

Susana Díaz (Ed.)

HISTORIA Y TEORÍA CRÍTICA

Lectura de Siegfried Kracauer

BIBLIOTECA NUEVA

HISTORIA y teoría crítica: lectura de Siegfried Kracauer / Susana Díaz Pérez (ed.). – Madrid : Biblioteca Nueva, 2015.

272 p. ; 21 cm

ISBN 978-84-16345-87-8 (Colección Razón y Sociedad)

1. Historiografía 2. Filosofía 3. Fotografía 4. Teoría cinematográfica

I. Díaz Pérez, Susana, ed. lit.

HBAH

HPCF

AJ

APFA

AJRD

Cubierta: Gracia Fernández

© Los autores, 2015

© Editorial Biblioteca Nueva, S. L., Madrid, 2015

Almagro, 38

28010 Madrid

www.bibliotecanueva.es

editorial@bibliotecanueva.es

ISBN: 978-84-16345-87-8

Depósito Legal: M-30.708-2015

Impreso en Lável Industria Gráfica, S. A.

Impreso en España - *Printed in Spain*

Queda prohibida, salvo excepción prevista en la ley, cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública y transformación de esta obra sin contar con la autorización de los titulares de propiedad intelectual. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (arts. 270 y sigs., Código Penal). El Centro Español de Derechos Reprográficos (www.cedro.org) vela por el respeto de los citados derechos.

Índice

NOTA A LA EDICIÓN	9
SISMOGRAFÍAS DE LA VISIÓN. SIEGFRIED KRACAUER Y EL RELUCIENTE ESCUDO DE ATENEA, Susana Díaz	11
EL GABINETE DEL DOCTOR KRACAUER, Enzo Traverso	39
LAS VERDADES EN LOS INTERSTICIOS: LA EPISTEMOLOGÍA COMO CRÍTICA, Sergio Sevilla	51
DE KRACAUER A BENJAMIN: FOTOGRAFÍA Y TIEMPO HISTÓRICO, Antonio Aguilera	77
CRISIS DE LA MODERNIDAD Y CRÍTICA POSTSOCIAL. EN LA ESTELA DE KRACAUER, Miguel Ángel Cabrera	101
SIEGFRIED KRACAUER Y LA ESCUELA DE FRÁNCFORT (I), Manuel Jiménez Redondo	123
SIEGFRIED KRACAUER Y LA ESCUELA DE FRÁNCFORT (II), Francesc Hernández	147
EL ÁNGEL DE LA DUDA Y EL ÁNGEL DE LA HISTORIA, Carlos Marzán ...	167
MONTAJE ANALÍTICO. KRACAUER PLANO A PLANO, Anacleto Ferrer	189
¿ <i>TERRA INCOGNITA</i> ? «EL HISTORIADOR DE LA ANTESALA» Y OTRAS FIGURAS DEL HISTORIADOR, Pedro Ruiz Torres	213
«EL DESCENSO DE ORFEO». <i>HISTORIA Y TEORÍA CRÍTICA: SIEGFRIED KRACAUER</i> , Sabina Loriga	239
NOTA DE AUTORES	263

Montaje analítico (Kracauer plano a plano)

ANACLETO FERRER

En el cine, el montaje no es un aspecto.
Es el aspecto.

ORSON WELLES

1. ALMAZUELA

En 1969, tres años después de su muerte, apareció publicado en inglés el libro póstumo de Siegfried Kracauer, titulado *History. The Last Things before the Last*, en una edición a cargo de su amigo el historiador Paul Oskar Kristeller. En el prólogo, Kristeller reconocía la naturaleza polimática del pensamiento de Kracauer, con el que había coincidido al final de su vida en la Universidad de Columbia, pero al que había conocido de nombre «desde el tiempo en que era un estudiante en Heidelberg en la década de 1920 y leía con admiración muchos de los artículos que publicaba en el *Frankfurter Zeitung*»:

Bien entrenado en más de una disciplina académica, Kracauer no pertenecía a ninguna profesión o disciplina, mucho menos a una escuela de pensamiento particular. Era un filósofo, un sociólogo, un historiador, y sobre todo, un crítico y un escritor.

Al recurrir a muchas fuentes diversas, fue capaz de asimilarlas en su propia manera original de pensar, y de hacer contribuciones importantes en un número de campos diferentes. No tenía interés en los sistemas rígidos y sus métodos, desconfiaba de ellos, y era notablemente inmune a las modas y los compromisos (Kris-teller, 2010, 43-44).

Este intelectual inclasificable, que siempre desconfió de los sistemas cerrados de pensamiento y de las fronteras infranqueables entre disciplinas, y al que Walter Benjamin imaginó «en la soledad de su oficio y su obra» como «un trapero, al amanecer: en la alborada del día de la revolución» (Benjamin, 2008, 100-101), inició su carrera como crítico cinematográfico en los años veinte del siglo pasado¹ y la concluyó cuarenta y cinco años después proponiendo puntos de contacto entre la función que la fotografía y el cine ejercen dentro de las formas de visibilidad moderna y los métodos empleados por la historia para explorar el tiempo pasado. Empezó, pues, hablando de cine y acabó hablando, también, de cine. Digamos, siguiendo la poderosa metáfora benjaminiana, que en buena medida el cine fue para él el aguzado «bastón» con el que fue juntando durante su existencia *extraterritorial* esos «desteñidos calicós» a los que sometió a minuciosos análisis. La imagen del «calicó», utilizada por Benjamin en 1930 en su reseña de *Los empleados* para referirse a «los trapos discursivos y los jirones lingüísticos» que va recogiendo el «trapero» Kracauer, había sido usada ya por este en un texto publicado en el FZ el 28 de enero de 1926, titulado *Kaliko-Welt*, en el que narra una visita a los estudios de la UFA (*Universum Film AG*) en Neubabelsberg, comparando el mundo de decorados y artificios que allí encuentra con el *calicó*, un polícromo tejido de seda o algodón originario de la ciudad india de Calicut. En el marco de la artesanía textil el *calicó* está relacionado con la *almazuela*, que es una pieza, también polícroma, que se obtiene cosiendo fragmentos de otras telas. Pues bien, para Kracauer, la ciudad del cine es «una superficie de 350.000 metros cuadrados» que contiene «el mundo en papel maché». Donde «todo garantiza lo antinatural, todo exactamente como la naturaleza»:

Para poder desfilas en la película, el mundo es previamente despedazado en la ciudad del cine. Sus conexiones se dan por

¹ Su primer texto sobre cine fue publicado con el título «Der Film als Erzieher» el 6 de mayo de 1921 en el *Frankfurter Zeitung*. Cfr. (Kracauer, 2004, 9-10).

superadas, sus dimensiones se transforman arbitrariamente, sus potencias mitológicas se convierten en divertimento. Se asemeja a un juguete infantil que se mete en una caja de cartón. El desmontaje de los contenidos del mundo es radical y, si tiene lugar solo en apariencia, esa apariencia no es de ninguna manera fútil [...]. Las escenas son numerosas, fragmentadas entre sí como las teselas de un mosaico. En lugar de dejar al mundo en su estado de despedazamiento, se lo recupera de nuevo en el mundo. Las cosas desgajadas de su contexto son reintroducidas de nuevo en él; su aislamiento es anulado, su mueca aplanada. De estas tumbas, que no se toman en serio, se despiertan para la apariencia de la vida (Kracauer, 2004, 6.1, 191-197)².

Gracias, pues, a la unión de planos (porciones del espacio dramático filmado por la cámara) la apariencia de realidad se presenta en la pantalla como imagen de una «realidad física» redimida. Esta vida dislocada, «fundada en los términos del puntillismo», se nos ofrece gracias al montaje reconciliada bajo la forma de un *continuum*.

