaciones. Revivir públicamente (ante otros y para otros) esa confianza en el espacio compartido que es una esfera pública mediada por los distintos medios, no es tarea menor.

Por ello, el tropo “la película en la cabeza del espectador” conecta la estética de Kluge con una política de la esfera pública, ya que el cineasta entiende que en la interacción entre las escenas montadas en la pantalla y el espectador se articula tanto la experiencia individual como la pública y social. Dicho en otras palabras, el fundamento mismo del cine no es otro que la mediación social e histórica de la experiencia. En este sentido, potenciar la autonomía

---

<sup>495</sup> Cfr. Kluge, A., “On New German Cinema”, art. cit., p. 26.

<sup>496</sup> Kluge, A., “On Film and the Public Sphere”, art. cit., p. 207 (tomado de *Die Patriotin* [1979]).

<sup>497</sup> *Ibid.*, p. 214.

en el proceso de recepción de cada espectador individual no supone dirigirse solo a su capacidad de experiencia subjetiva. Dado que en las películas de Kluge se insertan elementos y análisis de las estructuras históricas, se ilumina el carácter social de la experiencia.

## Reflexiones finales

En este último capítulo de la tesis nos hemos concentrado en un término clave que, a lo largo de la investigación, ha ido mostrando su relevancia en los niveles histórico, filosófico y estético. Nos referimos al concepto de *Erfahrung*.

En primer lugar, nos valimos de algunos aspectos de la teoría de la experiencia benjaminiana, haciendo hincapié en dos aspectos importantes para nuestro argumento: la idea de atrofia de la experiencia y la relación de la misma con la narración. También con los aportes de Kracauer y Adorno, nos referimos a la atención que la tradición crítica presta a los nuevos modos de comunicabilidad de la experiencia y a las transformaciones en la propia experiencia viabilizados por el encuentro, subjetivo y social, con lo audiovisual.

En segundo lugar, nos abocamos a desarrollar la acepción dialéctica de la *Erfahrung*, un trabajo conceptual que nos permitió hacer después una lectura de su utilización en Negt y Kluge en diversas categorías. Aquí, recordamos la diferencia con la *Erlebnis*. Esta última refiere a algo singular y prerreflexivo. Resaltamos la idea de inmediatez de esta vivencia que provendría, sin mediaciones, del *Lebenswelt*. Por el contrario, *Erfahrung* contiene en sí cuatro rasgos fundamentales. Primero, no implica una relación instrumental con el mundo de los *objetos*, su reducción a un conocimiento racional del mundo. Por su parte, el *sujeto* tiene un acercamiento con las cosas signadas por lo procesual, la movilidad y el riesgo, lo que implica la posibilidad de la auto-experiencia, un tipo de formación que permite una apertura hacia los objetos. Tercero, no desaparece la categoría de *verdad*, solo que no queda reducida a la correspondencia con los hechos. Cuarto, y en relación con lo dicho antes acerca del movimiento, también es central la categoría de *historia*, a través de la narración y el recuerdo, lo que conecta a la experiencia con su rasgo más colectivo.

Siguiendo aquella característica que atribuíamos a Benjamin de la atrofia de la experiencia, en el libro de Negt y Kluge encontramos un diagnóstico de bloqueo de la experiencia que se relaciona con la propia idea de *Öffentlichkeit*. Pues, en parte, la *Erfahrung* está bloqueada ya que en la esfera pública burguesa se hace una diferenciación entre aquellas experiencias dignas de tomar expresión pública, por ejemplo, las elecciones, las celebraciones deportivas, las acciones bélicas o la *premiere* de un teatro. Todos estos eventos se consideran



públicos, mientras que aspectos de significancia social extrema, tales como la familia, la educación y el trabajo, se relegan al ámbito privado y, por lo tanto, la puesta en común de la experiencia en esos ámbitos no tiene lugar. Pero también, tal como sostuvo la Teoría Crítica en general, y Benjamin en particular, en la misma noción de *Erfahrung* se cifra una ocasión abierta para concebir de otro modo la desgarrada relación del sujeto con el mundo.

El apartado “Industrialización de las imágenes y bloqueo de la experiencia” se pretendió como un articulador de los antecedentes de la tradición presentados hasta ese punto en el argumento, el trabajo teórico emprendido por Kluge junto a Negt, con la experiencia específica proveniente y sustentada por el cine y la televisión. En ese punto, analizamos la idea trabajada en el texto de Kluge de 1985 sobre la “industrialización de la conciencia”. Según su análisis, el peligro de los nuevos medios (esta vez, refiriéndose a la televisión, el video, y en especial, al comienzo de internet) es que hay un paso desde la otrora postulada por Horkheimer instrumentalización de la razón hacia una colonización cada vez más extensa de la percepción, la sensibilidad y la imaginación. Así, Kluge describe como los modos característicos de la televisión el código binario, la información, la abstracción y el lenguaje simple. En ese sentido, se advierte claramente que para Kluge hay una diferencia entre el cine y la televisión, toda vez que el cine es todavía capaz de reponer la experiencia y la narración de la que hablábamos más arriba y, por ello, pertenecería aún a lo que el alemán denomina una esfera pública clásica. Claro que, una vez más, esto no le impidió a Kluge mudar su trabajo audiovisual a la televisión. Pero sí es claro que sus producciones contradicen y cuestionan estos rasgos que Kluge está viendo con preocupación en la televisión.

¿Qué significaría, en definitiva, esa reposición de la *Erfahrung* asociada a la idea de contraproducción en Kluge? Por un lado, implicaría que los receptores tengan una relación con el medio que no sea la del consumo, la regida por el valor de cambio. Por otro lado, se trataría de exponer y posibilitar experiencias más complejas y diversas que las ensayadas por el mecanismo de repetición típico de la industria cultural. En tercer lugar, Kluge habla de un rol de *traducción* y no de *compensación* de las experiencias subjetivas a través de los contraproductos. Además, implicaría un modo de producción, no anclado únicamente a la lógica del mercado, que permitiría inicialmente movilizar el resto de experiencia no colonizada que pervive en la fantasía de los seres humanos y, luego, generar otra instancia de experiencia posible mediante el debate y la discusión públicos.

Entonces, si en ese apartado intentábamos profundizar en la teoría de la experiencia en relación con el cine en términos del diagnóstico del bloqueo y la posibilidad de una reposición de la *Erfahrung*, en la segunda parte del capítulo hicimos foco en la idea de

experiencia estética asociada al cine de Kluge. En otras palabras, resultó un intento por describir más acabadamente el potencial del cine al que nos hemos referido a lo largo de toda la tesis desde este aspecto de la estética. Para ello, construimos la categoría de “experiencia cinematográfica”, toda vez que no encontramos en Kluge una definición de experiencia estética. Además, desprendimos de esa categoría dos conceptos interconectados con ella: la imaginación y la fantasía. De nuevo, si estamos en presencia de un diagnóstico de bloqueo de la percepción y de la imaginación, de lo que se trataría es de hacer foco en lo que Kluge – y Negt– denominan capacidades de diferenciación [*Unterscheidungsvermögen*]. Volviéndonos hacia los fundamentos del concepto de industria cultural, su mecanismo principal es la repetición; contra él, las contraproducciones posibilitarían un encuentro con lo diferente, con aquello que tensiona y requiere trabajo y esfuerzo, implica una diferenciación que complejiza la experiencia.

En este marco, definimos experiencia cinematográfica como una noción global que abarca tanto a la producción como a la circulación y a la recepción. Por su parte, refiere al componente mediante el cual lo que se busca en el cine es explorar las capacidades humanas (tanto del pensamiento como del sentimiento) que nunca son individuales, sino que, en la medida en que constituyen el resultado del trabajo o la contraparte de la producción, tienen un carácter indefectiblemente social. Como decíamos, experiencia estética no es un aspecto estético desarrollado por Kluge, como sí lo son los conceptos de imaginación y fantasía, relacionados a una forma de producción de experiencia auténtica. Por el lado subjetivo, la fantasía significa la compensación del principio de realidad (Freud) y la contradicción al trabajo alienado (Marx). Por el lado social, Kluge entiende que la fantasía ha quedado mayormente desatendida por la esfera pública burguesa y de allí que pueda escapar a la total mercantilización. Ciertamente, sería ingenuo pretender encontrar espacios de fantasía incontaminados, pero el punto es que la fantasía es tan ilimitada que por definición queda fuera del control total. La fantasía es la posibilitadora, en definitiva, de la más extrema negatividad: proyectar lo que no existe.

Hacia el final del capítulo, intentamos delinear algunas características que se relacionarían con esta definición de experiencia estética asociada al cine de Kluge. En primer lugar, remitimos a la categoría de *Zerstreuung*, para implicar tres cosas: el cine de Kluge buscaría en el espectador un dejarse llevar improductivo, fuera del valor mercantil del tiempo; esa distracción posibilitaría el encuentro con asociaciones e impresiones imprevisibles; y un impulso a las fantasías soterradas. Relacionada a la anterior, en segundo lugar, postulamos la categoría de *asociación* como central. Básicamente, lo que Kluge pretende de su cine como

transformador del horizonte de experiencia es que las imágenes en la pantalla generen en los espectadores conexiones nuevas, relaciones antes impensadas. En tercer lugar, reiteramos, la experiencia del cine apunta más a los *sentimientos* y a la percepción que al juicio. La ampliación de los sentidos (no reducidos a la visión) y la movilización de los sentimientos (que no son ni las emociones ni los efectos activados por el cine comercial) posibilitarían nuevas y diferentes formas de percibir la realidad. Finalmente, nos referimos al concepto de *cooperación* que, asociado al cine, implicaría la posibilidad de pensar una experiencia colectiva tanto en términos de la masividad de la recepción y su potencial debate público como de las formas colaborativas de trabajo que propone.

La cuestión de la experiencia estética representó en la investigación un desafío particular, que concentra gran parte de los aspectos más originales de Kluge, en el sentido también de distanciados de la tradición crítica y, por lo tanto, hay una serie de derivas que no llegamos a desarrollar y a las que nos gustaría referirnos de modo sucinto en la conclusión de esta tesis.

## Conclusión

Si ya no se reciben saludos,  
¿para qué llevar puesto el sombrero?

–Karl Kraus, *Apocalipsis* (1908)

¿Qué es posible hacer todavía con el arte más joven, aquel en el cual, partíamos en las primeras líneas, Adorno depositaba expectativas? ¿Puede considerarse al cine hoy como una potencial contraesfera? ¿De qué sirve una estética del cine crítica en un escenario postcinematográfico? En otras palabras, ¿qué cambios pueden advertirse en la postulación del cine como contraesfera cuando la sala de cine ya no es el lugar donde mayoritariamente se receptan las producciones audiovisuales? Si una estética del cine crítica necesitaba de una teoría social que tenía a lo público como su base, cuando aquello que es público ha cambiado, pareciera que tanto la estética como el horizonte político son otros. Sin embargo, las imágenes continúan siendo las que más radicalmente ponen en tensión a lo político. Tenía razón Benjamin. Y tenían razón Adorno y Kluge, confiar en su potencial era una utopía.

