

MOSAICO CONTRA REFLEJO MIMÉTICO

En torno a los ensayos cinematográficos de Siegfried Kracauer*

Jürgen Misch

En respuesta a la observación de Paul Valéry de que el cine, a raíz de su concentración en la superficie de las cosas, desorienta al espectador del «núcleo del ser», Kracauer sostiene que tal veredicto es «ahistórico y superficial» y que «no se corresponde con la situación del hombre contemporáneo»¹. Si bien Kracauer opinaba esto tras la Segunda Guerra Mundial, lo cierto es que se mantuvo fiel a su postura intelectual anterior al conflicto, tal como manifiesta en sus ensayos que reflejan la situación cinematográfica desde la segunda mitad de los años veinte hasta la instalación de los nazis en el poder.

Theodor W. Adorno escribió en 1966, con motivo del fallecimiento de Siegfried Kracauer, que «ha sido el primero en mejorar palpablemente el nivel de la crítica cinematográfica, al interpretar las películas

* Versión ampliada de una conferencia impartida en el Instituto de Filosofía del Consejo Superior de Investigaciones Científicas –CSIC–, Madrid, diciembre 1995.

¹ Siegfried Kracauer, *Theorie des Films. Die Erretung der äusseren Wirklichkeit*, Editorial Suhrkamp, Frankfurt/M., 1985, p. 13.

como cifras de tendencias sociales, de control intelectual y de dominio ideológico... Hoy en día, su manera de contemplar una película se ha convertido en un tópico, en una condición sobreentendida de cualquier reflexión sobre el medio»².

En 1932 y durante una reunión celebrada por los propietarios de cines en Hessen, Kracauer pronunció un discurso sobre la función de la crítica cinematográfica independiente. Rechazando las exigencias de este tipo de crítica, dirigidas hacia la concepción de la industria cinematográfica con un carácter artístico, Kracauer comenzó su disertación con la frase lapidaria: «El cine, dentro de la economía capitalista, es una mercancía como cualquier otra.» Con dicho análisis Kracauer profundiza en los mecanismos estructurales de una producción cinematográfica que no trabaja «en aras del arte o de la ilustración de las masas, sino para ganar dinero»³, y, de este modo, sustituye la crítica del gusto, que hasta entonces era la práctica dominante, por el concepto de crítica de la producción, capaz de analizar el cine como ámbito avanzado de lo que actualmente se denomina industria de la conciencia. Asimismo, adopta con énfasis la posición de crítico social, cuya misión consiste en descubrir las ideologías sociales que se ocultan en las películas de consumo generalizado.

Entre los años 1925 y 1926, Siegfried Kracauer comienza a apartarse de los supuestos de una crítica parcialmente conservadora, orientada hacia una concepción tradicionalista del mundo. Aunque no sea necesario entrar en detalles al respecto, es obvio que la reorientación intelectual de Kracauer refleja fielmente la situación social contemporánea. Como todo el mundo sabe, a la trascendental perturbación en que se vio sumida Alemania durante la Primera Guerra Mundial no le siguió una transformación social de dimensiones similares. Después de una revolución, una contrarrevolución y una inflación económica, a partir de 1924 se consolidó hasta cierto punto un sistema que, si bien

² Theodor W. Adorno, «Siegfried Kracauer tot». *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 1-12-1966.

³ Siegfried Kracauer, «Über die Aufgabe des Filmkritikers», en S. K., *Kino. Essays, Studien, Glossen zum Film*, Editorial Suhrkamp, Frankfurt/M., 1974, pp. 9-11.

Jürgen Misch, nacido en Berlín, es doctor en Filosofía por la Univ. de Hamburgo y autor del libro *La filosofía política de Ludwig Woltmann. En el campo de tensión del kantismo, materialismo y darwinismo social*. Vive como autor libre en Sta. Cruz de Tenerife.

contaba con una Constitución republicana, seguía siendo dominado por los grupos de poder económico, militar y burocrático que ostentaban el poder antes de la guerra. En contra de la mayor parte de la burguesía liberal y también de la dirección del periódico donde trabajaba⁴, Kracauer se mostró poco proclive a acomodarse «objetivamente» dentro de las circunstancias establecidas. Esto le llevó a diagnosticar en 1925, con una claridad meridiana que supera el desconcierto ideológico de sus escritos anteriores, que la agravación de la crisis social no excluía «pensar en la posibilidad de una catástrofe» debido a los «preparativos de una nueva guerra» y a un nacionalismo cada vez más beligerante⁵.

Generalmente suele considerarse que su crítica «La Biblia en alemán» marca la ruptura definitiva con sus primeros textos. Asimismo, es en esta época cuando comienza a estudiar la teoría marxista en profundidad⁶. De cualquier forma, el marxismo *no* es para Kracauer una doctrina cerrada con consecuencias prácticas derivadas de ella, sino más bien un modelo de aclaración que le proporciona un principio heurístico fecundo y estimula la confrontación permanente entre teoría y práctica en sus análisis sociales.