Las historias, como las tomas cinematográficas, explica Kracauer en *History*:

[...] difieren en alcance o magnitud, dependiendo del tamaño de la unidad espacio-temporal que cubren. Aquellas que poseen el mismo alcance se encuentran en el mismo nivel de generalidad. Una monografía sobre la batalla de Leuthen es de inferior magnitud, o menos generalidad, que una reseña de la Guerra de los Siete Años, que a su vez forma parte de un relato de alcance todavía mayor; digamos, una historia política del siglo XVIII en Europa. Y así sucesivamente.

En la historia vamos, prosigue Kracauer, desde las *microhistorias*, que «pueden ser llamadas “primeros planos”», hasta las *macrohistorias*, que por el nivel de generalidad al que opera el historiador bien pueden compararse a los «grandes planos generales». Y concluye: «Esto pone de manifiesto una sorprendente analogía con el film: lo grande debe ser observado a distancias diferentes para ser comprendido; su análisis e interpretación suponen un constante movimiento entre los niveles de generalidad» (Kracauer, 2010, 141-156).

Pues bien, apliquémosle a Kracauer su propia preceptiva y construyamos la historia de su relación con el cine como una sucesión de

² Citamos según la traducción de Vicente Jarque publicada por *Archivos de la Filmoteca*, núm. 62, Valencia, 2009, págs. 151-158.

planos de corta duración filmados a diferente escala: un *montaje analítico*, en suma. El cine, ya lo hemos dicho, es el puntiagudo bastón con que el traperero recoge sus jirones, el hilván con que da forma a su calicó y con que nosotros uniremos las piezas de esta sucinta almazuela.

2. PRIMEROS PLANOS

Según Kracauer, «formando parte de la microdimensión, los estudios del tipo correspondiente al primer plano se encuentran en inmediata vecindad con el grueso de las reseñas orientadas a los hechos [...] y además comparten con estas la devoción por las minucias y la afinidad por la forma monográfica» (Kracauer, 2010, 142). A este ámbito de la microdimensión, que guarda afinidades con los primeros planos y los planos de detalle, pertenecen los ochocientos siete textos de crítica de cine publicados por Kracauer en la prensa entre 1921 y 1961, recogidos por primera vez en tres voluminosos tomos en la edición alemana de sus obras³.

La plataforma editorial desde la que Kracauer desarrolla el género de la crítica cinematográfica es el *Frankfurter Zeitung* —un diario «demócrata y liberal, pero apartidista, con un tono razonable, una amplia cobertura y de política inteligente y plenamente independiente» (Gay, 2011, 90)—, con el que empieza a colaborar en 1921 y donde pronto funda la crónica regular *Von den Lichtspielbühne*, una de las primeras rúbricas de crítica de cine en Alemania. Solo entre 1921 y 1930 publica 499 textos. Con estos artículos, primerísimos planos en los que hace foco en una gran cantidad de producciones de las que a simple vista no valdría la pena ocuparse, pero que el periodista hubo de ver —«Kino-Flaneur und Bilder-Sammler», lo llama Inka Mülder-Bach (2004, 571)— y para las que tuvo necesidad de encontrar palabras, de intelectualizar lo óptico, asienta las bases para la formulación de la teoría futura. El suyo es, como acertadamente lo califica Adorno, un «pensar con el lápiz en la mano» (Adorno, 2003, 375). Los vectores de fuerza de sus análisis cinematográficos posteriores aparecen en Berlín fenomenológicamente li-

³ Kracauer (2004), *Werke. Kleine Schriften zum Film*, Band 6.1 (1921-1927) [430 págs.], Band 6.2 (1928-1931) [576 págs.], Band 6.3 (1932-1961) [670 págs.], Herausgegeben von Inka Mülder-Bach, unter Mitarbeit von Marjam Wenzel und Sabine Biebl, Fráncfort del Meno, Suhrkamp.

gados a la microdimensión, al análisis concreto de fenómenos concretos (cfr. Schlüpmann, 1998, 37-53). Ensayos como *Kaliko-Welt* (*Mundo del calicó*, FZ, 28-1-1926), al que ya nos hemos referido, *Kult der Zerstreung* (*Culto de la distracción*, FZ, 4-3-1926), *Film und Gesellschaft* [*Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino*] (*Cine y sociedad* [*Las pequeñas dependientas van al cine*], ocho entregas en marzo de 1927) y *Abstrakter Film* (*Cine abstracto*, FZ, 13-3-1928) contienen aceradas reflexiones surgidas de la confrontación con la realidad de determinadas películas que son el laboratorio conceptual acerca de las cuestiones estéticas, sociológicas y aun ontológicas sobre el cine que desarrollará en *De Caligari a Hitler* (1947) y *Teoría del cine* (1960). Veamos los trazos fundamentales de este canon crítico:

a) *Importancia heurística de lo fragmentario, de cuya «indiciabilidad» se infiere una especie de totalidad* [*Kaliko-Welt*]:

De vez en cuando, las cosas que se proyectan sobre la pantalla cobran aspecto cotidiano, como si estuviesen en la calle. Sin embargo, su aparición va acompañada de circunstancias anormales. Los postes de la luz, cuya existencia de hierro y cemento se cree palpar, son de madera, y están interrumpidos en su mitad: para el encuadre de la imagen basta con el fragmento (Kracauer, 2004, 6.1, 191-197)⁴.

b) *En consonancia con una concepción que arraiga en vanguardias como el dadaísmo, y antes de que Benjamin se ocupe del asunto en «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», desarrollo de una estética de la recepción que toma en consideración la capacidad productiva del público* [*Kult der Zerstreung*]:

El público berlinés actúa de acuerdo con la verdad, en un sentido profundo, cuando evita más y más estos eventos artísticos [se refiere a los del llamado «arte elevado»] que, por otro lado, y por buenas razones, quedan atascados en la mera pretensión, y cuando concede preferencia al fulgor superficial de las *stars*, a las películas, a las revistas, a los elementos de decoración. Es aquí, en la pura exterioridad, donde se encuentra a sí mismo: 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; el hecho de que se manifieste en for-

⁴ En *Archivos de la Filmoteca*, núm. 62, Valencia 2009, págs. 151-158.

ma de distracción tiene un significado moral (Kracauer, 2004, 6.1, 208-213)⁵.

c) *Defensa de la autonomía artística del cine, que no puede limitarse a ser un compañero de viaje del teatro ni de las artes plásticas, como pretenden las «tendencias reaccionarias» encarnadas por los defensores del «programa unitario», mezcla de cine, teatro, música, ballet y efectos ópticos [Kult der Zerstreung]: «El cine ha adquirido un valor independiente del teatro [...]. La película exige por sí que el mundo reflejado sea el único; se la habría de arrancar de todo entorno tridimensional; de no ser así fracasa su ilusión».*

d) *Decidida toma de partido por la cultura de masas frente a quienes la desprecian [Kult der Zerstreung]: «Cuanto más se perciben los hombres como masa, tanto más pronto adquiere la masa, incluso en el ámbito espiritual, fuerzas formativas que compensa financier».*

e) *El cine posee una dimensión analítica que se origina en su particular capacidad para ofrecer un retrato de la sociedad que lo genera [Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino]:*

Las películas son espejo de la sociedad existente. Son costeadas con los medios de los consorcios industriales que, para obtener beneficios, deben acertar a cualquier precio con el gusto del público. El público, ciertamente, se compone también de trabajadores y de gente pequeña que razona sobre la situación de los círculos de la alta sociedad, y el interés comercial exige que el productor satisfaga las necesidades crítico-sociales de sus consumidores. Nunca, sin embargo, se deja seducir por programas que ataquen seriamente los fundamentos de la sociedad; de otro modo aniquilaría su propia existencia como empresario capitalista [...]. Las películas en su conjunto confirman el sistema dominante (Kracauer, 2004, 6.1, 308-323)⁶.

f) *Fuerza significativa de los motivos visuales en el proceso de desvelamiento de las ideologías sociales [Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino]:*

⁵ Citamos según la traducción de Vicente Jarque publicada en Kracauer (2006), *Estética sin territorio*, Murcia, Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de la región de Murcia, págs. 215-223.