El objetivo de este trabajo estuvo centrado en desarrollar una estética de la imagen cinematográfica en sentido postadorniano a partir del planteo teórico y artístico de Alexander Kluge. Así, propusimos la tesis de que las imágenes cinematográficas, desde un planteo realista sostenido en el cuestionamiento de la referencialidad de la imagen, son capaces de colaborar con la formación de un contraespacio público. Postulamos tres ideas centrales para una estética crítica: la posibilidad de un cine iconoclasta, el realismo antagonista y el cine como contraproducción. A través del desarrollo de la primera, nos situamos a contramano de las recepciones que leen en Kluge un trabajo celebratorio de la imagen, rescatando desde su vena adorniana, una tradición de la negatividad. Poner en el centro la idea de realismo antagonista, por su parte, implicó una toma de postura frente a las interpretaciones que sitúan a Kluge en los debates del modernismo y el posmodernismo. Finalmente, los rasgos que asociamos a la contraproducción buscaron desarticular aquellas lecturas que plantean en Kluge una clara objeción al diagnóstico adorniano de la industria cultural.

En el primer capítulo comenzamos la argumentación presentando la potencialidad de la reflexión de la Teoría Crítica en el ámbito del cine en términos de iconoclasia. Partimos de lo que en general se sostiene como rasgo inequívoco de la Teoría Crítica en el ámbito de las teorías del cine y los medios y la estética, esto es, una tradición que no ha proporcionado

una reflexión específica sobre el cine por un prejuicio elitista y pesimista que ha dejado al cine fuera de aquellos fenómenos dignos de consideración estética. Por paradójico que suene, sostuvimos la posibilidad de plantear, dentro de esta tradición, un “cine iconoclasta” en el cual se pone en cuestión su característica más evidente: la referencialidad. De este modo, la perspectiva crítica no da por sentado el potencial estético y político de las imágenes, sino que sitúa una pregunta radical: de qué son capaces las imágenes más allá de su contenido referencial. En este punto, la exposición se anudó a una necesaria mirada histórica, que presentó los debates de principios de siglo en torno al cine en comparación con el sistema de las artes vigente. Los planteos originales de Benjamin, Kracauer, Adorno, Horkheimer y Marcuse fueron introducidos en ese momento del escrito para señalar algunos de los rasgos materialistas que darían luego su especificidad a Kluge. Pues, reflexionar sobre la imagen cinematográfica no es solo preguntarse por su naturaleza sino por su historia. Entre esas características asociadas a la cultura de masas, sobresalen la relación inextricable del cine con el capitalismo del siglo XX y la contradicción inherente al arte en su carácter de obra autónoma y mercancía.

En ese escenario, situamos la consideración de Adorno como aquel intelectual al que más se ha asociado esa “imagen negativa” que describíamos más arriba. Emplazándolo en el contexto trazado en el primer capítulo, tanto histórico como intelectual, ensayamos una lectura del aporte adorniano que buscaba discutir el lugar común según el cual se lo comprender como un enemigo de la cultura de masas. De hecho, los dos aspectos clave que Kluge va a subrayar en su cine, a saber, la posibilidad del cine de la mediación técnica de la realidad y las posibilidades formales alojadas en esa mediación, el cineasta las toma del propio Adorno. El ataque al pseudorealismo del cine comercial y la posibilidad de que el cine aún encarne un proyecto estético de ambiciones transformadoras, son tema de debate en los textos centrales abordados en el capítulo: el “Filmtransparente” de Adorno (1966), “Die Utopie Film” [El cine utopía] de Kluge (1964) t el Manifiesto de Oberhausen (1962), como sismógrafo y reflejo de los debates que estaban teniendo lugar por la década del sesenta en Alemania.

El objetivo del segundo capítulo fue profundizar la idea de iconoclasia atendiendo a los rasgos específicos de la obra cinematográfica de Kluge. No obstante, antes de concentrarnos en ese análisis, propusimos tres modelos para pensar la imagen cinematográfica que, en tanto niegan la indexicalidad de la imagen y su valor individual, simbólico o polisémico, permiten dar cuenta de su carácter iconoclasta. El primero de estos modelos remite a las imágenes de la memoria y, retomando las consideraciones proustianas

en torno al recuerdo, presenta a las imágenes como impresiones exageradas, distorsionadas, discontinuas, plásticas y frágiles. El segundo, alude al flujo de asociaciones subjetivas con el que Adorno y Kluge equiparan las imágenes técnicas del cine, afinidad mediante la cual logran poner en cuestión su carácter de copias y concebirlas como un modo de protesta contra el principio de realidad. El último modelo al que referimos se encuentra en la analogía propuesta por Adorno de las imágenes con la escritura. Lo central aquí es el modo en que, mediante esta analogía, se le atribuyen a las imágenes características propias de la escritura tales como la diferenciación, la distancia y el desciframiento.

Esas consideraciones son continuadas por Kluge en tanto su cine cuestiona la supremacía de lo visual y más bien se fundamenta en ideas tales como la destrucción de imágenes, la aparición de imágenes invisibles, los vacíos, las ausencias, los huecos, la oposición, el conflicto y el choque. En este marco, hay dos características básicas del cine de Kluge que también podrían emparentarse con la hipótesis de la iconoclasia. En primer lugar, la noción de imagen como material acentúa el carácter construido de la imagen y del mundo, poniendo en duda, incluso, su capacidad de referencialidad. Además, la imagen es un material más que, como ya dijimos, pierde su preeminencia al ser colocada en el proceso del montaje junto a otros materiales que la tensionan. De estos materiales rescatamos especialmente la palabra y a eso dedicamos la segunda parte del argumento del capítulo 2. Pero antes, presentamos las inferencias iconoclastas que hicimos de una frase insignia de Kluge: la “película en la cabeza el espectador”. Mediante esa afirmación, se pretende expresar que la película no es exactamente aquello que ocurre en la pantalla. Asimismo, se pone de relieve la analogía entre el trabajo del montaje cinematográfico y la asociación subjetiva que mencionamos más arriba. Finalmente, la afirmación de Kluge remite a la necesidad de que el flujo de imágenes que promueve una película permita que el espectador se escape y se ausente, en lugar de absorberlo de manera inmersiva, identificadora y anestésica.

Como dijimos, un rasgo distintivo del tipo de construcción formal que propone Kluge en sus películas es una relación dialéctica de imagen y palabra. Esa consideración general, expuesta especialmente en “Wort und Film” [Palabra y cine] de 1965, fue dividida en tres niveles analíticos que, creemos, dan cuenta de la fecundidad de la reflexión de este asunto. En primer lugar, tratamos las relaciones del cine y la literatura para desprender de allí la posibilidad que encuentra Kluge de sugerir un lenguaje propiamente cinematográfico. En segundo lugar, consideramos las relaciones de la palabra y la imagen dentro de las películas de Kluge a través de los modos del diálogo, la entrevista, la *voice-over*, los intertítulos y las citas. En tercer lugar, describimos dos sentidos diferentes para el tipo de relación entre imagen y

concepto que es posible encontrar en Kluge. En un sentido kantiano, Kluge sitúa la imagen entre el momento especulativo de la abstracción y la concreción de la percepción. En un sentido marxista, la imagen cinematográfica no se contrapone a la fijeza que implicaría ser copia del mundo, sino que se presenta como una imagen concreta en tanto es rica en relaciones y determinaciones.

Este último punto se relaciona ya con el tema que abordamos en el capítulo tercero, a saber, los principios estéticos del cine de Kluge que resumimos en dos: el montaje y el realismo. Nos tomamos de estos dos aspectos como un modo de situarnos dentro de las recepciones que descubren en Kluge, o bien claros rasgos de un proyecto modernista, o bien un ejemplo acabado de un lenguaje cinematográfico que ya depende de patrones asociados al posmodernismo. En ese marco, en la primera parte del capítulo nos abocamos a describir el tipo de montaje propuesto por Kluge. Allí, las imágenes no están atadas, como en la narración orgánica clásica, por la lógica lineal de las secuencias, pero tampoco están del todo desprendidas de alguna narrativa. En ese punto, nos referimos de modo breve a tres antecedentes: el cine de Vertov, el montaje de Eisenstein y los presupuestos del cine moderno. Prosiguiendo en particular ese último antecedente, mostramos las cercanías y las discusiones de Kluge con el *Autorenfilm* del momento. De esta forma, llegamos a la conclusión de que, si bien Kluge comparte con el modernismo cinematográfico el cuestionamiento a la referencialidad de la imagen, fundamenta este rasgo en la ambigüedad de esta última antes que en su carácter engañoso. Por otra parte, también con el modernismo comparte Kluge una clara autoconciencia formal. Sin embargo, se separa del purismo formal del *Kunstfilm*. Además, tal como explicamos contraponiendo los términos klugeliano y adorniano de *Baustelle* y *Flaschenpost*, respectivamente, para Kluge el cine no se identifica con la obra de arte autónoma que Adorno adscribiera al modernismo. Ahora bien, comparte también con el modernismo al menos tres características que, consideramos, lo alejan del posmodernismo. En Kluge hay un juego, un desplazamiento de los límites de los géneros asociado a la idea de constelación, pero no encontramos la intención de borramiento típica del posmodernismo y su ausencia de sentido. Además, vemos una fuerte insistencia en la historia y en la historicidad de las imágenes, que es incompatible con el posmodernismo y, en definitiva, una vocación política que indica que el arte se esfuerza por ser más que mera obra de arte.

En la segunda parte del tercer capítulo presentamos la idea de realismo antagonista desde dos perspectivas. En la primera, ensayamos un acercamiento histórico para situar a Kluge en la estela de la tradición crítica. Allí retornamos a problemas del realismo, el cual generó los debates más interesantes en materia estética a lo largo del siglo XX dentro del

amplio espectro del marxismo. Apariencia, reflejo, superficie y espejo son los términos que trajimos a colación para hacer más claro el marco estético general en el cual se sitúa el pensamiento de Kluge. Según expusimos entonces, la imagen no puede ser una representación, sería falsa en el sentido de ideológica. Tampoco es un espectáculo, un reflejo o una simple falsa conciencia. En los tres casos, se reafirmaría la dicotomía apariencia/realidad que los frankfurtianos han criticado. Pero tampoco se trata de un simulacro en el cual toda posible verdad se ha perdido de manera irremediable. En un segundo momento, identificamos tres sentidos de realismo en un texto de Kluge de 1975 “Die schärfste Ideologie: dass die Realität sich auf ihren realistischen Charakter beruft” [La ideología más fuerte: que la realidad se refiera a su carácter realista]. El primero, tiene que ver con la arbitrariedad de las dos epistemes que atraviesan la historia del cine, esto es el documental y la ficción. Una separación que Kluge entiende ideológica y que, en sus películas, mezclando deliberadamente los géneros, muestra como arbitraria e insostenible. El segundo, apunta a una cuestión ontológica, ya que también entiende como arbitraria la separación entre aquello que se concibe como real e irreal. Kluge señala dos aspectos en este punto. Por un lado, las ideas, los deseos, los sentimientos son tan reales como los hechos. Por otro, aquello que se considera real depende del momento histórico, cosas que se han concebido en el pasado como reales no lo son más para nosotros y viceversa, por ejemplo. En tercer lugar, la definición del realismo se inclina hacia la concepción de una actitud de protesta y, en ese sentido, realismo se convierte en sinónimo de contradicción, aquello que permite protestar contra la mala realidad que oprime a los seres humanos.