La reorientación de su pensamiento y de su crítica ideológica se tradujo en un marcado interés por lo concreto y lo empírico; es decir, por el análisis de «las manifestaciones superficiales» de fenómenos insignificantes y con frecuencia ignorados de la cotidianidad social, pese a que en ellos pueden reconocerse más claramente las contradicciones y conflictos inherentes a la sociedad. Fruto de esta evolución intelectual de signo materialista son su novela autobiográfica «Ginster» (1928) y la monografía dedicada a «Los oficinistas» (1930), sin olvidar sus textos breves sobre «Calles», «Cosas» y «Gente», o sus ensayos crítico-culturales y sociológico-literarios. Es en este contexto donde debe ser encuadrada la opinión de

⁴ Desde 1921 hasta su huida, Siegfried Kracauer trabajó en el *Frankfurter Zeitung*.

⁵ Siegfried Kracauer, «Gestalt und Zerfall», en S. K., *Schriften*, tomo 5.1, Editorial Suhrkamp, Frankfurt/M., 1990, pp. 324-326.

⁶ Siegfried Kracauer, «Die Bibel auf Deutsch», en S. K., *Schriften*, tomo 5.1, *op. cit.*, pp. 355-368. Las relaciones entre Ernst Bloch y Siegfried Kracauer terminaron tras la publicación de la polémica reseña que el segundo dedicó al libro de Bloch *Thomas Münzer*. La carta de Bloch a Kracauer, con fecha del 20 de mayo de 1926, marca el comienzo de una larga —y conflictiva— amistad. El principal interés de la correspondencia entre ambos radica en la interesante interpretación de Marx por parte de Kracauer. Su comprensión del marxismo está marcada decisivamente por los textos de Marx escritos a mediados de la década de 1840, especialmente «La cuestión judía», «La sagrada familia» y «La ideología alemana», en los cuales Kracauer vio formulado el pensamiento, supuestamente ilustrativo, del «joven Marx».

Adorno sobre el análisis fenomenológico desarrollado por Kracauer, pues a su juicio «demostró que la conciencia es capaz de asimilar los detalles que suelen pasar inadvertidos a quienes se pierden en abstracciones... Sólo a unos pocos elegidos les ha sido dada la facultad de expresar sus innovaciones teóricas con semejante riqueza de contenidos»⁷.

Pese a su peculiaridad, el personal y audaz método de Kracauer no puede etiquetarse de «empirismo». Surge como respuesta inmediata al fracaso de los sistemas constructivos en su análisis de la realidad. Teniendo en cuenta esta premisa, queda claro que el camino hacia el verdadero conocimiento pasa inevitablemente por el estudio de los acontecimientos ignorados por dicho sistema. Kracauer no profundiza en la realidad como tal, sino en los lugares donde se manifiesta con absoluto desdén. En su ensayo «El ornamento de las masas» explica su metodología del modo siguiente: «El lugar reservado a una época concreta en el devenir histórico, viene determinado más por el análisis de las manifestaciones que pueden resultar superfluas e insignificantes que por los juicios de valor contemporáneos. Como expresión de tendencias históricas, los últimos no definen de un modo convincente la globalidad de un período. Por el contrario, las primeras conservan su inconsciencia al procurar el acceso inmediato a la esencia de la realidad... Gracias a ello la esencia de una época y sus inadvertidos impulsos se explican mutuamente»⁸.

Este giro ideológico explica la adopción del cine como núcleo de la actividad crítica de Kracauer. Varias razones apuntan a la preferencia de nuestro autor por este medio:

- Dentro de la jerarquía estipulada por la estética dominante, el cine era un paria, carecía de valor y pasaba inadvertido.
- El cine puede captar la realidad verdadera de manera antiidealista.
- La fidelidad de la fotografía a la realidad la convierte en el medio contraproducente por excelencia, pues refleja el mundo no interpretado.
- Gracias a su inmanencia, el cine rompe con interpretaciones convencionales y desempeña una función crítica⁹.

⁷ Theodor W. Adorno, «Der wunderliche Realist. Über Siegfried Kracauer», en *Noten zur Literatur*, tomo III. Editorial Suhrkamp, Frankfurt/M., 1985, pp. 83-108; p. 88. Véase también mi trabajo: «La Realidad es una Construcción». *La Página*, número 19 (Año VII, núm. 1), Santa Cruz de Tenerife, 1995, pp. 77-87.

⁸ Siegfried Kracauer, «Das Ornament der Masse», en S. K., *Schriften*, tomo 5.2, *op. cit.*, pp. 57-67; p. 57.

⁹ Véase el ensayo de Michael Schröter, «Weltzerfall und Rekonstruktion zur Physiognomik Siegfried Kracuers», en *Text Kritik, Zeitschrift für Literatur*, Heft 68, Munich, 1980, pp. 18-40.

Sin embargo, la referencia de Kracauer al cine en sus ensayos fisonómicos, donde interpreta las apariencias superficiales como cifras históricas, no vino determinada tanto por la marginalidad de esta nueva manifestación estética como por una significación teórico-social y crítica más básica, concretada en la analogía del cine con la cadena de montaje. No cabe duda de que la introducción de la cadena de montaje en los años veinte representó una auténtica revolución económico-técnica, que condicionó al mismo tiempo toda una serie de innovaciones sociales y físicas. El avance intermitente del producto sobre la cadena de montaje guarda paralelismos con la proyección equilibrada e intermitente de los fotogramas en el cine. «A través del movimiento –sostiene Kracauer– se consigue una totalidad aparentemente integral: la sugestión de realidad en el cine y la mercancía en la cadena de montaje»¹⁰.