⁶ Kracauer (2006), *Estética sin territorio*, págs. 231-250.

Las estúpidas e irreales fantasías cinematográficas son los *sueños diurnos de la sociedad*, en donde se forman los deseos de otro modo reprimidos [...]. Así pues, para explorar la sociedad actual habría que tomar confesión a los productos de sus consorcios cinematográficos. Todos ellos, sin propiamente quererlo, divulgan un poco delicado secreto. En la infinita sucesión de películas retorna una y otra vez una cantidad limitada de motivos típicos; muestra cómo la sociedad debe verse a sí misma. El conjunto de los motivos cinematográficos es al mismo tiempo la suma de las ideologías sociales que pueden ser decantadas mediante la interpretación de estos motivos.

g) *El realismo estético del cine es consecuencia de su realismo técnico [Abstrakter Film]:*

Los motivos y combinaciones del *cine abstracto* [de Hans Richter, Man Ray o Alberto Cavalcanti] «no se deberían establecer contra el cine realista como un género particular, sino entreverarlo a fin de dotarlo de una plena realidad. Significan algo cuando ayudan a representar intensivamente la vida de los hombres y las cosas, en lugar de oponerse a ella. Solo mediante la más estricta unión de la realidad ajustada en toda representación artística, pero no a través de la emancipación de ella, obtienen el sentido del signo lleno de contenido. ¿Qué son, en comparación con una única mueca de Chaplin, todas las composiciones abstractas? Ya podrían poner sus elementos al servicio de su humanidad» (Kracauer, 2004, 6.2, 46-49)⁷.

Tras del incendio del Reichstag, en la noche del 27 de febrero de 1933, Kracauer y Lili Ehrenreich, su esposa, abandonan Alemania en dirección a París. Del *Frankfurter Zeitung* será despedido en mayo, tras doce prolíficos años consagrados a frecuentar los lugares donde el cine se exhibe y se fabrica, en una época —la conocida como República de Weimar— y una ciudad —Berlín— en las que, como había escrito Joseph Roth, el ocio había dejado de ser simplemente un «negocio» para convertirse en una «industria» (Roth, 2007, 188).

3. FLASH-BACK

Para los alemanes, la tradición de viajar a París se remonta a mediados del siglo XVIII, cuando los hijos de la nobleza, de viaje por Europa, acuden allí a familiarizarse con las elegantes costumbres de

⁷ *Archivos de la Filmoteca*, núm. 62, págs. 161-164.

la aristocracia gala. Después de la Revolución, un nuevo tipo de curiosidad, la curiosidad política, concita el interés de los jacobinos alemanes por la ciudad del Sena. Sin embargo, no será hasta la primera mitad del siglo XIX, durante la era de Metternich, cuando empiece a convertirse en destino del exilio, tanto del motivado por la persecución política antiliberal como del impuesto por la segregación religiosa. «El exilio de los judíos y el exilio político —explica Michel Espagne— son aún los dos componentes que a menudo se combinan en la emigración alemana a Francia durante los años 1930. El modelo de Heine y el modelo de Walter Benjamin se corresponden con un siglo de intervalo» (Espagne, 1991, 147).

Es en relación a estos dos grandes modelos donde conviene situar la experiencia parisina de Kracauer, tal y como queda establecida en *Jacques Offenbach und der Paris seiner Zeit*, la obra en la que trabaja sin descanso a partir de la primavera de 1935 y que verá la luz dos años más tarde. Si bien, en su caso es en la mirada oblicua del compositor de operetas en la que reconoce su propia situación de judío exiliado. Este libro es, pues, una larga analepsis (un *flash-back*) en la que Kracauer conecta dos momentos distintos: el París en que prospera el *negocio del ocio* (valga el oximoron), desde la monarquía de Luis Felipe a la caída del Segundo Imperio, y el Berlín en que se cimienta el culto de la distracción con la *industrialización del ocio*, desde la República de Weimar a la subida de Hitler al poder. Él mismo lo aclara en el *Vorwort*:

Este libro no es una de esas biografías que se limitan principalmente a describir la vida del héroe sobre el que versan. Tales biografías se asemejan a retratos fotográficos en los que aparece una figura retratada delante de una vaporosa decoración. Se distingue fundamentalmente de tales obras en que no se trata de una biografía privada de Jacques Offenbach. Es una *biografía social*.

Una biografía social en el sentido de que por una parte hace surgir junto a la figura de Offenbach la de la sociedad que él animó y que lo animó a él, y por la otra imprime un énfasis especial a las relaciones entre la sociedad y Offenbach. Lo que quiere decir, entre otras cosas, que el lector interesado exclusivamente en cuestiones musicales poco tiene aquí que hacer [...]. Su verdadero tema es determinar la función social de Offenbach.

¿Qué sociedad se describe en este libro? La francesa del siglo XIX con sus monarquías y sus dictaduras, sus exposiciones universales y sus revoluciones. Por eso dicha sociedad no es solo la predecesora inmediata de la actual, ya que en ella tiene lugar el nacimiento de la economía mundial y de la república burguesa, sino también porque está determinada en los dominios más di-

versos por motivos que aún hoy subsisten. Y en el límite de las circunstancias controlables, sus reacciones son de una claridad tal que deben ser consideradas como modélicas. De ahí el inmenso provecho que puede obtenerse de su estudio. Por lo demás, resulta sin duda posible derivar, en una parte nada insignificante, el espíritu y el comportamiento incomparablemente más complejos del tiempo presente de los modelos que emergieron en la Francia del siglo XIX [...]. En vista de lo acontecido en nuestros días, nadie negará que precisamente la fantasmagoría del Segundo Imperio conserva su actualidad (Kracauer, 2005, 11-12).

Al abordar la arqueología de la modernidad, descifrando «el secreto del Segundo Imperio» francés, Kracauer se mantiene fiel al proyecto enunciado en *El ornamento de la masa* (1921), según el cual «el lugar que una época ocupa en el proceso de la historia se puede determinar de modo más concluyente a partir del análisis de sus discretas manifestaciones superficiales, que a partir de los juicios de la época sobre sí misma» (Kracauer, 2008, 51); y, como Benjamin en el *Libro de los Pasajes*, prefiere las microlecturas de los fragmentos a las grandes síntesis especulativas. Así, cuando comenta *Orfeo en los infiernos* (1858), origen de la *offenbachiada*, Kracauer explica cómo el éxito de la opereta radica en que:

[...] como jugando, ponía al desnudo los fundamentos de la sociedad actual e inducía así a la burguesía a adentrarse en la naturaleza de su propia existencia. Aquella burguesía que había bebido de las aguas del Leteo para no recordar sus orígenes, a través de la opereta sucumbía al peligro de reencontrarse a sí misma (Kracauer, 2005, 184).