En el cuarto capítulo, la tesis se vuelca desde los aspectos históricos, filosóficos y estéticos trabajados en los capítulos anteriores, hacia un análisis de la teoría social que sustenta el planteo estético klugeliano y que, consideramos, le aportan uno de sus rasgos más originales. En este punto del argumento, nos referimos principalmente a la colaboración teórica que Kluge emprendió junto a Negt y a su primer libro conjunto: *Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit* [Esfera pública y experiencia. Hacia un análisis de la esfera pública burguesa y proletaria] (1972). Asumiendo el debate directo que el libro entabla con la tesis de habilitación de Jürgen Habermas presentada diez años antes, el capítulo argumenta a favor de un desplazamiento en la concepción de Kluge y Negt, que la acerca a algunos presupuestos relacionados con el arte y la cultura presentes en Adorno y Horkheimer ocluidos en el estudio socio-histórico de Habermas. Desplazamiento necesario, siempre desde nuestra perspectiva, para comprender el lugar del cine como posible contraesfera pública, esto es, para entender el cine como un



tipo de producción que plantea oposición y resistencia a los parámetros de la esfera pública burguesa. A diferencia de Habermas, Negt y Kluge entienden la esfera pública como el lugar de la mediación de la experiencia y no como la descripción normativa de algo que estaría en declive. Por ello, sugieren que no hay una esfera pública capaz de dar cuenta de modo unitario de los intereses de toda la sociedad. Durante el siglo XX, la esfera pública se transformaría, más bien, en esferas de producción, que se caracterizan por convertir en objeto de producción las condiciones básicas de la vida humana. Estas esferas públicas de producción se apropian, asimilan, abstraen, cosifican y agotan cada vez más amplias zonas de la experiencia humana. De allí, los autores proyectan una esfera pública en oposición, la esfera pública proletaria, en la que se posa la posibilidad de articular las experiencias fragmentadas en un proceso y no en una institución. Así, el espacio público no sería una categoría analítica que mide el grado de democratización de las sociedades occidentales a través de la deliberación racional, sino fundamentalmente una arena de mediación social, cultural y artística.

En la segunda parte del capítulo refinamos el argumento mostrando los puntos de acercamiento que el planteo de Negt y Kluge tendría con las reflexiones anteriores de Adorno en lo referente al arte y a la industria cultural. Apostamos allí a poner de relieve cómo el cine de Kluge nace ya de la aporía histórica del cine moderno según la cual modernismo y cultura de masas son dialéctica e históricamente interdependientes. Al final, desprendimos de las consideraciones teóricas la idea clave de contraproducción. Una vez más, trajimos a colación las reflexiones de la teoría crítica, esta vez para poner en evidencia el modo en que en ella ya se habían pensado modelos de contraproductos tales como el circo, las comedias mudas y el cine temprano.

En el quinto capítulo de la tesis nos concentramos en el concepto de *Erfahrung*. Valiéndonos de los aportes de la tradición frankfurtiana, aludimos a las ideas asociadas de atrofia de la experiencia, su relación con la narración, los nuevos modos de comunicabilidad de la experiencia y las transformaciones en la propia experiencia viabilizados por el encuentro, subjetivo y social, con lo audiovisual. En segundo lugar, emprendimos un trabajo conceptual para desarrollar la acepción dialéctica de la *Erfahrung*. Mientras que *Erlebnis* refiere a algo singular, prerreflexivo, a una vivencia inmediata, *Erfahrung* implica una relación no instrumental con el mundo de los *objetos*, un acercamiento del *sujeto* al mundo signado por lo procesual, la movilidad y el riesgo, y, a través de la objetivación que supone la narración, se conecta a la experiencia con su rasgo más colectivo. Según el análisis de Negt y Kluge, es

posible advertir un bloqueo de la experiencia que tiene que ver con el sostenimiento mismo de una división público/privado en el que amplias esferas de experiencia quedan fuera de la posibilidad de ser expresadas. En esa dirección, entendimos que el trabajo de Kluge de 1985, “Die Macht der Bewußtseinsindustrie und das Schicksal unserer Öffentlichkeit” [El poder de la industria de la conciencia y el destino de nuestra esfera pública], contiene una crítica a la televisión como medio audiovisual por antonomasia ya en la década del ochenta. Desde su perspectiva, la penetración del código binario, la abstracción de la información y el lenguaje simple se dirigen hacia una colonización cada vez más extensa de la percepción, la sensibilidad y la imaginación. Ante tal situación, Kluge propone (tanto en el cine como en la televisión) formas de producción (contraproducciones) que repongan la *Erfahrung*. Eso implica que el cine debe ser capaz de exponer y posibilitar experiencias más complejas y diversas que las ensayadas por el mecanismo de repetición típico de la industria cultural. Por supuesto, la ampliación de la variedad de la experiencia y el debate públicos no se logran por el *contenido* de una película sino mediante formas expresivas que contrarresten la referencialidad de la imagen.

En la segunda parte del capítulo hicimos foco en la idea de experiencia estética asociada al cine de Kluge en un intento por describir más acabadamente el potencial del cine al que nos hemos referido a lo largo de toda la tesis desde este aspecto de la estética. Construimos una categoría ampliada de “experiencia cinematográfica” que incluiría los momentos de producción, circulación y recepción. Así, las contraproducciones posibilitarían un encuentro con lo diferente, con aquello que tensiona y requiere trabajo y esfuerzo, implicarían una diferenciación que complejiza la experiencia. Hacia el final presentamos cuatro rasgos que caracterizarían la experiencia estética asociada al cine de Kluge. Ellos son: la categoría de *Zerstreuung*, mediante la cual, se hace referencia a la posibilidad de que el espectador se deje llevar, a un tipo de distracción que le permitiría al espectador el encuentro con asociaciones e impresiones imprevisibles. También la noción de *asociación* es central, en tanto que actividad que explicaría que las imágenes en la pantalla generen en los espectadores conexiones nuevas, relaciones antes impensadas. En tercer lugar, la experiencia del cine apunta más a los *sentimientos* y a la percepción que al juicio. La ampliación de los sentidos (no reducidos a la visión) y la movilización de los sentimientos (que no son ni las emociones ni los efectos activados por el cine comercial) posibilitarían nuevas y diferentes formas de percibir la realidad. Finalmente, nos referimos al concepto de *cooperación* que, asociado al cine, implicaría la posibilidad de pensar una experiencia colectiva tanto en términos de la masividad

de la recepción y su potencial debate público como de las formas colaborativas de trabajo que propone.

Las bases de lo escrito aquí, esta consideración sobre la imagen cinematográfica desde el delineamiento de una postura específica de la teoría crítica, nos permite entrever al menos cuatro líneas de continuidad, derivas que se desprenden de las reflexiones desarrolladas aquí pero que no han sido abordadas aún. En primer lugar, la cuestión de la intermedialidad (I). En segundo lugar, el cambio que se produce en la idea de contraesfera pública con el paso de las producciones de Kluge a la televisión (II). En tercer lugar, el tipo de subjetividad que supone la noción klugeliana de experiencia estética (III). Finalmente, las consecuencias que eso conlleva al interior de la propia Teoría Crítica (IV).

(I) Si, tal como desarrolláramos en los primeros capítulos, uno de los rasgos definitorios del cine de Kluge lo constituye el montaje, esto es, una forma de producción mediante la cual el cineasta pretende una articulación de materiales dispares dispuestos en una constelación, podríamos ampliar la definición y referirnos a su “proyecto” teórico-estético entero también como un montaje, esto es, un trabajo intermedial en el que conviven las formas de expresión provenientes del cine, de la televisión, de la literatura y de la teoría. La intermedialidad, como el montaje en el cine, no tiene por objetivo la yuxtaposición sin sentido de elementos ni el efecto de obra de arte total, tal como han argumentado las recepciones que discutimos en el capítulo 3. Pues, cada medio debe conservar para Kluge su diferencia aún en su entrecruzamiento.<sup>498</sup> En este punto, queremos subrayar la herencia de aquello que Adorno formulara en “El arte y las artes”<sup>499</sup> como entrelazamiento [*Verfransung*] y la insistencia en los recursos formales de cada género y poner en cuestión la interpretación de este problema que ofrece Rebentisch.<sup>500</sup> Pues, si bien es cierto que la diferencia entre el modernismo y el tipo de producción audiovisual actual remite al paso de la imagen cinematográfica a la videoinstalación, esto no implica de manera necesaria el abandono de los postulados modernistas. En Kluge sería posible leer una dialéctica y no una desconexión entre el arte y la cultura de masas, a través de las transgresiones de los géneros artísticos, de los productos cinematográficos y televisivos y de los diferentes medios por los que circulan las imágenes, que conservan e impulsan los aspectos formales de cada particular.

---

<sup>498</sup> Para explicarlo recurre a una metáfora muy interesante. En la naturaleza hay peces, hay animales de tierra y hay anfibios. Un anfibio mientras está en el agua no respira. Puede hacerlo, sabe hacerlo y lo hace, pero no en ese momento. Eso es atender a la diferencia de cada medio. Kluge, A., “Die Assoziation ist eine ganz exacte Tätigkeit, die wir nicht beherrschen”, *op.cit.*, pp. 138-139.

<sup>499</sup> Adorno, Th. W., “El arte y las artes”, en *Íd.*, *Crítica de la cultura y sociedad I*, *op. cit.*, pp. 379-396.

<sup>500</sup> Tomamos el trabajo de esta autora como una de las representantes del desarrollo actual de la Teoría Crítica. Rebentisch, J., *Estética de la instalación* (trad.: G. Calderón), Caja Negra: Buenos Aires, 2018.