Además de elaborar toda una serie de principios crítico-ideológicos y estético-materiales en su teoría cinematográfica¹¹, Siegfried Kracauer desarrolló una crítica de tono psicológico-social que comprendía tanto el análisis estético como el análisis social: «El análisis sociológico –sostiene Kracauer– debe compenetrarse con el análisis estético inmanente»¹². En el breve y paradigmático discurso arriba mencionado, Kracauer insiste en la importancia de los aspectos sociales de una película y vuelve a refutar el tipo de crítica que, reflejando en mayor o menor

¹⁰ Gerwin Zohlen, «Text-Strassen. Zur Theorie der Stadtlektüre bei Siegfried Kracauer», en *Text Kritik*, *op. cit.*, pp. 6-72; p. 66. Walter Benjamin también utiliza esta relación: «La percepción en forma de choque propia del cine se distingue como principio formal. Lo que determina el ritmo de producción en la cadena de montaje tiene su correspondencia en el ritmo de la recepción cinematográfica» (Walter Benjamin, «Über einige Motive bei Baudelaire», en W. B., *Gesammelte Schriften*, tomo 1.2, Editorial Suhrkamp, Frankfurt/M., 1978, pp. 605-653; p. 631).

¹¹ La publicación en 1931 de los libros de Ilja Ehrenburg, *Die Traumfabrik*, y de René Fülöp-Miller, *Die Phantasiemaschine*, significa la adopción de un análisis materialista del cine en relación con la producción en serie del imperio cinematográfico de Hollywood, el cual sólo estandariza, como un sueño quimérico y evasivo, el sueño y la fantasía propios del cine en una época de fuerte crisis económica. Bela Bálazs esboza, en su libro *Der sichtbare Mensch* (1924), los principios de una cultura visual y descubre, en su *Geist des Films* (1931), que la ideología pequeñoburguesa fundamenta la producción cinematográfica. Paralelamente, Rudolf Arnheim, crítico cinematográfico de la célebre revista *Weltbühne* en Berlín, desarrolla una psicología de la percepción a partir de la teoría de la *Gestalt*, cuyo análisis de las formas abre el camino a la «ciencia» de la crítica cinematográfica (*Film als Kunst*, 1932). Véase en este contexto: Karsten Wite, Epílogo del tomo S. K., *Kino...*, *op. cit.*, pp. 265-281.

¹² Siegfried Kracauer, *Über die Aufgabe des Filmkritikers*, en: S. K., *Kino...*, *op. cit.*, pp. 9-11; p. 10.

medida los gustos del autor, se contenta con subrayar todos y cada uno de los detalles del largometraje en cuestión. Como las películas no son una «mercancía cualquiera», Kracauer cree que ningún crítico de cine que se precie debe ignorar su extraordinaria función social. «En efecto: cuanto más pobres sean los contenidos de las películas musicales, bélicas, comedias, etc., y, por tanto, resistan peor la crítica estrictamente estética, mayor será su importancia social»¹³. En otras palabras, Kracauer se preocupa de la mediatización y la influencia de las películas en un público masificado. «Aunque, en honor a la verdad, puede objetarse que algunas películas plantean cuestiones de orden político o social, la mayoría de ellas sólo persiguen el entretenimiento de calidad o la mera distracción.» Como veremos a continuación, esta objeción es correcta, pero sólo parcialmente.

Es cierto que las películas corrientes se empeñan en ignorar, al menos en apariencia, tales cuestiones; pero de ningún modo puede afirmarse que esas mismas películas no representan indirectamente determinados intereses sociales. Y no puede ser de otra manera: los productores deben desempeñar su papel en el sistema económico imperante y, si desean incrementar la facturación, han de satisfacer los deseos y las necesidades de amplios sectores de una población que mantiene a duras penas su nivel adquisitivo. Así pues, los productores deben satisfacer a los consumidores, quienes a su vez mantienen las condiciones sociales establecidas. De acuerdo con esto, Kracauer subraya que la tarea del crítico cinematográfico consiste en revelar las intenciones sociales que suelen aparecer soterradamente en las películas de consumo generalizado, pues no pocas veces temen salir a la luz. Esta idea condiciona sus reflexiones sobre la imagen social de la mayoría de las películas, en las cuales, por poner un par de ejemplos, una humilde oficinista asciende en la jerarquía social hasta límites imprevistos o todo gran señor, además de ser rico, tiene buen corazón. Asimismo, Kracauer exige que la misión del crítico de cine es la de confrontar las apariencias de éstas y otras películas con la realidad social y descubrir hasta qué punto la falsifican. «En resumen –concluye Kracauer– un crítico de cine de primera fila sólo es imaginable si además es un crítico social»¹⁴.