En ese sentido, su *Offenbach* cumple perfectamente con la metodología ensayada en los artículos sobre cine publicados en el *Frankfurter Zeitung* durante la República de Weimar (diáfananamente expuesta en *Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino*) y que luego reelaborará en *De Caligari a Hitler*. Adorno la define así:

Kracauer ha descifrado el cine como ideología. La hipótesis tácita ha conservado hoy toda su plausibilidad: si un medio que apetece y consumen masas trasmite una ideología unánime y consistente, cabe presumir que esta ideología se adapta tanto a las necesidades de los clientes como a la inversa modela progresivamente a estos (Adorno, 2003, 381).

Sea este *medio* el cine que se exhibía en los Palacios del Pueblo, en que la industria del entretenimiento quintaesenciaba los sueños

diurnos de los habitantes de las sociedades modernas, o las operetas del *Théâtre des Bouffes*, en que el emigrado alemán Offenbach supo atrapar a mediados del siglo anterior la naturaleza real de la fantasmática París, dirigiendo ataques a la gran ópera que al mismo tiempo eran saetas lanzadas contra el amaneramiento en general, y enlazando así con una tradición crítica que tiene entre sus fundadores a los enciclopedistas que impulsaron la conocida como «Querrela de los Bufones», con Rousseau a la cabeza (cfr. Ferrer, 2013). La opereta y el cine, con el hiato temporal que separa al bonapartismo del fascismo, constituyen exitosas manifestaciones de lo que en 1926 había llamado «el culto de la distracción». Con esta obra el exiliado Kracauer trataba, como le confiesa a Max Tau en octubre de 1934, de escribir un vasto fresco social, fácil de leer y de una profundidad no necesariamente explícita (algo siempre aconsejable cuando se trata del desvelamiento ideológico de «discretas manifestaciones superficiales»)⁸.

Hasta tal punto consiguió los objetivos propuestos y las críticas recibidas por el libro fueron positivas, que en septiembre de 1938 la Metro Goldwyn Mayer adquirió una opción de compra sobre sus derechos cinematográficos por la que pagó 750 dólares. El proyecto, del que solo se conserva un texto editado con el título «Motion picture treatment» en el volumen octavo de las *Obras Completas* de Kracauer (Kracauer, 2005, 485-502), fue pronto abandonado.

9. PLANO AMERICANO

En abril de 1941, gracias a la mediación del historiador marxista del arte Meyer Schapiro⁹ y de Leo Löwenthal ante el director del Museo de Arte Moderno de Nueva York, los Kracauer logran emigrar desde Lisboa a los Estados Unidos. Entre 1941 y 1943, Siegfried trabaja en la cinemateca del MOMA becado por la Fundación Guggenheim y el centro Rockefeller. El segundo año de su estancia en Nueva York, se entera por la Cruz Roja suiza de que su madre y su

⁸ Cfr. Agard (2001), «Jacques Offenbach ou l'archéologie de la modernité», en M. Perivolaropoulou y Ph. Despoix (eds.), *Culture de masse et modernité. Siegfried Kracauer: sociologue, critique, écrivain*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, pág. 179.

⁹ Sobre la relación del Kracauer con Schapiro, Cfr. Alambert (2010): «Del ornamento al espectáculo: Kracauer y la crítica materialista de la cultura», en C. Machado y M. Vedda (comps.), *Siegfried Kracauer. Un pensador más allá de las fronteras*, Buenos Aires, Editorial Gorla, págs. 92-94.

tía habían muerto en el campo de Theresienstadt¹⁰. En 1947 publica *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*, obra en la que rastrea los indicios ideológicos del nazismo en las producciones cinematográficas del período de entreguerras. La redacta en inglés. Ya nunca volverá a escribir en alemán.

Para él, como ya había expuesto en los textos de los años veinte, los filmes revelan la vida interior de una nación de una manera más directa que otros medios de expresión por dos razones: en primer lugar, «porque las películas nunca son el resultado de una obra individual» sino el producto de un «esfuerzo colectivo», que atenúa el peso de las elecciones individuales a favor de las características comunes de todo el equipo; en segundo, porque como productos industriales, «las películas se dirigen e interesan a la multitud anónima». En consecuencia, tenemos un grupo de trabajo y un consumo masivo, y es esta dimensión colectiva la que hace del cine un perfecto testimonio social. «El desagrado general —concluye— se manifiesta en los menores ingresos de taquilla, y la industria cinematográfica, vitalmente interesada en las ganancias, debe ajustarse, en lo posible, a los cambios del clima mental» (Kracauer, 1985, 13-14).

El cine, sostiene Kracauer, refleja no tanto los «credos explícitos» como las «tendencias psicológicas, los estratos profundos de la mentalidad colectiva que —más o menos— corren por debajo de la dimensión consciente». Así, saca a la luz el silencio, lo escondido, lo subterráneo:

La vida interior se manifiesta en diversos elementos y conglomerados de la vida externa, especialmente en aquellos datos superficiales casi imperceptibles que alimentan una parte esencial del tratamiento cinematográfico. Al registrar el mundo visible —trátese de la realidad cotidiana o de universos imaginarios—, las películas proporcionan claves de los procesos mentales ocultos (Kracauer, 1985, 14-15).

Los comportamientos inadvertidos, que la cámara cinematográfica registra automáticamente, son los «jeroglíficos visibles» de la

¹⁰ Ironías del destino, el *Konzentrationslager* creado por los nazis en la ciudad checa de Terezín (en alemán Theresienstadt), a unos 60 kilómetros al norte de Praga, fue concebido como un macabro mundo de calicó. Incluso se rodó en 1944 una película titulada *Der Führer schenkt den Juden eine Stadt* (El «Führer» regala una ciudad a los judíos), donde era exhibido como una colonia judía modelo. En realidad se trataba de un campo de concentración en el que morirían más de 30.000 deportados, y desde el que serían trasladados casi 90.000 hacia Auschwitz y los otros *Vernichtungslager*.

dinámica invisible de las relaciones humanas, a su vez «reveladora de la vida interior de la nación de la que provienen las películas» (Kracauer, 1985, 15). A la par, lo que cuenta no es tanto la popularidad —mensurable en términos estadísticos— de los filmes como la popularidad de sus *motivos* visuales y narrativos. «La persistente reiteración de esos motivos los destaca como proyecciones externas de urgencias interiores [...]. Esta historia de la pantalla alemana es una historia de los motivos que aparecen en las películas de todas las categorías» (Kracauer, 1985, 15-16). En suma, tenemos por un lado los aspectos subliminales y por el otro los reiterados. Por tanto, el cine es un testimonio social porque, cumpliendo «la misión innata de escharbar en la minucia» (Kracauer, 1985, 15), registra lo inobservado y lo que aparece repetidamente: su horizonte es el inconsciente de una cultura.

Además del evidente influjo que sobre el libro ejerce el modelo explicativo del psicoanálisis, reparemos, a propósito de la importancia analítica que Kracauer atribuye a los *motivos* —no solo temáticos o narrativos, como el del tirano manipulador, sino también *visuales*— presentes en las películas, en una influencia que suele pasar bastante inadvertida: la de Erwin Panofsky y su enfoque iconográfico. Para Kracauer, igual que para Panofsky, las formas son portadoras de significado: «dan una información emotiva que el espectador sabe descifrar y complementar» (Balló, 2000, 11). En *Releyendo a Kracauer*, texto que sirve de introducción a la edición revisada de 2004 de la Princeton University Press de *From Caligari to Hitler*, Leonardo Quaresima llama la atención sobre cómo Kracauer explica la relación entre una película y una situación histórica, tendencia social o condición psicológica, no solo desde el punto de vista temático sino también por referencia a las figuras visuales. Su análisis de *Das Cabinet des Dr. Caligari* (*El gabinete del doctor Caligari*, R. Wiene, 1920) y la identificación de las líneas de continuidad que comparte con *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt* (*Berlin, sinfonía de una gran ciudad*, W. Ruttmann, 1928) y *M* (*M, el vampiro de Düsseldorf*, F. Lang, 1931) atribuye un papel fundamental al motivo del círculo o la espiral como símbolo del caos. La distribución de la feria (como representación de la anarquía) está presente tanto en sus análisis de *Caligari* como de *Wachsfigurenkabinett* (*El hombre de las figuras de cera*, L. Birinsky y P. Leni, 1924). La identificación de determinados motivos visuales, como el de un policía que ayuda a alguien a cruzar la calle o el de un hombre que hunde su cabeza en el regazo de una mujer, contribuyó a que se convirtieran en iconos del cine de la República de Weimar (Quaresima, 2009, 123).