(II) En la tesis doctoral llegamos a enfocarnos en los comienzos del trabajo conjunto con Negt, las disputas en el marco del movimiento estudiantil y el contexto del modernismo cinematográfico. Ahora bien, con la aparición de la imagen televisiva es posible asociar desarrollos posteriores del concepto *Öffentlichkeit*, particularmente aquellos relacionados a la práctica televisiva de Kluge como puesta en práctica de un nuevo espacio público alternativo. En este sentido, el vuelco de Kluge a partir de la década del ochenta hacia el trabajo en televisión indica una radicalización de la pregunta por el tipo y función de los contraproductos.

(III) Por otra parte, la centralidad cada vez mayor de la noción de experiencia nos conduce hacia la pregunta por la especificidad del planteo en lo que concierne a la experiencia estética. Como dijimos, identificamos en el campo de las investigaciones específicas sobre Kluge un gran interés por formular a partir de su planteo una estética de la recepción posada sobre la máxima klugeliana “la película en la cabeza del espectador”. Discutiendo la posibilidad de que esto disuelva la importancia de los momentos materialistas de la producción y de la recepción, sostuvimos que la experiencia comprendida desde la tradición frankfurtiana subraya aspectos materiales que se pierden, tanto si se desacredita la idea de experiencia por su cercanía a la fenomenología<sup>501</sup> como si se la reduce a la posibilidad de ser traducida enteramente en términos de interpretación discursiva.<sup>502</sup> Aquí resaltamos tres categorías de Negt y Kluge relacionadas a la experiencia que nos gustaría seguir explorando en posteriores investigaciones: la imaginación, los sentimientos y el trabajo. *Imaginación* se refiere a un modo de resistencia (subjetiva y social), aquello que guarda la posibilidad de realinear los fragmentos desgarrados de experiencia a partir de una nueva constelación de realidad y fantasía. Su actividad central es la *asociación*, la contraparte en el receptor de la constelación que posibilita la intermedialidad. Los *sentimientos* reúnen un tipo de capacidad humana infatigable que conserva en sí un potencial utópico. Con esta característica se pone en duda la posibilidad de completar racionalmente un sentido y esperar que la experiencia estética se dé en términos de un *juicio*. *Trabajo* es la habilidad humana de cambiar deliberadamente la materia, su producto es la historia y no solo la producción de mercancías.<sup>503</sup> Esta última pone en el centro las contradicciones sociales y la historia,

---

<sup>501</sup> Habermas, J., *Historia y crítica de la opinión pública: la transformación estructural de la vida pública*, *op.cit.*

<sup>502</sup> Wellmer, A., “Verdad, apariencia, reconciliación. La salvación estética de la Modernidad según Adorno”, *op.cit.*; Menke, Ch., *La soberanía del arte. La experiencia estética en Adorno y Derrida*, *op.cit.*

<sup>503</sup> La revolución industrial, la primera fase del capitalismo, trae aparejadas dos consecuencias: lo que se va a comercializar como excedente, el mundo de las mercancías que, por su naturaleza, se denomina trabajo muerto. Pero también la cooperación, la forma de trabajo en la fábrica que va conquistando derechos, los modos de luchas cooperativas, el “movimiento” obrero, esto es el trabajo vivo. Esto último no se puede

descartando la posibilidad de que el objetivo de la experiencia estética se resume en el *descentramiento* del sujeto. Para profundizar en las tres categorías presentadas se vuelve imprescindible indagar en el segundo trabajo teórico colaborativo con Negt *Geschichte und Eigensinn*.

(IV) De los tres puntos anteriores derivamos la consecuencia de una posible vertiente alternativa de la Teoría Crítica. Este tema ha suscitado un renovado interés en Alemania por Negt y Kluge.<sup>504</sup> La aparición en 2016 de la traducción al inglés del libro *Geschichte und Eigensinn*, el más rupturista de la dupla autoral alemana, sumada a la relocalización de la obra de este último enteramente en Internet y, por primera vez a partir de 2017, en instalaciones de museos, volvió a poner en el centro la pregunta por líneas de desarrollo alternativas al interior de la tradición de la Teoría Crítica.<sup>505</sup> En primer lugar, la unión de un sociólogo y un artista deja abierta la pregunta por la continuación del proyecto interdisciplinario de la Escuela de Frankfurt. En esta dirección, la intermedialidad permite comprender una forma de entrecruzamiento del arte y la teoría diferente al postulado por los actuales desarrollos posthabermasianos, tanto en lo que refiere a la relación de la teoría y la praxis, cuanto a los modos propios de la actividad teórica. En ese sentido, consideramos que se trata de la continuación del autocuestionamiento de los modos de expresión de la teoría al interior de la Teoría Crítica emprendido principalmente por Adorno.<sup>506</sup> “La fuerza poética de la teoría” es una de esas expresiones creadas por Kluge que condensan una idea gravitante. Utilizada a partir de 2000, la idea pretende mostrar el punto de partida común (la curiosidad, la imaginación, la creatividad) de la narración con objetivos poéticos y con objetivos teóricos.

En segundo lugar, Negt y Kluge abren el cuestionamiento a la comprensión canónica de qué es, cómo se configura y qué transformaciones son posibles en el espacio público.<sup>507</sup>

---

expropiar, no se puede acumular, no se puede comercializar. Tiene un elemento obstinado [*eigensinn*] inherente, según la lectura de Marx que hacen los autores. Kluge, A., Negt, O., *Geschichte und Eigensinn*, en Íd., *Der unterschätzte Mensch. Gemeinsame Philosophie in zwei Bänden*, vol. 2, Zweitausendeins: Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2001.

<sup>504</sup> Hartle, J., “Das Projekt Negt/Kluge und die Geschichte der Gegenwart kritischer Theorie”, *Zeitschrift für kritische Theorie*, n° 46-47, 2018, pp. 140-144; Streckhardt, Ch., *Kaleidoskop Kluge: Alexander Kluges Fortsetzung der Kritischen Theorie mit narrativen Mitteln*, Narr Francke Attempto, 2016; Schulte, C., Stollmann, R. (Hg.), *Der Maulwurf kennt kein System: Beiträge zur gemeinsamen Philosophie von Oskar Negt und Alexander Kluge*, Transcript: Bielefeld, 2005; Stollmann, R. “Subjektivität, Geschichte und das Poetische – drei Wendungen der kritischen Theorie bei Alexander Kluge”. (Conferencia pronunciada en ocasión de *Les colloques Cerisy: Univers pluriels d’Alexander Kluge*, 15 de junio de 2019, Cerisy-la Salle, Francia, no publicada), 2019.

<sup>505</sup> Hartle, “Das Projekt Negt/Kluge und die Geschichte der Gegenwart kritischer Theorie”, *op.cit.* p. 140.

<sup>506</sup> Adorno, Th. W., “El ensayo como forma”, en: *Notas sobre literatura, OC 11*, (trad. A. Brotons Muñoz), Akal, Madrid, pp. 11-34, 2003.

<sup>507</sup> Habermas, J., *Historia y crítica de la opinión pública: la transformación estructural de la vida pública*, *op.cit.*; Honneth, A., “Conciencia moral y dominio social de clases. Algunas dificultades en el análisis de los potenciales normativos de acción”, *op.cit.*

La esfera pública es de alto valor para los posthabermasianos, no obstante, desde su perspectiva, solo son críticas legítimas las que circulan por los carriles representativos, cualquier otro movimiento es antidemocrático. Una vertiente alternativa de la tradición implicaría que la crítica se puede utilizar contra la instancia democratizadora que supone la esfera pública contemporánea y contra la idea despotenciadora de un arte que se mantiene en su función mientras no abandone su esfera. En este marco, se habilitaría el interrogante por el tipo de subjetividad supuesta y el horizonte político esperado en cada una de las teorías.

Es claro que el abordaje del cine no ha implicado en la tesis una nostalgia por un momento histórico al que sea deseable regresar. Se trata de insistir en la crítica, en qué es lo que se está alejando del horizonte de lo pensable. No importa rehabilitar un tipo de visionado público, más bien se trataría, por nuevos medios, los que imponga la tecnología, de seguir provocando canales de expresión de la experiencia, de crítica y de autocritica. De todos modos, dejar de producir largometrajes al modo cine sería para Kluge tomar algo en movimiento como la historia, de manera permanente e inalterable. Quizás no haya audiencia ahora, pero la hubo y puede volver a haberla. Según afirmó Kluge en una entrevista, la frase de *Die Aritsten*, su película de mayor “espíritu adorniano”, que más llamó la atención de Adorno fue: „Die Utopie wird immer besser, je länger wir auf sie warten“ [La utopía será tanto mejor cuanto más la esperemos].

## Bibliografía

### Escritos de Kluge (individuales y en colaboración) en orden cronológico:

Kluge, A., “Die Utopie Film (1964)”, en von Schulte, Ch. (Hg.), *In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod: Texte zu Kino, Film, Politik*, Vorwerk 8: Berlin, pp. 42-56.

Kluge, A., Reitz, E. y Reinke, W., “Wort und Film”, en von Schulte, Ch. (Hg.), *In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod: Texte zu Kino, Film, Politik*, Vorwerk 8: Berlin, 1999, pp. 21-40.

Kluge, A., *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin. Zur realistischen Methode*, Suhrkamp: Frankfurt am Main, 1975.

\_\_\_\_\_ “Das Politische als Intensität alltäglicher Gefühle” (1979), en: Böhm-Christl, Th., *Alexander Kluge. Herausgegeben von Thomas Böhm-Christl*, Suhrkamp: Frankfurt am Main, 1983, pp. 310-319.

Eder, K., Kluge, A., *Ulmer Dramaturgien. Reibungsverluste*, Carl Hanser: München, 1980.

Kluge, A., “On Film and the Public Sphere” (trad.: Th. Y. Levin y M. Hansen), *New German Critique*, n° 24/25, 1981, pp. 206-220.

\_\_\_\_\_ “Die Macht der Bewußtseinsindustrie und das Schicksal unserer Öffentlichkeit”, en Bismarck, K., Gaus, G., Kluge, A., Sieger, F., *Industrialisierung des Bewußtseins: Eine kritische Auseinandersetzung mit den “neuen” Medien*, Piper: München, 1985, pp. 51-129.

\_\_\_\_\_ “Why Should Film and Television Cooperate?: On the Mainz Manifesto”, *October*, vol. 46, 1988, pp. 96-102.

\_\_\_\_\_ “Begriff ohne Anschauung ist leer. Anschauung ohne Begriff ist blind”, en Eder, K., Hörmann, G., *Anschauung und Begriff: die Arbeiten des Instituts für Filmgestaltung Ulm 1962-1995* [Katalog und Ausstellung Institut für Filmgestaltung Ulm], Stroemfeld: Basel, 1995, pp. 7-14.