El rechazo de Kracauer hacia los «sistemas cerrados» queda al descubierto cuando afirma que «cualquier apariencia particular puede servir como punto de partida para la investigación filosófica, pues a partir de

¹³ *Ibid.*, p. 9.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 10-11.

ella pueden analizarse contextualmente todos los aspectos de la vida»¹⁵. Un ejemplo de esta actitud filosófica son las dos breves escenas de *carácter filmico* que abren el ensayo de Kracauer sobre «Los oficinistas» y que a la vez pueden entenderse como lema de la metodología y del contenido de dicho texto:

«I. Una oficinista despedida exige, ante el tribunal laboral, ser mantenida en su puesto de trabajo o una indemnización. Representando a la empresa demandada aparece un jefe de sección, antiguo superior de la oficinista. Para justificar el despido, argumenta entre otras cosas: 'La empleada no quería que se la tratase como a una oficinista, sino como a una dama'. El jefe de sección tiene seis años menos que la demandante.

II. Un caballero elegante, sin duda un alto cargo en el sector de la confección, entra de noche, acompañado por su amante, en el vestíbulo de un cabaré cosmopolita. A primera vista se reconoce que ella, en su profesión secundaria, pasa ocho horas detrás del mostrador. La guardarrropa se dirige a la amante: 'Señora, ¿desea quitarse el abrigo?'»¹⁶.

Ambos textos pueden entenderse como ejemplos de una determinada realidad; sin embargo, el lector tiene que averiguar el contexto objetivo de los mismos si quiere reconstruir dicha realidad. La oficinista del texto I, que exige a su antiguo superior que la trate como a una dama burguesa, revaloriza en su existencia económico-social unas condiciones que resultan irrelevantes en su vida privada. La dependencia que pretende rechazar con su actitud se confirma plenamente en la banalidad de su despido. Por el contrario, a la mujer del texto II se le concede con total naturalidad el trato de «dama» —e incluso «señora»— en su «profesión principal», al ocultar su «profesión secundaria» y aparecer por la noche en compañía de un «caballero» burgués, a quien podría sustituirse por el representante de la empresa demandada.

Aunque nos encontremos ante un ejemplo documental extraído de una construcción ficticia, las dos escenas se comentan mutuamente y, gracias a ello, permiten reconocer las contradicciones existenciales de los oficinistas: la contradicción entre el Ser proletarizado y su conciencia burguesa se corresponde con una inversión en la prioridad de las condiciones públicas y de las aparentemente privadas. Dicha inversión se reproduce en la separación social institucionalizada del trabajo y del

¹⁵ Siegfried Kracauer, «Georg Simmel», en S. K., *Das Ornament der Masse*, Editorial Suhrkamp, Frankfurt/M., 1977, pp. 209-248; p. 240.

¹⁶ Siegfried Kracauer, «Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland», en: S. K., *Schriften, op. cit.*, tomo I, 1978, pp. 205-304; p. 209.

tiempo libre: el último se concibe como actividad complementaria y constituida «en oposición al trabajo», pues pone en escena, como apariencia, la existencia burguesa. Quienes se dejan deslumbrar por las apariencias, acaban convirtiéndolas en una realidad a la cual se agarran compulsivamente y conceden menor importancia a las condiciones materiales de su existencia fuera de dichas apariencias. En varias de sus obras, Kracauer habla de los burgueses proletarizados e «intelectualmente desamparados»; en este sentido comparte la opinión de Karl Marx al respecto: «... el obrero se encuentra... consigo mismo sólo cuando se halla fuera del trabajo, dentro del trabajo se siente alienado»¹⁷.

La consecuencia de este efecto estético es evidente: el lector debe colaborar activamente en la «construcción de la realidad» y, al mismo tiempo, debe contar con «libertad de movimientos para juzgar por sí mismo». Esta idea guarda paralelismos con la situación receptiva del espectador cinematográfico descrita por Boris Eichenbaum en un ensayo de 1926: «Corresponde al espectador de cine... la difícil tarea de asociar las tomas y averiguar los matices de su significado. Esta labor la he denominado discurso interior del espectador cinematográfico... sin ella, no se puede comprender ninguna película»¹⁸. Este mecanismo resulta más evidente aún en el modo en que Kracauer articula los capítulos sueltos de «Los oficinistas»: han sido montados en un sinfín de *primeros planos* que, en sus rozamientos, deben producir un «fuego de ametralladora de intuiciones lo más mínimas posible»¹⁹.

El quinto capítulo de «Los oficinistas» se abre con una imagen especialmente significativa, pues trata de la forzada «reducción de plantilla» de los oficinistas de mayor edad. Kracauer introduce su argumento con un joven que, de pie en una céntrica calle berlinesa, lleva un enorme letrero donde puede leerse «que es un comerciante desempleado de veinticinco años de edad que busca trabajo en el mercado libre»²⁰. Considerada individualmente, parece como si esta imagen no fuera más que un documento sobre el paro creciente, el cual llega a afectar a los jóvenes con formación. Sin embargo, lo realmente importante de dicha escena es lo que no puede deducirse exclusivamente de la mera observación: un hombre de veinticinco años ya es considerado como mano de

¹⁷ Karl Marx, «Ökonomisch-Philosophische Manuskripte», en: Marx-Engels, *Werke*, tomo suplementario I, Editorial Dietz, Berlín, 1968, pp. 465-588; p. 514.

¹⁸ Boris Eichenbaum, «Literatur und Film», en: B. E., *Aufsätze zur Theorie und Geschichte der Literatur*, Editorial Suhrkamp, Frankfurt/M., 1965, pp. 71-78; p. 73.