En la introducción, Kracauer rinde un homenaje explícito a la «memorable conferencia» (Kracauer, 1985, 14) de Panofsky *Style and Medium in the Moving Pictures* (1937), que también citará en *Teoría del cine*. Sucintamente expuesta, la tesis de Panofsky es que los elementos de formalización visual son simbolizaciones arraigadas en el origen popular de los *peep shows* cinematográficos, que tienen por objeto hacer comprensible la película a unos espectadores con dificultades para seguirla:

Así como los relatos de Conan Doyle contienen en potencia todos los relatos modernos de misterio (a excepción de los tipos duros de la escuela de Dashiell Hammett), también las películas producidas entre 1900 y 1910 establecen de antemano los temas y métodos del cine tal y como nosotros los conocemos [...]. Otro método de explicación más discreto fue la introducción de una iconografía fija que desde el principio informaba al espectador sobre los hechos fundamentales y los personajes, del mismo modo que las dos damas detrás del emperador, cuando portaban respectivamente una espada y una cruz, indicaban específicamente la fuerza y la fe. Surgieron entonces, identificables por su apariencia, los atributos y el comportamiento estandarizados (Panofsky, 2000, 167-170)¹¹.

La relación de Kracauer con Panofsky podemos reconstruirla con bastante precisión gracias a la edición de la correspondencia entre ambos realizada por Volker Breidecker, quien no duda en situar a aquel como puente entre la «iconología» de la «Escuela de Hamburgo» (el círculo de Aby Warburg al que pertenecía Panofsky) y la «Teoría Crítica» de la «Escuela de Fráncfort» (de la que lo considera «temprano inspirador y orientador») (Breidecker, 1996, 143)¹². Así, el 1 de octubre de 1941, Kracauer expresa a Panofsky su admiración por *Style and Medium* y añade: «Me llena de satisfacción el hecho de que mis propios pensamientos acerca del cine, que pienso desarrollar finalmente en forma de libro, tomen casi la misma dirección» (Kracauer-Panofsky, 1996, 5). El 17 de diciembre de 1943, después de leer su libro sobre Durero, Kracauer escribe a Panofsky una carta en la que descubre las similitudes entre el método crítico

¹¹ «Style and Medium in the Moving Pictures», *Transition. A Quarterly Review* (New York), 26 (1937), págs. 121-133.

¹² «Qué significa realmente teoría crítica: una perspectiva, una orientación crítica básica común acerca de todos los problemas culturales sin plantear nunca una pretensión de sistema» (Leo Löwenthal), cfr. Bubiell (1993, 59).

de este y el suyo propio: «Este libro confirma de manera formidable que la verdadera interpretación de documentos solo se alcanza mediante el análisis de sus elementos más pequeños [...]. El todo no se confirma justo al principio, sino que se revela al final como resultado de muchas experiencias» (Kracauer-Panofsky, 1996, 22). En su respuesta del 23 de diciembre, Panofsky elogia a Kracauer por la perspicacia mostrada en la comprensión de su método:

Es usted el primero que hace que me sienta «profundamente comprendido», y no sé cómo mostrarle todo mi agradecimiento por ello. Especial placer me ha causado que encontrase interesante precisamente un detalle como la relación interna entre técnica y contenido. ¡Eso se debe a que los dos hemos aprendido algo de las películas! (Kracauer-Panofsky, 1996, 27).

Recordemos a este respecto que en *Las pequeñas dependientas van al cine*, se afirmaba ya sin circunloquios que «el conjunto de los motivos cinematográficos es al mismo tiempo la suma de las ideologías sociales que pueden ser decantadas mediante la interpretación de estos motivos». El 29 de abril de 1947, tras confirmarle la recepción de «su *Hitler-Caligari*», añade Panofsky: «Estoy muy entusiasmado y convencido de la corrección fundamental de su tesis», y le propone la escritura de una «obra paralela» que podría titularse *From Shirley Temple to Truman* (Kracauer-Panofsky, 1996, 46)¹⁵. En la contestación a esta carta, Kracauer, después de agradecerle a Panofsky el espaldarazo recibido, le confiesa la que ha sido su principal preocupación durante la redacción de esta obra: la relación entre «análisis objetivos y recuerdos personales», entre «extrañeza y proximidad», y concluye: «Al escribir tengo la sensación de ser un médico, que se propone hacer una autopsia, y al hacerla también amputa una parte de su propio pasado, ahora ya definitivamente muerto» (Kracauer-Panofsky, 1996, 47).

La primera obra norteamericana de Kracauer se ha prestado a muchas críticas, cuyo origen en buena medida hay que buscar en la escala de los planos que utiliza: mayoritariamente el *plano americano*, es decir, un plano medio largo en el que pretende combinar, como le confiesa a Panofsky, «extrañeza y proximidad». Dicho de

¹⁵ Tan convencido parece estar Panofsky de la conveniencia de una obra tal que, a principios de la década de los años 50, vuelve sobre el asunto en una misiva en la que desea a Kracauer una vida lo suficientemente larga como «para poder escribir, *in retrospect*, una historia del fascismo americano a partir de la producción cinematográfica de *Birth of a Nation*» (Kracauer-Panofsky, 1996, 56).

otro modo: el tiempo cronológico y la temporalidad empáticamente mediatizada propia del observador. Dificil equilibrio. Un análisis contrastado entre los ensayos de Weimar y el *Caligari* muestra tanto las relaciones como la *autonomía* de las dos escalas elegidas: la aplicación del modelo psicoanalítico a un sujeto colectivo y la necesidad de designar grupos y tendencias de acuerdo con él condujeron a un sesgo en sus análisis, primando a menudo la monodía del método sociopsicológico sobre la polifonía de los textos periodísticos. En *Historia*, el propio Kracauer se muestra plenamente consciente del problema cuando afirma:

En la medida, pues, en que las ideas históricas son generalizaciones, no pueden ser «correctas» sin ser al mismo tiempo «erróneas» [...]. En el mundo de la historia todo es cuestión de grado [...]. Las ideas históricas son, aparentemente, de una significación duradera porque conectan lo particular con lo general de un modo articulado y verdaderamente único (Kracauer, 2010, 136-137).