\_\_\_\_\_ “Die Aktualität Adornos. Dankesrede Dankesrede zur Verleihung des Adorno Preises”, discurso pronunciado el 11 de septiembre 2009. Disponible en: [kluge-alexander.de/zur-person/reden/2009-adorno-preis.html](http://kluge-alexander.de/zur-person/reden/2009-adorno-preis.html)

\_\_\_\_\_ *El contexto de un jardín* (trad: C. Imbrogno), Caja Negra: Buenos Aires, 2014.

\_\_\_\_\_ “Die Assoziation ist eine ganz exacte Tätigkeit, die wir nicht beherrschen”, en Sabisch, A., Zahn, M. (Hg.), *Visuelle Assoziationen, Bildkonstellationen und Denkbewegungen in Kunst, Philosophie und Wissenschaft*, Textem: Hamburg, 2018, pp.130-145.

### **Entrevistas a Kluge:**

Kluge, A. y Liebman, S., “On New German Cinema, Art, Enlightenment, and the Public Sphere: An Interview with Alexander Kluge”, *October*, vol. 46, 1988, pp. 23-59.

Kluge, A., Koch, G., “Die Funktion des Zerrwinkels in zertrümmender Absicht. Ein Gespräch zwischen Alexander Kluge und Gertrud Koch”, en Erd, R. et. al. (Hg.), *Kritische Theorie und Kultur*, Suhrkamp: Frankfurt am Main, 1989, pp. 106-124.

Kluge, A., Rötzer, F., “Kino und Grabkammer. Gespräch mit Alexander Kluge”, en von Schulte, Ch. (Hg.), *Die Schrift an der Wand: Alexander Kluge – Rohstoffe und Materialien*, Universitätsverlag Rasch: Osnabrück, 2000, pp. 31-44.

Kluge, A., “Ich bin ein Patriot der Bücher”, *Cicero. Magazin für politische Kultur*, 2007, disponible en: [cicero.de/839.php?ausgabe=03/2007](http://cicero.de/839.php?ausgabe=03/2007).

Kluge, A., Koch, “Undercurrents of Capital: An Interview with Alexander Kluge” (trad.: G. Jackson), *The Germanic Review*, 85, 2010, pp. 359–367.

Ekhardt, P., Kluge, A., “Returns of the Archaic, Reserves for the Future: A Conversation with Alexander Kluge”, *October*, vol. 138, 2011, pp. 120-132.

Kluge, A., Eder, K., “Debate on Documentary Film: Conversation with Klaus Eder, 1980”, en Forrest, T. (Ed.), *Alexander Kluge. Raw Materials for the Imagination*, Amsterdam University Press: Amsterdam, 2012, pp. 197-208.

### **Escritos en colaboración con Negt:**

Kluge, A., Negt, O., *Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und Proletarische Öffentlichkeit*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1973.

\_\_\_\_\_ *Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und Proletarische Öffentlichkeit*, en Íd., *Der unterschätzte Mensch. Gemeinsame Philosophie in zwei Bänden*, vol. 1, Zweitausendeins: Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2001. (Versión de la compilación de 2001)



\_\_\_\_\_ *Public Sphere and Experience. Toward an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere* (trad.: P. Labanyi et. al.), University of Minnesota Press: Minneapolis, 1993. (Versión en inglés)

\_\_\_\_\_ “Esfera pública y experiencia. Hacia un análisis de las esferas públicas burguesa y proletaria (selección)” (trad.: L. Frieiro), en Martín, A., Zelich, C. (Comps.), *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Ediciones Universidad de Salamanca: Salamanca, 2011. (Versión en español)

\_\_\_\_\_ *Kritische Theorie und Marxismus: Radikalität ist keine Sache des Willens sondern der Erfahrung* [zwei Seminare von Alexander Kluge im Frühjahr 74 an der Universität Frankfurt “Zur Theorie des Films” und eine Rede von Oskar Negt “Der Beitrag der kritischen Theorie zum Marxismus”, Tonbandprotokolle], 1974.

\_\_\_\_\_ *Geschichte und Eigensinn*, en Íd., *Der unterschätzte Mensch. Gemeinsame Philosophie in zwei Bänden*, vol. 2, Zweitausendeins: Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2001. (Versión de la compilación de 2001)

\_\_\_\_\_ *History and Obstinacy* (trad.: R. Langston et. al.), Zone Books: New York, 2014. (Versión en inglés)

\_\_\_\_\_ *Der unterschätzte Mensch. Gemeinsame Philosophie in zwei Bänden*, Zweitausendeins: Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2001.

### **Escritos de Negt:**

Negt, O., Negt, O., “Ernst Bloch. El filósofo alemán de la revolución de Octubre. Un epílogo político” (trad.: E. Roldán, V. Galfione), en Galfione, V., Juárez, E. (eds.), *Filosofía de la prepariencia. Textos de y sobre Ernst Bloch*, Editorial Científica Universitaria de la Universidad Nacional de Catamarca: Catamarca (en prensa).

Negt, O., *Kant y Marx. Un diálogo entre épocas* (trad.: A. del Río), Trotta: Madrid, 2004.

Negt, O., “Vorwort”, en Íd., *Achtundsechzig: Politische Intellektuelle und die Macht*, Göttingen: Steidl, 2001, pp. 9-20.

Negt, O., “Die Medienwelt als zweite Wirklichkeit und der alltägliche Erfahrungsverlust”, en Íd., *Achtundsechzig: Politische Intellektuelle und die Macht, op. cit.*, pp. 98-103.

Negt, O., “La protesta estudiantil, el liberalismo y el ‘fascismo de izquierdas’ (1968)” (trad.: Elisa Renau), *Debats*, vol. 21, 1987, pp. 141-145.

## Textos fuente de Adorno, Benjamin, Kracauer:

**Adorno, Th. W.,** Kluge, A. (et.al) “Podiumsgespräch mit der ‘Gruppe junger deutscher Film’ zum Thema ‘Forderungen an den Film’ während der *Internationalen Filmwoche Mannheim 1962*”, en Eve, R., Gass, L.H. (Hg.) *Provokation der Wirklichkeit. Das Oberhausener Manifest und die Folgen*, Text+Kritik: München, 2012.

Adorno, Th. W., „Filmtransparente“, en Íd., *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann, Band 10.1, Suhrkamp: Frankfurt am Main, 353–361, 1966/1997. Traducción al español: Adorno, Th. W., “Carteles de cine”, en Íd., *Crítica de la cultura y sociedad I. Obra completa, 10/1* (trad.: J. Navarro Pérez), Akal: Madrid, 2008.

\_\_\_\_\_ “Chaplin, dos veces”, en Íd., *Crítica de la cultura y sociedad I, op. cit.*, pp. 317-320.

\_\_\_\_\_ “El arte y las artes”, en Íd., *Crítica de la cultura y sociedad I, op. cit.*, pp. 379-396.

\_\_\_\_\_ “Resumen sobre la industria cultural”, en Íd., *Crítica de la cultura y sociedad I, op. cit.*, pp. 295-302.

\_\_\_\_\_ “Compromiso” [1962], (trad.: A. Brotons Muñoz), en: *Notas sobre literatura III, Obra completa 11*, 2003, pp. 393-413.

\_\_\_\_\_ “El ensayo como forma”, en: *Íd., Notas sobre literatura, op. cit.*, pp. 11-34.

\_\_\_\_\_ “El curioso realista. Sobre Siegfried Kracauer”, en: *Íd., Notas sobre literatura, op. cit.*, pp. 11-34. pp. 372-392.

\_\_\_\_\_ “La televisión como ideología”, en Íd., *Crítica de la cultura y sociedad II. Obra completa, 10/2* (trad.: J. Navarro Pérez), Akal: Madrid, 2009, pp. 455-468.

\_\_\_\_\_ “*Vers une musique informelle*”, en Íd., *Escritos musicales I-III. Obra completa 16* (trad.: A. Brotons y A. Gómez), Akal: Madrid, 2006, pp. 503-549.

\_\_\_\_\_ *Filosofía de la nueva música. Obra completa, 12* (trad.: A. Brotons Muñoz), Akal: Madrid, 2003.

\_\_\_\_\_ *Minima Moralia. Reflexiones desde la vida dañada. Obra completa 4* (trad.: J. Chamorro Mielke), Akal: Madrid, 2004.

\_\_\_\_\_ *Teoría estética. Obra completa 7* (trad.: J. Navarro Pérez), Akal: Madrid, 2004.

\_\_\_\_\_ “El esquema de la cultura de masas. La industria cultural (*continuación*)”, en Íd., *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos Filosóficos. Obra completa 3* (trad.: J. Chamorro Mielke), Akal: Madrid, 2007, pp. 281-316.

- \_\_\_\_\_ *Estética (1958/59)* (trad.: S. Schwarzböck), Las cuarenta: Buenos Aires, 2013.
- \_\_\_\_\_ “Siegfried Kracauer, *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit* [J. O. y el París de su tiempo]. Amsterdam, de Lange, 1937”, en *Íd.*, *Escritos musicales VI, Obra completa 19* (trad.: J. Chamorro Mielke) Akal: Madrid, 2014, pp. 344-346.
- Adorno, Th. W. y Eisler, H., *El cine y la música* (trad.: F. Montes), Fundamentos: Madrid, 1981.
- Adorno, Th. W., Benjamin, W., *Correspondencia (1928-1940)* (trad.: J. Muñoz Vega y V. Gómez Ibáñez), Trotta: Madrid, 1998.
- Adorno, Th. W., Horkheimer, M., *Dialéctica de la Ilustración* (trad.: J.J. Sánchez), Trotta: Madrid, 2009.
- Adorno, Th. W., Kracauer, S., *Briefwechsel 1923-1966*, Suhrkamp: Frankfurt am Main, 2008.
- Benjamin, W.**, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (trad.: A. Weickert), Ítaca: México, 2003.
- \_\_\_\_\_ “Sobre el programa de la filosofía venidera”, en *Íd.*, *Obras*, libro II/vol.1 (trad.: J. Navarro Pérez), Abada: Madrid, 2007, pp. 162-175.
- \_\_\_\_\_ “Experiencia y pobreza”, en *Íd.*, *Obras*, libro II/vol. 1, *op. cit.*, pp. 216-222.
- \_\_\_\_\_ “Pequeña historia de la fotografía”, en *Íd.*, *Discursos interrumpidos I* (trad.: J. Aguirre), Taurus: Buenos Aires, 1989, pp. 61-84.
- \_\_\_\_\_ *El narrador* (trad.: R. Blatt), Taurus: Madrid, 1991.
- \_\_\_\_\_ “Alemanes” (trad.: J. Navarro Pérez), en *Íd.*, *Obras*, libro IV/vol. 1, Madrid: Abada, 2010, pp. 91-175.
- \_\_\_\_\_ “Ein Außenseiter macht sich bemerkbar. Zu S. Kracauer, *Die Angestellten*”, en *Íd.*, *Gesammelte Schriften*, vol III (Kritiken und Rezensionen), Suhrkamp: Frankfurt am Main, 1972. El texto se publicó en español como prólogo a la edición de *Los empleados* de Kracauer: Benjamin, W., “Prólogo. Sobre la politización de los empleados”, en Kracauer, S., *Los empleados* (trad.: M. Vedda), Gedisa: Barcelona, 2008.
- \_\_\_\_\_ *Libro de los pasajes* (ed. de Rolf Tiedemann), Akal: Madrid, 2016.
- \_\_\_\_\_ *Escritos sobre cine* (trad.: A. Brotons Muñoz *et. al.*), Abada: Madrid, 2017.
- Kracauer, S.**, *Ginster. Escrito por él mismo* (trad.: M. Vedda), Las cuarenta: Buenos Aires, 2018.