¹⁹ Siegfried Kracauer, Carta a Adorno, 25-5-1930.

²⁰ Siegfried Kracauer, «Die Angestellten...», *op. cit.*, p. 241.

obra mayor. Esta deducción se refuerza cuando se describe a continuación un anuncio colocado en el escaparate de una tienda de confección, en el que se busca «un vendedor mayor, de unos 25 ó 26 años»²¹.

Como vemos, Kracauer establece aquí un paralelismo con las escenas citadas anteriormente. Volviendo al campo cinematográfico, resulta evidente la analogía de todas ellas con el «montaje de colisiones» de Sergei Eisenstein²². El propio Kracauer utiliza curiosamente el término cinematográfico de «primer plano»²³ en el capítulo titulado «Taller de reparaciones»²⁴. En dicho fragmento, el autor llama la atención sobre detalles que resultan insignificantes a primera vista, con lo cual se atenúa la fluidez de una narración carente de colorido. Especialmente en los pasajes dedicados a los tribunales laborales se observa que esos detalles resultan «más que visibles en la luz despiadada» de la sala de sesiones²⁵.

El capítulo «Pequeño herbario», intercalado entre el análisis de las condiciones materiales de vida de los oficinistas y el de su desamparo intelectual, está dedicado a los «rasgos, figuras y apariencias» que no se correspondan con la idea que la «conciencia general» tiene del nuevo estrato social de los oficinistas. Manifestaciones de una adaptación extrema o malograda, estos elementos pertenecen a la construcción de la realidad, ya que en ellos se revelan las deformaciones y heridas que dicha realidad causa en cada individuo²⁶. De este modo, el capítulo consta de varios retratos que explican en su totalidad las excepciones y derivaciones de dichas imágenes-tipo y las aclaran según sus causas y efectos. Teniendo esto en cuenta, Inka Mülder señala que el «Pequeño herbario» evoca la serie de artículos titulada «Las pequeñas dependien-

²¹ *Ibid.*

²² Eisenstein se resiste a añadir una secuencia tras otra, pues pretende provocar el choque encadenado de las tomas. La teoría del montaje de colisión sustituye a la del montaje de atracción, que, en opinión de Eisenstein, es una «confrontación ingenua». La oposición entre los planos debe provocar en el espectador, a modo de *choque*, la adopción de un concepto. Eisenstein evoluciona de «la esfera de la acción a la esfera intelectual» y cree que «el lenguaje cinematográfico» es capaz de expresar hasta los conceptos más abstractos. También se expresa en relación con el «cine intelectual» y concibe el montaje como materialización de la «cuarta dimensión». La teoría de Eisenstein se opone a «la estética clásica del montaje alternante de Griffith». Por su parte, W. Pudovkin habla de los personajes filmados como «materia prima» para su posterior composición; mientras que Timoschenko exigió que el director de cine debería denominarse «Ingeniero del cine» en el futuro.

²³ Siegfried Kracauer, «Die Angestellten», *op. cit.*, p. 252.

²⁴ *Ibid.*, p. 250.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Op. cit.*, p. 258.

tas van al cine», que Kracauer concibió como una «colección de muestras» cuyos «casos ejemplares son sometidos a la casuística general»²⁷.

Para mostrar la realidad en toda su extensión, se necesita una determinada *forma de representación*: «Como el único sentido de los hilos tejidos entre las apariencias es el de hacer visibles los contextos ocultos, aquéllos pasan por ser bastante arbitrarios e irregulares; en ellos, lo no sistemático se convierte en sistema»²⁸. Por eso mismo, la realidad compleja necesita una forma de representación que se corresponda con ese «no sistemático». Kracauer cita el ejemplo de Georg Simmel, que convirtió al *ensayo* en esa forma idónea de representación. Pues el ensayo no sólo permite realizar con absoluta libertad saltos lógicos y mentales de carácter efectivo y heurístico, sino que también posibilita la aproximación concéntrica hacia las apariencias individuales y la ilación entre ellas. «El ensayo no se contenta con buscar y destilar lo eterno en lo transitorio, sino más bien inmortalizar lo transitorio»²⁹. Pero también debe, «a partir de un rasgo particular, revelar la totalidad sin afirmar su presencia»³⁰.

Georg Simmel fue uno de los primeros en relacionar la constitución psíquica del hombre moderno, su «vida espiritual», con las múltiples impresiones sensoriales que ofrecen las grandes ciudades. Simmel observó que en los habitantes de las metrópolis se producía «un incremento de la vida nerviosa; las relaciones entre los individuos en las grandes ciudades se caracterizan por una acentuación de la actividad visual en detrimento de la auditiva». La agresividad e irritabilidad de los estímulos ópticos ahoga, según Kracauer, «la capacidad receptiva hacia el mundo visible»³¹.

Kracauer precisa estas observaciones en su particular «ajuste de cuentas» con la producción cinematográfica alemana realizada en 1928. «Tanto la producción cinematográfica como el público han caído en un proceso de estabilización. Ya es hora de ajustar cuentas con una producción que resulta estúpida, mentirosa y a menudo vulgar. No debe continuarse por ese camino. En todos los tipos (de acción cinematográfica)

²⁷ Siegfried Kracauer, «Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino», en S. K., *Das Ornament der Masse*, *op. cit.*, pp. 279-294; p. 282.