Y no debe olvidarse que el *Caligari* se presenta como *Una historia psicológica del pueblo alemán*. El comentario de Adorno resulta iluminador:

Caligari, rico en análisis técnicos particulares, desarrolla, con bastante claridad, la historia del cine alemán posterior a la I Guerra Mundial como la del avance de la ideología del poder totalitario. Por lo demás, esa tendencia no era en absoluto exclusiva del cine alemán: podría haber culminado en la película americana *King Kong*¹⁴, en verdad una alegoría del monstruo desmesurado y regresivo en que se llegó a convertir la cosa pública; por no hablar de la rehabilitación de Iván el Terrible y otros espantajos en la Rusia estalinista. Sin embargo, precisamente de lo que en la superficie resulta discutible de la tesis de Kracauer se puede extraer una ense-

¹⁴ Después de leer el comentario de Adorno, vale la pena visitar el *Homenaje a King Kong* (1973), editado por Román Gubern, Barcelona, Tusquets. En uno de los textos compilados leemos: «No es sin intención que se nos propone un contraste entre este mundo civilizado, en el que las luchas económicas acarreadas por los cracks periódicos y monstruosos reducen poblaciones enteras a la miseria y al terror, y el mundo de Skull Island en el que la población está subyugada a otros monstruos: las criaturas gigantescas que invaden nuestros sueños infantiles y colectivos. *King Kong* es, pues, en su versión íntegra, el primer film de la historia del cine en el que se reúnen a la vez todas las grandes ideologías de nuestro tiempo. Cuando la muralla de Skull Island se abre no nos encontramos solo frente a King sino a las sombras de Marx, Freud y Jung» (Stein, 1962, 55).

ñanza verdadera: la dinámica que explotó en el Tercer Reich descendía hasta lo más hondo de la sociedad en su conjunto y por eso se reflejaba también en la ideología de aquellos países que se salvaron de la catástrofe política. Se tiende a tomar erróneamente como exclusivos de allí donde se han experimentado lo que son factores sociales universales; va la invectiva de Hölderlin contra los alemanes iba en realidad dirigida contra la deformación de los hombres como consecuencia de la expansión universal de la forma burguesa de la división del trabajo (Adorno, 2003, 390).

Pars pro toto. El pasaje de Hölderlin al que se refiere Adorno es la invectiva contra los alemanes que se halla al final de *Hiperión*, en la que el héroe de la novela, un griego moderno, después de una estancia en la ilustrada Alemania, exclama: «No puedo figurarme ningún pueblo más desgarrado que los alemanes. Entre ellos encontrarás artesanos, pero no hombres, pensadores, pero no hombres, sacerdotes, pero no hombres, señores y criados, jóvenes y adultos, pero ningún hombre» (Hölderlin, 1976, 202).

Finalmente, a la hora de valorar *De Caligari a Hitler* no hay que perder de vista que es una historia escrita en los EE.UU. en plena Guerra Mundial por un germanojudío, con una innegable intención teleológica, respondiendo a un encargo dentro de un marco específico de investigación sobre las características del nazismo. ¿Plano americano? ¡Americanísimo!

10. PLANO CENTAL

En la década de los cincuenta, Kracauer relega casi por completo sus trabajos como crítico de cine para dedicarse a escribir una obra teórica en la que venía pensando desde los dos últimos años del exilio francés. Abandona los primeros planos y el plano americano por el plano cenital —en una etimología sugestiva, pero improbable, no falta quien ha supuesto el origen de *theoria* en la unión *theos* (dios) y *orao* (mirada), es decir una visión *in conspectu dei*—. Se trata, en fin, de una mirada en picado: la perspectiva adoptada por Dios para contemplar el mundo. Desde el cénit, de su vida y de su obra, Kracauer acomete un proyecto de «destilación» (Adorno, 2003, 390)¹⁵, es decir de vaporización y condensación de los com-

¹⁵ «Paulatinamente, Kracauer ha ido volviendo a lo que en un principio le motivaba, es decir, el cine, a la destilación teórica de cuyos componentes se ha dedicado».

ponentes micrológicos disueltos en el torrente de su larga carrera ensayística.

En 1960 publica *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Los postulados estéticos expuestos en este voluminoso tratado solo cobran sentido a la luz de su visión filosófico-sociológica. Para él, es la necesidad histórica de recobrar contacto con la realidad efectiva la que hace necesario un análisis sistemático de la producción cinematográfica, que permita fijar pautas de referencia de lo que es propiamente cinematográfico.

Kracauer, como ya había postulado treinta años atrás en *Cine abstracto*, separa al cine de los principios y necesidades propios de las artes tradicionales, afirmando que si queremos que «las películas influyan en el espectador de una manera imposible en los demás medios» hay que concentrarse en aquellos aspectos que solo el cine está en condiciones de satisfacer (Kracauer, 1989, 205):

Mi libro se diferencia de la mayoría de las obras escritas sobre este campo en que constituye una estética *material*, no una estética formal. Se ocupa del contenido. Descansa en la premisa de que la cinematografía es en esencia una extensión de la fotografía, y por ende comparte con este medio una marcada afinidad por el mundo visible que nos rodea. Los filmes hacen valer sus propios méritos cuando registran y revelan la realidad física. Esta realidad incluye muchos fenómenos que difícilmente podrían percibirse si no fuese por la capacidad de la cámara para captarlos al vuelo (Kracauer, 1989, 13).

En este punto, aunque no lo cite expresamente, Kracauer se mantiene fiel también a lo expuesto por Panofsky en *El estilo y el medio en la imagen cinematográfica*. Veamos:

Los procedimientos de todas las artes figurativas precedentes se avienen, en mayor o menor grado, a una concepción idealista del mundo. Estas artes funcionan de arriba abajo, por así decirlo, y no de abajo arriba. Empiezan con una idea que ha de proyectarse en la materia informe y no con los objetos que conforman el mundo físico [...]. Es el cine, y solo el cine, el que hace justicia a la interpretación materialista del universo que, nos guste o no, domina a la civilización contemporánea [...]. El medio del cine es la realidad física en cuanto tal: la realidad física del Versalles de siglo XVIII —sin que importe para las intenciones y finalidades estéticas si es el original o una copia de Hollywood indistinguible de aquel— o un hogar suburbano de Westchester (Panofsky, 2000, 177).

Por expresarlo con la terminología de Kracauer: el *mundo de calicó* pergeña una apariencia de realidad que se proyecta como imagen de una realidad física salvada. En ese sentido, continúa Kracauer, para la cámara el ser humano vendría a ser solo «un objeto entre muchos otros»: «El cine no es exclusivamente humano: su materia es el fluir infinito de los fenómenos visibles, esas configuraciones permanentemente cambiantes de la existencia física cuyo decurso puede incluir manifestaciones humanas, pero no necesariamente considerarlas su objetivo principal» (Kracauer, 1989, 132-133).

Pero el cine puede abarcar nuevas dimensiones que la fotografía no abarca, logra registrar y reproducir el movimiento. Perseguir el «flujo de la vida», esto es, «la corriente de situaciones materiales y acontecimientos, con todo lo que ellos suponen en materia de emociones, valores e ideas» (Kracauer, 1989, 103):

Y como todo medio de expresión es parcial y tendencioso con respecto a aquellas cosas de las que está singularmente dotado para transmitir, es lógico que el cine esté animado por el deseo de retratar la vida material más transitoria, la vida en lo que tiene de más efímero. Las muchedumbres callejeras, los gestos involuntarios y otras fugaces impresiones componen su sustancia. No deja de ser significativo que los contemporáneos de Lumière alaban sus películas (las primeras que se hicieron) por mostrar «el murmullo de las hojas agitadas por el viento» (Kracauer, 1989, 13).

Su tesis principal podría resumirse así: cada medio de expresión posee unas propiedades básicas que impulsan determinados tipos de comunicación, su fuerza estética reside en la adecuación a dichas propiedades. Y así, partiendo de esta premisa, Kracauer establece las diferencias entre lo no-cinemático y lo cinemático, es decir, aquello que está relacionado estrechamente con la «redención» de la realidad física.