\_\_\_\_\_ *Ensayos sobre cine y cultura de masas. Escritos norteamericanos* (trad.: T. Arijón), El cuenco de plata: Buenos Aires, 2016.

\_\_\_\_\_ *Jacques Offenbach y el París de su tiempo* (trad.: L. Ábalos), Capitán Swing: Madrid, 2015.

\_\_\_\_\_ *La fotografía y otros ensayos. El ornamento de la masa I* (trad.: L. Carugati), Gedisa: Barcelona, 2008.

\_\_\_\_\_ *Estética sin territorio* (trad.: V. Jarque), Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de la región de Murcia: Murcia, 2006.

\_\_\_\_\_ *Teoría del cine. La redención de la realidad física* (trad.: J. Hornero), Paidós: Barcelona, 2001.

### **Otras fuentes:**

Enzensberger, H. M., “Baukasten zu einer Theorie der Medien”, en Íd., *Palaver. Politische Überlegungen (1967-1973)*, Kursbuch 20: Frankfurt am Main, 1970. Disponible en: [uni-due.de/~bj0063/doc/enzensberger.pdf](http://uni-due.de/~bj0063/doc/enzensberger.pdf).

Habermas, J., *Historia y crítica de la opinión pública: la transformación estructural de la vida pública* (trad.: A. Domènech), Gustavo Gili: Barcelona, 1994.

\_\_\_\_\_ “1968, dos decenios después”, en Íd., *La necesidad de revisión de la izquierda* (trad.: M. Jiménez Redondo), Tecnos: Madrid, 1996, pp. 33-46.

\_\_\_\_\_ “La nueva intimidad entre cultura y política”, en Íd., *La necesidad de revisión de la izquierda* (trad.: Manuel Jiménez Redond), Tecnos: Madrid, 1996, pp. 19-32, aquí p. 25.

\_\_\_\_\_ *Teoría de la acción comunicativa I. Racionalidad de la acción y racionalidad social* [1981], Taurus: España, 1999.

\_\_\_\_\_ *El discurso filosófico de la modernidad* (trad.: M. Jiménez Redondo), Katz: Buenos Aires, 2012.

Horkheimer, M., „Art and Mass Culture”, en: *Zeitschrift für Sozialforschung*, vol. 9, 2, 1941, pp. 290-304.

Marcuse, H., “Acercas del carácter afirmativo de la cultura” (trad.: E. Bulygin y E. Garzón Valdés), en Íd., *Cultura y Sociedad*, Sur: Buenos Aires, 1970, pp. 45-78.

Vertov, D., “La importancia del cine sin actores” y “El Kino-Pravda”, en Romaguera I Ramo, J., Alsina Thevenet, H. (eds.), *Textos y manifiestos del cine. Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones*, Cátedra: Madrid, 1998, pp. 41-50.

### **Textos sobre Kluge:**

Andrae, S., *Wirklichkeitsinn und Möglichkeitssinn. Zum Realismus Siegfried Kracauers und Alexander Kluges*, 2018 (tesis no publicada).

Barg, W., *Erzählkino und Autorenfilm. Zur Theorie und Praxis filmischen Erzählens bei Alexander Kluge und Edgar Reitz*, Wilhelm Fink: München, 1996.

Bray, M., “Openness as a Form of Closure: Public Sphere, Social Class, and Alexander Kluge’s Counterproducts”, *Telos*, 159, 2012, pp. 144–171.

Bruck, J., “Brecht’s and Kluge’s Aesthetics of Realism”, *Poetics*, 17, 1988, pp. 57-68.

Combrink, Th., “Auswahlbibliographie Alexander Kluge”, *Text+Kritik*, 85/86, 2011, pp. 137-152.

Cook, R., “Film Images and Reality: Alexander Kluge's Aesthetics of Cinema”, *Colloquia Germanica*, vol. 18, n° 4, 1985, pp. 281-299.

Ekhardt, P., *Toward Fewer Images: The Work of Alexander Kluge*, MIT Press: Cambridge, Mass., 2018.

Elsaesser, Th., “New German Cinema and History: The Case of Alexander Kluge”, en Bergfelder, T., Carter, E., Göktürk, D. (Eds.), *The German Cinema Book*, Palgrave Macmillan: London, 2010, pp. 182-191.

\_\_\_\_\_ “The Stubborn Persistence of Alexander Kluge”, en Forrest, T. (Ed.) *Alexander Kluge. Raw Materials for the Imagination*, Amsterdam University Press: Amsterdam, 2012, pp. 22-29.

Fore, D., “Introduction”, en Kluge, A. y Negt, O., *History and Obstinacy*, Zone Books: New York, 2014, pp. 15-67.

Habermas, J., “Topo beneficioso que destruye las bellas praderas. El premio Lessing para Alexander Kluge”, en Íd., *Fragmentos filosófico-teológicos. De la impresión sensible a la expresión simbólica*, Trotta: Madrid, 1990, pp. 123-134.

Hansen, M., "Foreword", en Kluge, A., Negt, O., *Public Sphere and Experience. Toward an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere*, University of Minnesota Press: Minneapolis, 1993, pp. 9-41.

\_\_\_\_\_ "Early cinema, late cinema: permutations of the public sphere", *Screen*, 34, 1993, pp. 197-210.

\_\_\_\_\_ "Reinventing the Nickelodeon: Notes on Kluge and Early Cinema", *October*, vol. 46, 1988, pp. 178-198.

\_\_\_\_\_ "Early Silent Cinema: Whose Public Sphere?", *New German Critique*, n° 29, 1983, pp. 147-184.

\_\_\_\_\_ "Introduction to Adorno, 'Transparencies on Film' (1966)", *New German Critique*, n° 24/25, 1981, pp. 186-198.

\_\_\_\_\_ "Cooperative Auteur Cinema and Oppositional Public Sphere: Alexander Kluge's Contribution to Germany in Autumn", *New German Critique*, n° 24/25, 1981, pp. 36-56.

\_\_\_\_\_ "Alexander Kluge, Cinema and the Public Sphere: The Construction Site of Counter-History", *Discourse*, vol. 6, 1983, pp. 53-74.

Huysen, A., "An Analytic Storyteller in the Course of Time", *October*, vol. 46, 1988, pp. 116-128. [Existe traducción al español: Huysen, A., "Alexander Kluge. Un cuentista analítico en el tiempo", en Íd., *Memorias crepusculares. La marcación del tiempo en una cultura de amnesia*, Prometeo: Buenos Aires, 2014].

Jameson, F., "Marx y el montaje", *New Left Review*, 58, 2009, pp. 103-110.

\_\_\_\_\_ "IX Coda: Kluge, o el realismo después del afecto", en Íd., *Las antinomias del realismo*, Akal: Madrid, 2018, pp. 215-221. Knight

Jay, M., "The Little Shopgirls Enter the Public Sphere", *New German Critique*, vol. 41, n° 2, 2014, pp. 159-170.

Kittler, F., "Alles steuert der Blitz", en Arnold, H.L. (Hg.), *Text+Kritik Alexander Kluge*, op. cit., pp. 11-14.

Koch, G., "Alexander Kluges Phantom der Oper", en Erd, R. et.al. (Hg.), *Kritische Theorie und Kultur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989, pp. 95-105.

Langston, R. et. al., *Glass Shards. Echoes of a Message in a Bottle. Alexander Kluge-Jahrbuch, Band 2*, V&R Unipress: Göttingen, 2015.

- Liebman, S., “Why Kluge?”, *October*, vol. 46, 1988, pp. 4-22.
- Liebman, S., “Select Bibliography of Writings about Alexander Kluge”, *October*, vol. 46, 1988, pp. 213-216.
- Lutze, P., *Alexander Kluge: The Last Modernist*, Wayne State University Press: Detroit, 1998.
- Lutze, P., “Alexander Kluge’s ‘Cultural Window’ in Private Television”, *New German Critique*, n° 80, 2000, pp. 171-190.
- Maiso, J., “La inmediatez quebrada. El cine como escritura audiovisual, de Kluge a Haneke: una tradición adorniana”, *Binaria: Revista de Comunicación, Cultura y Tecnología*, n° 4, 2005. Disponible en: [setcrit.net/la-inmediatez-quebrada-el-cine-como-escritura-audiovisual-de-kluge-a-haneke-una-tradicion-adorniana/](http://setcrit.net/la-inmediatez-quebrada-el-cine-como-escritura-audiovisual-de-kluge-a-haneke-una-tradicion-adorniana/)
- \_\_\_\_\_ “¿Adiós al ayer? Elaboración cinematográfica del pasado, experiencia y memoria”, *Fedro, Revista de Estética y Teoría de las Artes*, n° 7, 2008, pp. 26-42.
- Schulte, Ch. (Hg.), *Die Schrift an der Wand: Alexander Kluge – Rohstoffe und Materialien*, Universitätsverlag Rasch: Osnabrück, 2000.
- Scherer, C., “Das Bild der Schrift und die Schrift der Bilder Zum Verhältnis von Bild und Schrift in den Kulturmagazinen Alexander Kluges”, *Augen-Blick. Marburger Hefte zur Mediennwissenschaft*, Heft 23, 1996, pp.34-53.
- Stiegler, B., “Die Realität ist nicht genug. Alexander Kluges praktische Theorie und theoretische Praxis der Montage”, en Arnold, H.L. (Hg.), *Text+Kritik Alexander Kluge*, 85/86., pp. 52-58.
- Stollmann, R., “Alexander Kluge als realist”, en Böhm-Christl, Th., *Alexander Kluge. Herausgegeben von Thomas Böhm-Christl*, Suhrkamp: Frankfurt am Main, 1983, pp. 245-278.
- \_\_\_\_\_ *Alexander Kluge zur Einführung*, Junius: Hamburg, 1998.
- \_\_\_\_\_ “Aspekte einer Kritischen Theorie des Lachens und der Medien. Lachen: ‘revolutionärer Affekt’ oder ‘bürgerlicher Sadismus?’”, *Nach dem Film*, 12, 2010. Disponible en: [geschichte.nachdemfilm.de/content/aspekte-einer-kritischen-theorie-des-lachens-und-der-medien](http://geschichte.nachdemfilm.de/content/aspekte-einer-kritischen-theorie-des-lachens-und-der-medien).
- \_\_\_\_\_ “Subjektivität, Geschichte und das Poetische –drei Wendungen der kritischen Theorie bei Alexander Kluge”. (Conferencia pronunciada en ocasión de *Les colloques Cerisy: Univers pluriels d’Alexander Kluge*, 15 de junio de 2019, Cerisy-la Salle, Francia, no publicada), 2019.