²⁸ Siegfried Kracauer, «Georg Simmel», en *Das Ornament...*, *op. cit.*, p. 240.

²⁹ Theodor W. Adorno, «Der Essay als Form», en *Noten zur Literatur*, *op. cit.*, tomo I, pp. 9-49; p. 13.

³⁰ *Ibid.*

³¹ Siegfried Kracauer, «Photographiertes Berlin», en S. K., *Schriften*, *op. cit.*, tomo 5.3, pp. 168-170; p. 169.

que han cristalizado, nuestra sociedad es infravalorada, coloreada o desfigurada de un modo inofensivo, cuando no idiota o perverso. Se suprime justamente lo que debería ser proyectado en la pantalla, mientras que ésta acapara imágenes que nos engañan, que falsifican la realidad. Los documentales no deben confrontarse con decorados, como ocurre en la mayoría de los largometrajes, sino con la realidad que deben describir. Nos gustaría creer que su máxima ambición debe ser la de mostrarnos el mundo tal como es. Pero hacen justamente lo contrario. Nos alejan de los aspectos de la vida que nos parecen importantes, pues esos documentales saturan hasta tal punto al público con observaciones indiferentes que llega a aborrecer las que resultan verdaderamente importantes. Algún día el público se quedará completamente ciego»³².

Esta opinión encuentra una correspondencia inevitable en el campo estético: «Para que el detalle óptico –sostiene Kracauer– alcance la función que tiene asignada, debe constituir una parte esencial de la acción y desempeñar un absoluto protagonismo visual... La técnica más avanzada se sirve generosamente de coches, piernas corriendo y ruedas girando... pero todos estos fragmentos tan sólo comportan un sentido *ornamental*, de modo que podría prescindirse tranquilamente de ellos sin que la película perdiese un ápice de su inteligibilidad. Como algunas configuraciones del montaje se han independizado con el tiempo, son impuestas sin piedad y por la fuerza en todas las películas»³³.

El punto en común de todas estas objeciones es la pretensión de realidad, concepto sobre el que Kracauer, en opinión de Schröter³⁴, ya se había mostrado indeciso. En las películas realizadas durante la República de Weimar, Kracauer echaba en falta la representación de la *realidad social*, de la división de clases y de la opresión. También de una realidad sustancial, compuesta como un mosaico expresivo de piezas seleccionadas con este fin, así como el tratamiento respetuoso y atento de la *realidad material*. En resumidas cuentas, mendacidad y renuncia a la interpretación, menosprecio del individuo resistente en la interpretación: todo ello forma parte de una actitud dañina que Kracauer denomina *obstinación* de la sociedad.

³² Siegfried Kracauer, «Film 1928», en: *Das Ornament...*, *op. cit.*, pp. 295-310; p. 295.

³³ *Ibid.*, p. 302.

³⁴ Véase Michael Schröter, *Weltzerfall und Rekonstruktion...*, *op. cit.*

Hemos visto cómo, en el capítulo arriba mencionado de «Los oficinistas», el procedimiento de Kracauer sirve para sacar a la luz las irregularidades sociales como problemas concretos de la vida individual, en lugar de enumerarlos de un modo abstracto. Sin embargo, en el ensayo «Las pequeñas dependientas van al cine» dicho procedimiento ofrece al «moralista» —que aparece como crítico ideológico—, la posibilidad de hacer reconocibles, durante la presentación de los típicos elementos cinematográficos, no sólo el contenido ideológico, sino también la forma específica y el envoltorio con que el público recibe dichas ideologías. «Las películas son el reflejo de la sociedad existente», dice Kracauer en el auge de la «teoría del reflejo». Y ya hemos visto cómo en su temprano ensayo de 1926 es obvio hasta qué punto el crítico de *cine* se vincula al crítico *social*³⁵.

Según Kracauer, «el público», de cuyo gusto tienen que hacerse eco los consorcios cinematográficos para conseguir ganancias, también se compone «de trabajadores y pequeñoburgueses que comentan las circunstancias de las capas sociales superiores». El productor de cine tiene que satisfacer, en interés de su negocio, las «necesidades crítico-sociales» de sus consumidores. Pero nunca llegará a tolerar las representaciones que atacan los cimientos de la sociedad, pues ello implicaría la destrucción de su propia existencia como empresario. Kracauer califica las películas destinadas a las clases bajas de ser «aún más burguesas que [las destinadas] a un público de clase alta». En tales películas se alude tímidamente a los problemas sociales. La indignación provocada por la película *El Acorazado Potemkin* le sirve a Kracauer para mantenerse en la opinión de que las películas aprueban el sistema político dominante en su totalidad. «Aunque sus diferencias con otras películas resultan notables, se la afirma estéticamente para poder reprimir su contenido social.»