Pero la historia y la teoría del cine no se desarrollan al margen de las condiciones de la época en que se gestan. Al contrario. Y la de Kracauer estuvo marcada por el nazismo y sus consecuencias. Su segundo libro norteamericano, planificado a diferente escala que el primero pero siguiendo su estela, «aborda el problema crucial de la representación del genocidio judío y del poder «redentor» de la imagen a fin de integrar esta experiencia en la memoria colectiva» (Traverso, 2010, 50)¹⁶, y en ese sentido es una obra capital en

¹⁶ En esto coinciden la mayoría de comentaristas. Cfr. Koch (1996, 147), *Kracauer. Zur Einführung*, Hamburgo, Junius; Leutrat (2001, 238): «Comme dans un miroir confusement», en Perivolaropoulou y Despoix (2001).

la reflexión acerca de las posibilidades y límites de la estética después de Auschwitz.

Para cerrar este plano, conviene recordar que esta tendencia realista vive su auge después de la Segunda Guerra Mundial, y encuentra a sus principales representantes entre los países más sacudidos por ella: a Siegfried Kracauer, un alemán perteneciente a la *intelligentsia* judía en el exilio; al italiano Cesare Zavattini; al francés André Bazin. Basten a este respecto las palabras que Godard, con un evidente arrastre kracaueriano, dedica a Henri Langlois, fundador y director de la *Cinémathèque française* y uno de los puntos de referencia junto con Bazin de la *Nouvelle Vague*, en su(s) *Historia(s) del cine*:

porque ya olvidado
aún prohibido
siempre invisible
así era nuestro cine
y eso me ha quedado
y Langlois nos lo confirmó
esa es la palabra exacta
que la imagen
es ante todo del orden de la redención
cuidado, redención de lo real
[...]

con todo
Becker
Rossellini
Melville

Franju
Jacques Demy
Truffaut
usted los conoció

sí, eran mis amigos.

(Godard, 2007, 144-148).

6. TRAVELLING

Según Asinio Polión, la historia era cosa de viejos. Y así lo dice en la novela *Yo, Claudio*, de Robert Graves. Conocedor de ese juicio (Kracauer, 2010, 133), el viejo Kracauer volvió sus ojos a la ciencia

histórica, descubriendo de repente, según confiesa en la introducción a *History. The Last Things Before the Last*, que su interés por la historia surgió en realidad a partir de las ideas que había intentado implementar en la *Teoría de cine*:

Al orientarme hacia la historia, simplemente continué reflexionando por las vías manifestadas en ese libro [...]. Una vez que descubrí que, en realidad, no me había dejado absorber por la historia porque fuera extraña a mis prolongados intereses anteriores, sino porque ello me permitía aplicar a un campo mucho más vasto lo que había pensado antes, me di cuenta instantáneamente de los muchos paralelos existentes entre la historia y los medios fotográficos, entre la realidad histórica y la realidad de la cámara.

Y en un pausado *travelling* en que el autor se sigue a sí mismo, concluye: «Más tarde me encontré con mi artículo sobre «La fotografía» y quedé absolutamente sorprendido al notar que ya había comparado el historicismo con la fotografía en este artículo de los años veinte» (Kracauer, 2010, 51)¹⁷.

Si hasta ahora había hablado del cine *en sentido literal*, ahora lo hará *en sentido analógico*. Veamos a qué nos referimos con la ayuda de un pequeño circunloquio. En el artículo «Gusto», de la *Encyclopédie*, escribe Voltaire:

En otro artículo se ha visto en qué consiste el gusto físico. Este sentido, este don de discernir nuestros alimentos ha producido en todas las lenguas conocidas la metáfora que, con el término gusto, expresa el sentimiento de las bellezas y de los defectos en todas las artes; es un discernimiento inmediato, como el de la lengua y el del paladar; como este, precede a la reflexión, es sensible y voluptuoso respecto a lo bueno, rechaza lo malo con indignación y, a menudo, es incierto y se extravía, pues ignora incluso si lo que se le presenta debe agradarle, y, a veces, para formarse necesita habituarse (Voltaire *et al.*, 2009, 107).

Así pues, existen dos usos del concepto *gusto*, uno *literal*, con el que se designa, según el gastrónomo ilustrado Brillat-Savarin, «al sentido que nos relaciona con los cuerpos sápidos, por medio de la sensación que sobre el órgano destinado a apreciarlos causan» (Brillat-Savarin, 2001, 35), y otro *analógico* o metafórico, que aporta al lenguaje el marco conceptual que hace posible la comprensión estética de las obras de arte. Una diferencia básica, no obstante, separa

¹⁷ Cfr. «La fotografía» [1927], en Kracauer (2008, 19-38).

al uno del otro: mientras que el *gusto literal* requiere del contacto físico con el cuerpo sávido, el *gusto analógico*, no precisa de él, por más que, para aportar una evaluación sobre los objetos específicos que encontramos bellos, sea necesario que los percibamos mediante un conocimiento de primera mano. Algo muy parecido sucede, *mutatis mutandis*, con el paralelismo que Kracauer traza entre la fotografía (y por extensión el cine) y la historia, ya que ambas pueden ser consideradas como «áreas intermedias» que certifican una serie de verdades sobre el tiempo pasado —la fotografía mediante el contacto *físico* con una realidad que imprime su huella lumínica en el soporte fotosensible; la historia, por ser el suyo un objeto elusivo, mediante una observación no despojada de mediaciones realizada con la ayuda de fuentes documentales—, pero que no pueden llegar a adquirir la condición de verdades objetivas que poseen las revelaciones de la ciencia. La historia y la fotografía pertenecen, así, a lo que el autor llama ámbito de las últimas cosas antes de las últimas:

Nos ayudan a pensar *a través* de las cosas, no por encima de ellas. Expresado de otro modo, los medios fotográficos hacen que sea mucho más sencillo para nosotros incorporar los fenómenos pasajeros del mundo exterior, redimiéndolos así del olvido. Algo de esta naturaleza también tendrá que ser dicho de la historia (Kracauer, 2010, 220).

Pero además, en ambos casos se trata de «áreas cuya demanda de ser reconocidas en su propio derecho no ha sido atendida todavía» (Kracauer, 2010, 219). También en eso resulta ilustrativo el parangón. No quiere decir Kracauer que la fotografía sea un «arte medio», en el sentido que la caracteriza Pierre Bourdieu (2003), a saber, tanto un arte que no ha conseguido un estatuto preeminente como un arte que se ha divulgado sobre todo entre las clases medias. El realista Kracauer no prejuzga de este modo a la fotografía. La fotografía y la historia, al no tener plenamente reconocidos sus derechos, son concebidas por él como «una *terra incognita* en los huecos entre las tierras que conocemos» (Kracauer, 2010, 242). En este utópico confín del entre-medio, para definir la relación con otras disciplinas (por ejemplo, si una historia conduce a una filosofía o no) se requiere «tacto», considerar las cosas minuciosamente, «lado-a-lado» y no exclusivamente «en decisiones del tipo “o bien esto-o bien aquello”» (Kracauer, 2010, 233-234 y 239-242). Se precisa una destreza casi estética:

La fotografía y sus prolongaciones (cine y televisión) —recapitula el historiador Carlo Ginzburg— abrieron, tal como en

tiempos pasados la perspectiva lineal, una serie de posibilidades cognitivas: un nuevo modo de ver, relatar, pensar. Las reflexiones de Kracauer recogidas en el libro póstumo acerca de la historia nacen de la conciencia del surgimiento de un mundo que todavía hoy (hoy más que nunca) es el nuestro (Ginzburg, 2010, 340).