Streckhardt, Ch., *Kaleidoskop Kluge: Alexander Kluges Fortsetzung der Kritischen Theorie mit narrativen Mitteln*, Narr Francke Attempto, 2016.

Voropai, L., “Gegen die öffentlich-rechtliche ‘Diktatur der Bourgeoisie’: Das Projekt einer emanzipatorischen Fernsehkritik in ‘Öffentlichkeit und Erfahrung’”, *Zeitschrift für kritische Theorie*, 46-47, 2018, pp. 187-204.

Walzer, D., *Arbeit am Exemplarischen. Poetische Verfahren der Kritik bei Alexander Kluge*, Wilhelm Fink: München, 2018.

Wenzel, E. F., “Construction Site Film: Kluge’s Idea of Realism and His Short Films”, en Forrest, T. (Eds.) *Alexander Kluge. Raw Materials for the Imagination*, Amsterdam University Press: Amsterdam, 2012, pp. 173-190.

*Compilaciones en números especiales de revistas dedicados a Kluge:*

*New German Critique*, n°49, 1990.

*October*, n° 46, 1988.

*Text+Kritik*, n°85-86, 1985 y n°85-86, 2011.

*Shangrila*, n° 12, 2010.

### **Sobre Negt y Kluge:**

Campato, R.F., *Esfera pública burguesa e esfera pública proletária: as perspectivas de Habermas e de Negt e Kluge*, UFSCar: Sao Carlos, 2008. Disponible en: [repositorio.ufscar.br/bitstream/handle/ufscar/4752/1842.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://repositorio.ufscar.br/bitstream/handle/ufscar/4752/1842.pdf?sequence=1&isAllowed=y).

Claussen, D., “80. Geburtstag von Oskar Negt. Arbeit und menschliche Würde”, 2014. Disponible en: [faustkultur.de/1884-0-Oskar-Negt-zum-80-Geburtstag.html](http://faustkultur.de/1884-0-Oskar-Negt-zum-80-Geburtstag.html).

Jameson, F., “Sobre Negt y Kluge”, en Íd., *Las ideologías de la teoría* (trad.: M. López Seoane), Eterna Cadencia: Buenos Aires, 2014.

Knödler-Bunte, E., “The Proletarian Public Sphere and Political Organization: An Analysis of Oskar Negt and Alexander Kluge’s *The Public Sphere and Experience*”, *New German Critique*, 4, 1975, pp. 51-75.



Krause, M., Negt, O., “The Production of Counter-Publics and the Counter-Publics of Production: An Interview with Oskar Negt”, *European Journal of Social Theory* 9/1, 2006, pp. 119-128.

Pavsek, C., “History and Obstinacy: Negt and Kluge’s Redemption of Labor”, *New German Critique*, n° 68, 1996, pp.137-163.

Schulte, C., Stollmann, R. (Hg.), *Der Maulwurf kennt kein System: Beiträge zur gemeinsamen Philosophie von Oskar Negt und Alexander Kluge*, Transcript: Bielefeld, 2005.

Hartle, J., “Das Projekt Negt/Kluge und die Geschichte der Gegenwart kritischer Theorie”, *Zeitschrift für kritische Theorie*, n° 46-47, 2018, pp. 140-144.

### **Sobre Adorno, Benjamin, Kracauer y sobre Teoría Crítica:**

Buck-Morss, S., *Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt* (trad.: N. Rabotnikof), Eterna Cadencia: Buenos Aires, 2011.

\_\_\_\_\_ “Estética y anestésica: una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte”, en: *Walter Benjamin, escritor revolucionario* (trad.: M. López Seoane), La Marca: Buenos Aires, 2014, pp. 169-221.

Cabot, M., “Sobre los medios técnicos y la renovación de tradiciones. Walter Benjamin y el concepto de ‘experiencia’, pensado desde la estética”, en: Amengual, G., Cabot, M. y Vermal, J. (Eds.), *Ruptura de la tradición. Estudios sobre Walter Benjamin y Martin Heidegger*, Trotta: Madrid, 2008.

\_\_\_\_\_ “La crítica de Adorno a la cultura de masas”, *Constelaciones revista de Teoría Crítica*, n° 3, 2011, pp. 130-147.

Claussen, D., *Theodor W. Adorno. Uno de los últimos genios* (trad.: V. Gómez Ibáñez), Publicacions Universitat de Valencia: Valencia, 2006.

\_\_\_\_\_ “Kann Kritische Theorie vererbt werden?”, en Freytag, T. y Hawel, M. (Hg.), *Arbeit und Utopie. Oskar Negt zum 70.Geburtstag*, Humanities Online: Frankfurt, 2004, pp. 271-285.

\_\_\_\_\_ “Industria cultural, ayer y hoy” (trad.: J. Masio), *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, vol. 3, 2011, pp. 315-321.

Dimópulos, M., “Prólogo”, en Adorno, Th. W., *Introducción a la dialéctica [1958]*, Eterna Cadencia: Buenos Aires, 2013, pp. 15-27.

Eiland, H., “Recepción en la dispersión” (trad.: S. Villegas), en Uslenghi, A. (comp.) *Walter Benjamin: Culturas de la imagen*, Eterna Cadencia: Buenos Aires, 2010, pp. 53-74.

Hansen, M., *Cinema and Experience. Siegfried Kracauer, Walter Benjamin and Theodor W. Adorno*, University of California Press: Berkeley, 2012. Existe traducción al español: Hansen, M., *Cine y experiencia. Siegfried Kracauer, Walter Benjamin y Theodor W. Adorno*, El cuenco de plata: Buenos Aires, 2018

\_\_\_\_\_ “Introduction to Adorno [Culture Industry Reconsidered]”, *New German Critique*, n° 6, 1975, pp. 3-11.

\_\_\_\_\_ “Mass Culture as Hieroglyphic Writing: Adorno, Derrida, Kracauer”, *New German Critique*, n° 56, 1992, pp. 43-73.

\_\_\_\_\_ “Decentric Perspectives: Kracauer's Early Writings on Film and Mass Culture”, *New German Critique*, n° 54, 1991, pp.47-76.

\_\_\_\_\_ “La flor azul en el paisaje tecnológico. Cine y experiencia en Walter Benjamin” (trad.: F. Vega y C. Miranda), *Archivos de Filosofía*, n° 6-7, 2011-2012, pp. 311-363.

Honneth, A., “Kritische Theorie. Vom Zentrum zur Peripherie einer Denktradition”, *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*, vol. 41, n° 1, 1989, pp. 1-32.

Hullot-Kentor, R., “El sentido exacto en el que ya no existe la industria cultural” (trad.: S. Arribas), *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, n°3, 2011, pp. 3-23.

Jay, M., *La imaginación dialéctica. Una historia de la Escuela de Frankfurt* (trad.: J.C. Curutchet), Taurus: Madrid, 1974.

\_\_\_\_\_ “Cultura de masas y redención estética: el debate entre Max Horkheimer y Siegfried Kracauer”, en Íd., *Socialismo Fin-de-siècle y otros ensayos* (trad.: O. Castillo), Nueva Visión: Buenos Aires, 1990, pp. 99-116.

\_\_\_\_\_ *Cantos de experiencia. Variaciones modernas sobre un tema universal* (trad.: G. Ventureira), Paidós: Buenos Aires, 2009.

Juárez, E., “Entre promesas. Resonancias del concepto de industria cultural”, *Revista Observatório*, vol. 2, 2016, pp. 61-84.

\_\_\_\_\_ “La modernidad entumecida. Sobre la crítica de Adorno al serialismo”, *Contrastes Revista Internacional de Filosofía*, vol. XVIII, 2013, pp. 105-123.

- \_\_\_\_\_ “Th. W. Adorno: el elogio de la teoría y la impaciencia de la praxis”, *Signos Filosóficos*, vol.14, n° 27, México, 2012, pp. 89-118.
- Koch, G., “Mimesis and *Bilderverbot*”, *Screen*, 34, 1993, pp. 211-222.
- Lunn, E., *Marxismo y modernismo. Un estudio histórico de Lukács, Benjamin y Adorno* (trad.: E. L. Suárez), Fondo de Cultura económica: México, 1986.
- Maiso, J. (Coord.), *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica. Teoría Crítica de la industria cultural. Continuar...*, vol. 3, 2011.
- Maiso, J. y Viejo, B., “Imágenes en negativo. Notas introductorias a ‘Transparencias cinematográficas’ de Theodor W. Adorno”, *Archivos de la filmoteca. Revista de estudios históricos sobre la imagen*, n° 52, 2006, pp. 122-129.
- Mülder-Bach, I., “Introduction”, en Kracauer, S., *The Salaried Masses. Duty and Distraction in Weimar Germany*, Verso: London, 1998, pp- 1-22.
- Plass, U., “Dialectic of Regression: Theodor W. Adorno and Fritz Lang”, *Telos* 149, 2009, pp. 127-150.
- Raulet, G., *La filosofía alemana después de 1945* (trad.: J. Climent), Publicacions Universitat de Valencia: Valencia, 2009.
- Schlüpmann, H., “Phenomenology of Film: On Siegfried Kracauer's Writings of the 1920s” (trad.: Th. Y. Levin), *New German Critique*, n° 40, 1987, pp. 97-114.
- \_\_\_\_\_ *Öffentliche Intimität. Die Theorie im Kino*, Stroemfeld: Frankfurt am Main, 2002.
- Seel, M., “Adornos Apologies des Kinos”, en Íd., *Adornos Philosophie der Kontemplation*, Suhrkamp: Frankfurt am Main, 2004, pp. 77-94.
- Tiedemann, R., “Concept, Image, Name: On Adorno's Utopia of Knowledge” (trad.: E. Anderson; T. Huhn), en Huhn, T., Zuidervaart, L., *The Semblance of Subjectivity. Essay in Adorno's Aesthetics*, MIT Press: Cambridge, Mass., 1997, pp. 123-146.
- Vedda, M., *La irrealidad de la desesperación. Estudios sobre Siegfried Kracauer y Walter Benjamin*, Gorla: Buenos Aires, 2011.
- Voirol, O., “Présentation”, *Réseaux*, n° 166, 2011/2, pp. 9-28.
- Weber, T., “Experiencia”, en Opitz, M. y Wizisla, E. (Eds.) *Conceptos de Walter Benjamin* (trad.: C.I. Pivetta), Las cuarenta: Buenos Aires, 2014, pp. 479-525.