Pero Kracauer se pregunta a continuación si es cierto que la sociedad se manifiesta a través de las películas de consumo generalizado. «¿Existen en verdad esas salvaciones gracias al amor, esa grandeza imposible del alma, esas gentes jóvenes e insinuantes, esos estafadores monstruosos, esos delincuentes y esos héroes, esas noches de amor morales y esas bodas inmorales? Una ojeada al [diario] *Generalanzeiger* lo confirma. Es imposible inventar ningún *kitsch* que no sea previamente superado por la vida. Las sirvientas no se dejan

³⁵ Siegfried Kracauer, «Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino», en: *Das Ornament...*, *op. cit.*

aconsejar por los escritores de novelas románticas sino que, a la inversa, esas novelas se inspiran en las cartas que escriben las sirvientas.» Así pues, Kracauer comprende la dialéctica entre película de consumo generalizado y vida: «Una y otra suelen corresponderse, porque las humildes secretarías se comportan como sus ídolos de la pantalla; pero quizá han tomado los ídolos más falaces de la vida misma.»

La otra cara de la moneda es la realidad social, que suele ser reprimida en la mayoría de las películas. No obstante, por más que dulcifiquen los rincones más oscuros de la vida, las películas siguen siendo un reflejo de la sociedad. «Cuanto más falsa sea representada la superficie, más auténticas llegarán a ser las películas y más claro se reflejarán en ellas los secretos mecanismos de la sociedad.» En realidad, opina Kracauer, no es habitual que una empleada de la limpieza se case con el dueño de un Rolls Royce, pero «¿acaso no disfrutaban algunos propietarios de Rolls Royce pensando que las empleadas de la limpieza sueñan con subirse a uno de ellos?» Para Kracauer, las «fantasías cinematográficas más estúpidas e irreales» encierran «los ensueños de la sociedad», pues revelan su propia realidad y materializan deseos reprimidos conscientemente. El hecho de que los miembros de las capas sociales altas se nieguen a reconocer su reflejo cinematográfico no significa necesariamente una objeción contra el parecido de la fotografía que contemplan. No puede esperarse otra cosa de ellos pues, cuanto más denuncian la falsedad de algo, más se ajusta a la verdad.

A lo largo de la introducción a «Las pequeñas dependientas...», Kracauer ataca la huida hacia el pasado de muchas películas que, pese a todo, permiten reconocer las condiciones de la sociedad actual. La «cotidianidad» no debe observarse críticamente, porque las probabilidades de que una autorrepresentación no resulte ofensiva son bastante limitadas, mientras que la demanda de películas de género resulta acuciante. En fecha tan temprana como 1927 (!), Kracauer diagnosticó la ingente producción de películas históricas como un intento de deslumbrar al público, pues este género se contenta con «ilustrar» *el pasado*, y no *el presente* camuflado con trajes de época, como es el caso de *El Acorazado Potemkin*. Como los productores corren el peligro de poner a las muchedumbres fácilmente impresionables en contra de las instituciones poderosas —que de hecho no suelen contar con su simpatía—, si se deciden a representar en imágenes los sucesos contemporáneos, prefieren ambientarlos en

la Edad Media para que «el público pueda entretenerse sin provocar ningún daño»³⁶.

Así pues, Kracauer afirma que los productores se atreven a apoyar el triunfo de rebeldes vestidos de época para conseguir que el público olvide las rebeliones contemporáneas; y satisfacen gustosos el sentimiento teórico de justicia al adaptar a la pantalla unas luchas por la libertad largamente olvidadas: «Douglas Fairbanks, noble defensor de los oprimidos, se opone a una tiranía de siglos pasados, cuya persistencia no resultaría útil a ningún americano actual.»

De este modo, las películas pierden claridad de contenido a medida que se acercan a la actualidad: «El valor crítico de las películas disminuye de modo directamente proporcional al cuadrado de su aproximación al presente. Las escenas de la Primera Guerra Mundial que cuentan con mayor estima por parte del público no significan una huida más allá de la historia, sino la manifestación inmediata de la voluntad social»³⁷. La enorme cifra de «personas de intervención» es un indicio del que se sirve Kracauer para afirmar que el cine es un reflejo más auténtico de la sociedad que, por ejemplo, una obra teatral.

La construcción y estructura literarias de la serie de escritos «Las pequeñas dependientas van al cine» anticipa las futuras investigaciones de Kracauer sobre «Los oficinistas». En ella analiza paradigmáticamente películas de géneros distintos, con el fin de verificar las tesis planteadas en la introducción del escrito. En el primer capítulo, titulado «Nuevos horizontes», critica la ausencia de toda mención a la diferencia de clases y a la mentira social en películas concretas. De entre los capítulos que siguen —como «Los trotamundos», «La bondad de corazón», «El moderno Harun-al-Raschid» y «Tragedias ocultas»—, destaca el que lleva por título «El pueblo en armas», donde Kracauer afirma: «Efectivamente, los grupos influyentes sólo podrán conseguir sus objetivos —que, tal vez, son causantes de nuevas guerras— cuando las masas de hombres, aún contaminados levemente por la revolución, recuperen la moral perdida: la renovada apetencia por las condecoraciones y las doncellas que trae consigo la guerra, hace olvidar sus horrores... La intención de los

³⁶ Siempre se utiliza la misma táctica: mejor cuanto más antiguo. Considérense sino las manifestaciones alemanas de signo irracional y nacionalista desarrolladas a principios del siglo XIX, que situaron los conceptos de «germánico», «alemán», «de origen», etc., en tiempos míticos. Ello explica que tales prácticas se convirtieran en el germen del racismo alemán que años más tarde desembocaría en Auschwitz.