7. CHAPLIN

Se clausura el círculo. El fundido encadenado abre paso al de cierre. La caracterización de las disciplinas mencionadas como *terra incognita* se entrelaza con la de Kracauer como «intelectual nómada». «El verdadero modo de existencia del exiliado es el del extranjero», sentencia. Y apostilla: «Hay grandes historiadores que deben buena parte de su grandeza al hecho de que eran expatriados [...]. Es solo en este estado de autoborramiento o de carencia de hogar, que el historiador puede entrar en íntimo contacto con el material de su incumbencia» (Kracauer, 2010, 122).

En *History*, el arquetipo del exiliado es Ahasverus, el judío errante:

Él, en efecto, tendría un conocimiento de primera mano de los desarrollos y transiciones, porque solo él en toda la historia ha tenido la oportunidad no buscada de experimentar el proceso mismo del devenir y la decadencia. (¡Qué indeciblemente terrible debe ser su aspecto! Indudablemente, su rostro no puede haber envejecido, pero lo imagino como formado por muchos rostros, cada uno de los cuales refleja uno de los períodos que él atravesó, en todos ellos se combinan formando patrones siempre nuevos, mientras que él, incansable y vanamente, en sus vagabundeos trata de reconstruir, a partir de los tiempos que lo formaron, el tiempo que está condenado a encarnar) (Kracauer, 2010, 189).

Su rostro es un *calicó*, una almazuela compuesta por rostros que reflejan los períodos que transitó. Y de nuevo, como en Ouroboros, el animal serpentiforme que engulle su propia cola, el fin coincide con el principio, y Ahasverus es Chaplin (que encarna al amnésico barbero judío de *El gran dictador*, acaso la última epifanía del vagabundo Charlot): un «agujero», «el chiflado socrático como portador de ideas» (Adorno, 2003, 377), el primer hombre en *estado de autoborramiento* de la historia del cine:

Los demás hombres tienen una conciencia de su yo y viven en el seno de las relaciones humanas; él ha perdido su yo, y ello

porque no puede vivir en eso que se llama la vida. Es un agujero en donde todo cae, donde lo que habitualmente va ligado a una totalidad estalla chocando contra el fondo y se deshace en sus propios pedazos (Kracauer, 2004, 6.1, 269-270)¹⁸.

Pedazos, planos, jirones, teselas... fortuitos fragmentos de la realidad que revelan al arúspice Kracauer secretos de la modernidad.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Th. W. (2003), «El curioso realista. Sobre Siegfried Kracauer», en *Notas sobre literatura*, Madrid, Akal.
- BALLÓ, J. (2000), *Imágenes del silencio*, Barcelona, Anagrama.
- BENJAMIN, W. (2008), «Sobre la politización de los intelectuales», en S. Kracauer, *Los empleados*, Barcelona, Gedisa.
- BOURDIEU, P. (2003), *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili.
- BREIDECCKER, V. (1996), «“Ferne Nähe”. Kracauer, Panofsky und “the Warburg tradition”», en S. Kracauer y E. Panofsky, *Briefwechsel*, Berlín, Akademie Verlag.
- BRILLAT-SAVARIN, J. A. (2001), *Filosofía del gusto*, Barcelona, Óptima.
- BUBIEL, H. (1993), *Leo Löwenthal. Una conversación autobiográfica*, Valencia, Edicions Alfons El Magànim.
- ESPAGNE, M. (1991), «Siegfried Kracauer et Paris», *Pardès*, París, PUF.
- FERRER, A. (ed.) (2013), *La Querrela de los Bufones*, Valencia, Publicacions de la Universitat de València.
- GAY, P. (2011), *La cultura de Weimar*, Madrid, Paidós.
- GINGBURG, C. (2010), «Detalles, primeros planos, microanálisis. Notas marginales a un libro de Siegfried Kracauer», en *El hilo y las huellas. Lo verdadero, lo falso, lo ficticio*, México, Fondo de Cultura Económica.
- GODARD, J.-L. (2007), *Historia(s) del cine*, Buenos Aires, Caja negra editora.
- GUBERN, R. (ed.) (1973), *Homenaje a King Kong*, Barcelona, Tusquets.
- HÖLDERLIN, F. (1976), *Hiperión o el eremita en Grecia*, Madrid, Hiperión.
- KOCH, G. (1996), *Kracauer. Zur Einführung*, Hamburgo, Junius.
- KRACAUER, S. (1985), *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*, Barcelona, Paidós.
- (1989), *Teoría del cine: la redención de la realidad física*, Barcelona, Paidós.
- y PANOFSKY, E. (1996), *Briefwechsel*, Berlín, Akademie Verlag.

¹⁸ Publicado en el FZ, el 6 del 11 de 1926. Cfr. *Archivos de la Filmoteca*, núm. 34, pág. 55. Chaplin es, con diferencia, el nombre que más entradas tiene en el *Namenregister* de los *Kleine Schriften zum Film*. Cfr. Band 3, 596.

- (2004), *Werke. Kleine Schriften zum Film*, Band 6.1 (1921-1927) [430 págs.], Band 6.2 (1928-1931) [576 págs.], Band 6.3 (1932-1961) [670 págs.], Herausgegeben von Inka Mülder-Bach, unter Mitarbeit von Marjam Wenzel und Sabine Biebl, Fráncfort del Meno, Suhrkamp.
- (2005), *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit (Werke VIII)*, Fráncfort del Meno, Suhrkamp.
- (2006), *Estética sin territorio*, Murcia, Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de la región de Murcia.
- (2008), *La fotografía y otros ensayos. El ornamento de la masa I*, Barcelona, Gedisa.
- (2009), «Releer Kracauer», en *Archivos de la Filmoteca*, núm. 62, Valencia.
- (2010), *Historia. Las últimas cosas antes de las últimas*, Buenos Aires, Las cuarenta.
- KRISTELLER, P. O. (2010), «Prólogo a la primera edición», en S. Kracauer, *Historia. Las últimas cosas antes de las últimas*, Buenos Aires, Las cuarenta.
- MACHADO, C. E. J. y VEDDA, M. (comps.) (2010), *Siegfried Kracauer. Un pensador más allá de las fronteras*, Buenos Aires, Editorial Gorla.
- MÜLDER-BACH, M. (2004), «Nachbemerkung und editorische Notiz», en S. Kracauer, *Werke. Kleine Schriften zum Film*, Band 6.3 (1932-1961), Fráncfort del Meno, Suhrkamp.
- PANOFKY, E. (2000), «El estilo y el medio en la imagen cinematográfica», en *Archivos de la Filmoteca*, núm. 35, Valencia.
- PERIVOLAROPOULOU, M. y DESPOIX, Ph. [ed.] (2001), *Culture de masse et modernité. Siegfried Kracauer: sociologue, critique, écrivain*, París, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme.
- QUARESIMA, L. (2009), «Releyendo a Kracauer», *Archivos de la Filmoteca*, núm. 62, Valencia.
- ROTH, J. (2007), «La industria berlinesa del entretenimiento», en *Crónicas berlinesas*, Barcelona, Minúscula.
- SCHLÜPMANN, H. (1998), *Ein Detektiv des Kinos. Studien zu Siegfried Kracauers Filmtheorie*, Fráncfort del Meno, Stroemfeld/Nexus.
- TRAVERSO, E. (2010), «Bajo el signo de la extraterritorialidad. Kracauer y la modernidad judía», en C. E. J. Machado y M. Vedda (comps.), *Siegfried Kracauer. Un pensador más allá de las fronteras*, Buenos Aires, Editorial Gorla.
- VOLTAIRE *et al.* [Romà de la Calle, ed.] (2009), *Arte, gusto y estética en la Encyclopédie*, Valencia, Publicacions de la Universitat de València.