Wiggershaus, R., *La Escuela de Fráncfort* (trad.: M. Romano Hassán), Fondo de Cultura Económica: Buenos Aires, 2010.

Witte K., “Introduction to Siegfried Kracauer's “The Mass Ornament”” (trad.: B. Coell y J. Zipes), *New German Critique*, n° 5, 1975, pp. 59-66.

Zamora, J.A., „Spanien“, en Klein, R. Kreuzer, J., Müller-Doohn, S., Adorno Handbuch. *Leben-Werk-Wirkung*. 2. Auflage, Metzler: Berlin, 2019.

### **Sobre imagen, cine y estética en general:**

Amiel, V., *Estética del montaje* (trad.: M. Perriaux y V. Carmona), Abada: Madrid, 2005.

Baudrillard, J., *Cultura y Simulacro*, Kairos: Barcelona, 2007.

Bergfelder, T., Carter, E., Göktürk, D., “Introduction”, en *Íd.*, *The German Cinema Book*, *op. cit.*, pp. 1-12.

Bernini, E., “Tres ideas de lo documental. La mirada sobre el otro”, *Kilometro 111. Ensayos sobre cine*, n° 7, 2008, pp. 89-107.

Boehm, G., “Die Wiederkehr der Bilder“, en *Íd.*, *Was ist ein Bild?*, Wilhelm Fink: München, 1994, pp. 11-38.

Bubner, R., “Sobre algunas condiciones de la estética actual” [1973], en *Íd.*, *Acción, historia y orden institucional. Ensayos de filosofía práctica y una reflexión sobre estética* (trad.: P. Storandt), Fondo de cultura económica: Buenos Aires, 2010.

Bürger, P., *Teoría de la vanguardia* [1974] (trad.: T. Bartoletti), Las cuarenta: Buenos Aires, 2009.

Carroll, N., *Una filosofía del arte de masas* (trad.: J. Alcoriza Vento), Visor: Madrid, 2002.

Cavell, S., *El mundo visto. Reflexiones sobre la ontología del cine* [1971] (trad.: A. Fernández Díez), UCO Press: Córdoba (España), 2017.

Corrigan, T., *The Essay Film. From Montaigne after Marker*, Oxford University Press: Oxford, 2011.

Debord, G., *La sociedad del espectáculo*, La Marca: Buenos Aires, 2008.

Deleuze, G., *La imagen-movimiento: estudios sobre cine 1* (trad.: I. Agoff), Paidós, Barcelona, 1984.

\_\_\_\_\_ *La imagen-tiempo, estudios sobre cine 2* (trad.: I. Agoff), Paidós: Barcelona, 1987.

Didi-Huberman, G., “Imagen (de la) crítica” (trad.: M. Gonnet), *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, n° 7, 2015, pp. 370-386.

\_\_\_\_\_ *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (trad.: A. Oviedo), Adriana Hidalgo: Buenos Aires, 2015.

Eder, K., Hörmann, G., *Anschauung und Begriff: die Arbeiten des Instituts für Filmgestaltung Ulm 1962-1995* [Katalog und Ausstellung Institut für Filmgestaltung Ulm], Stroemfeld: Basel, 1995.

Elsaesser, Th., “Political Filmmaking after Brecht: Harun Farocki, for Example”, en Íd. (Ed.), *Harun Farocki. Working on the Sightlines*, Amsterdam University Press: Amsterdam, 2004.

Galfione, V., Roldán, E., “Realismo artístico e imagen cinematográfica: un problema estético de Vertov a Kluge”, *Escritura e Imagen* 13, 2017, pp. 179-198.

Hanke, Ch., “Bildwissenschaften und Filmtheorie”, en Groß, B., Morsch, T. (Hg.), *Handbuch Filmtheorie*, Springer: Wiesbaden, 2016.

Hüser, R., “Nine Minutes in the Yard: A Conversation with Harun Farocki”, en *ibíd.*, pp. 297-313.

Huyssen, A., *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo* (trad.: P. Gianera), Adriana Hidalgo: Buenos Aires, 2002.

Jameson, F., “Colectivos de alta tecnología en el último Godard”, en Íd., *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial* (trad.: N. Sobregués y D. Cifuentes), Paidós: Barcelona, 1995, pp. 187-215.

\_\_\_\_\_ “El debate entre realismo y modernismo. Reflexiones para concluir” (trad.: A. Sainz Pezonaga), *Youkali. Revista crítica de las artes y el pensamiento*, vol. 7, 2009, pp.189-201.

Knight, J., “New German Cinema” [publicación on line para la 4ta edición del libro *New German Cinema: Images of a Generation*, Wallflower Press: London, 2004]. Disponible en: [cw.routledge.com/textbooks/9780415409285/resources/newgermancinema.pdf](http://cw.routledge.com/textbooks/9780415409285/resources/newgermancinema.pdf).

Menke, Ch., *La soberanía del arte. La experiencia estética en Adorno y Derrida* (trad.: R. Sánchez Ortiz), Visor: Madrid, 1996.

Rebentisch, J., *Estética de la instalación* (trad.: G. Calderón), Caja Negra: Buenos Aires, 2018.

Sandford, J., *The New German Cinema*, Barnes & Noble: Totowa, 1980.

Schwarzböck, S., *Los monstruos más fríos. Estética después del cine*, Mar Dulce: Buenos Aires, 2017.

\_\_\_\_\_ “La izquierda cinematográfica. El cine en el lugar de la política”, *Deus Mortalis*, n° 10, 2011-2012, pp. 13-53.

Schweppenhäuser, G. (Hrsg.), “*Kulturindustrie*”: *Theoretische und empirische Annäherungen an einen populären Begriff*, Springer: Wiesbaden, 2018.

Wellmer, A., “Verdad, apariencia, reconciliación. La salvación estética de la Modernidad según Adorno”, en Íd., *Sobre la dialéctica de modernidad y posmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno* (trad.: J.L. Arántegui), Visor: Madrid, 1993.

### **Sobre Habermas y esfera pública:**

Calhoun, C. (Ed.), *Habermas and the Public Sphere*, MIT Press: Cambridge, Mass., 1992.

Downey, J., Fenton, N., “New media, counterpublicity and the public sphere”, *New Media & Society*, n° 5, 2003, pp. 185-202.

McCarthy, T., *La teoría crítica de Jürgen Habermas* (trad.: M. Jiménez Redondo), Tecnos: Madrid, 1995.

Thompson, J. B., “La teoría de la esfera pública”, *Voces y culturas*, n° 10, Barcelona, 1996.

### **Otros textos citados:**

De man, P., “Signo y símbolo en la Estética de Hegel”, en Íd., *La ideología estética* (trad.: M. Asensi y M. Richart), Cátedra: Madrid, 1998.

Eco, U., *Apocalípticos e integrados* (trad.: A. Boglar), Lumen: Barcelona, 1968.

Geisler, M., “From Building Blocks to Radical Construction: West German Media Theory since 1984”, *New German Critique*, n° 78, 1999, pp. 75-107.

Honneth, A., “Conciencia moral y dominio social de clases. Algunas dificultades en el análisis de los potenciales normativos de acción”, en Íd., *La sociedad del desprecio* (trad.: F.J. Hernández y B. Herzog), Trotta: Madrid, 2011, pp. 55-73.

\_\_\_\_\_ *Crítica del poder. Fases en la reflexión de una Teoría Crítica de la sociedad*, (trad.: G. Cano), Machado: Madrid, 2009.

Jauss, H. R., “El proceso literario de la modernidad desde Rousseau hasta Adorno”, en Íd., *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética* (trad.: R. Sánchez Ortiz), Visor: Madrid, 2004, pp. 65-95.

Marx, K., *Manuscritos económico-filosóficos de 1844* (trad.: F. Aren, S. Rotemberg, M. Vedda), Colihue: Buenos Aires, 2010.

Thompson, E.P., *The Making of the English Working Class*, Vintage Books: New York, 1966.

### **Material literario y audiovisual citado:**

Archivo de la Berlinale. Disponible en: [berlinale.de/de/archiv/jahresarchive/1968/01jahresblatt1968/01jahresblatt1968.html](http://berlinale.de/de/archiv/jahresarchive/1968/01jahresblatt1968/01jahresblatt1968.html)

Proust, M., *Por la parte de Swann* (trad.: C. Manzano), Sudamericana: Buenos Aires, 2013.

“Fernsehdiskussion: Reformzirkus. Ein Fernsehgespräch über Gessellschaft und Film” (1970) disponible en el volumen 21 de la serie de DVDs compilados por el *Filmmuseum* de München en 2012.

Mann, Th., *La montaña mágica* (trad.: I. García Adánez), Edhasa: Buenos Aires, 2006.

Kraus, K., *Apocalipsis* (trad.: N. Vidal), Godot: Buenos Aires, 2014.

Kluge, A., *Theorie der Erzählung. Frankfurter Poetikvorlesungen*. Filmedition, Suhrkamp, 2013.

Kluge, Negt, “Marx und der Zirkus”, 2005. Disponible en: [kluge.library.cornell.edu/de/conversations/negt/film/2121](http://kluge.library.cornell.edu/de/conversations/negt/film/2121).

*Alle Gefühle glauben an einen glücklichen Ausgang* [Todos los sentimientos creen en una salida feliz] dirigida por Angelika Wittlich (2002).

### **Literatura de Kluge (traducida al español):**

Kluge, A., *120 historias del cine* (trad.: N. Gelormini), Caja Negra: Buenos Aires, 2010.

\_\_\_\_\_ *El hueco que deja el diablo* (trad.: D. Najmías), Anagrama: Barcelona, 2007.

\_\_\_\_\_ *Los artistas bajo la carpa del circo: perplejos* (trad.: B. Fernández), Alianza: Madrid, 1972.

\_\_\_\_\_ *Ataque aéreo a Halberstadt, el 8 de abril de 1945* [1977] (trad.: J. L. Arántegui), Visor: Madrid, 2014.

### **Filmografía de Kluge referenciada:**

*Brutalität in Stein* (1960)

*Abschied von Gestern* ( 1965–66)

*Die Artisten in der Zirkuskuppel: Ratlos* (1967)

*Die unbezähmbare Leni Peickert* (1967–69)

*Gelegenheitsarbeit einer Sklavin* (1973)

*Deutschland im Herbst* (1978) Co-dirigida con Volker Schlöndorff, Rainer Werner Fassbinder, Alf Brustellin, Bernhard Sinkel, Katja Rupe, Hans Peter Cloos, Edgar Reitz, Maximiliane Mainka, Peter Schubert. S. Heinrich Böll, Peter Steinbach

*Die Patriotin* (1979)

*Nachrichten aus der ideologischen Antike-Marx/Eisenstein/Das Kapital* (2008)