³⁷ Siegfried Kracauer, «Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino», en *Das Ornament...*, *op. cit.*, p. 281.

productores es que el público acepte la guerra como una necesidad inexplicable. Sólo en el momento en que el pueblo considera a la muerte heroica como destino irracional, la sufre moralmente. Por eso, las películas bélicas sirven para aleccionar al pueblo... A las pequeñas dependientas les resulta difícil resistirse al esplendor de las marchas y los uniformes»³⁸.

La crítica de la película *Emden*, escrita por Kracauer ese mismo año, revela la práctica cinematográfica dominante: «Al público, especialmente a la juventud, debe quedarle la impresión de que la guerra es divertida. El acorazado *Emden* hunde otros navíos, su tripulación se comporta humanitariamente con el enemigo y demuestra un envidiable heroísmo. Obviamente, la película tiende a revelar la guerra como articuladora de los acontecimientos históricos. Dentro de unos años se vivirá una nueva guerra con idéntico entusiasmo. Como pionera de un ambiente beligerante, esta película representa todo un peligro»³⁹.

Análisis agudo, sarcasmo e ironía: estas son las características de los capítulos que conforman el ensayo. En un caso Kracauer llega a escribir que el joven y millonario protagonista de una película no se *casa* con la

³⁸ *Ibid.*, p. 286.

³⁹ Siegfried Kracauer, «Der Emden-Film», en S. K., *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*, Editorial Suhrkamp, Frankfurt, 1979, p. 401. [Ed. esp.: *De Caligari a Hitler. Historia psicológica del cine alemán*. Paidós, Barcelona 1985.] Tras la Segunda Guerra Mundial, alrededor del 80% de los alemanes se oponía abiertamente a cualquier política de rearme. Sin embargo, durante la «Guerra fría», los entonces aliados occidentales (EE.UU., Gran Bretaña y Francia) presionaron a la recién fundada República Federal de Alemania (¡occidental!). El canciller Adenauer, anticomunista convencido y, en el fondo, reticente a la reunificación alemana, hizo todo lo posible para bombardear psicológicamente a la población («el peligro viene del Este...») y conseguir la aprobación de un nuevo Ejército. Y es que a Adenauer le habría encantado asistir a la fundación de una Europa pequeña y católica, con De Gaulle, Franco y Salazar incluidos, y que tuviese a la catedral de Colonia como centro espiritual e ideológico.

En el mismo contexto, debe subrayarse el papel del *cine* como factor dominante de la propaganda bélica occidental. Para considerar sin reparos al uniforme militar, se requieren los siguientes tipos de cine bélico:

«1.º Los tipos alegres o Es tan bonito ser soldado; 2.º La guerra desnazificada o Los nazis malos y sus soldados buenos; 3.º La Santa Patria en peligro o La resistencia difamada; 4.º Juego limpio de acuerdo con reglas limpias o La guerra como competición deportiva; 5.º El hombre conserva su valor en el campo de batalla o La escuela nacional; 6.º Los asiáticos malos o La difamación del adversario; 7.º Tiburones y pececillos o La guerra como destino; 8.º Todo va mal o La crítica simulada.»

Véase mi trabajo: *Apuntes sobre la Historia social y estética del cine alemán*, en Ciclo «El cine alemán de la posguerra». Filmoteca Canaria, pp. 5-61; p. 47.

hermosa hija de un comerciante empobrecido, de cuya empresa se apropia, sino que «adquiere a la muchacha para su explotación doméstica» (!)⁴⁰.

En la reseña que Walter Benjamin dedicó a «Los oficinistas», titulada «Desde la Alemania reciente», escribe que este análisis crítico «marca un hito en la politización de la inteligencia». Y es que Kracauer concluye su texto afirmando que «la meta final de la especie no es la comunidad como tal», sino «su reconocimiento, a través del cual puede surgir una comunidad»⁴¹. La opinión política de Kracauer en favor de un *proceso público de reconocimiento*, donde «los seres humanos cambian las instituciones»⁴², significa, en el contexto político contemporáneo (1930), un claro rechazo a los mitos por entonces dominantes de «comunidad popular» y «colectividad»⁴³.

Con el concepto de lo «exótico escondido en lo cotidiano», imagen lingüística de la dialéctica y medio estilístico del distanciamiento, Kracauer señala el aspecto intelectual que más le interesa: «la realidad humana».

Kracauer consideró que la publicidad, representada por el público que asiste al cine, era en primer lugar un proceso de reconocimiento y en absoluto un lugar para la filosofía de la historia. En este sentido, llega a separarse de Kant, el clásico del ideal moderno de la publicidad crítica. Sin embargo, Kracauer solía utilizar la deficiencia de Kant sobre Ilustración y elevó el concepto «revelar» (*enthüllen*) como concepto clave de su pensamiento teórico. Kant había escrito: «Ilustración significa diferenciar la envoltura de la misma cosa; pues, si no se hace así, cualquier ideal (de la razón pura y de la razón práctica) se convierte en un mito»⁴⁴.

Ya antes de los años sesenta, cuando escribió su libro sobre la historia, Kracauer quiso diferenciar la *historia* de la filosofía, para establecerla

⁴⁰ Siegfried Kracauer, «Die kleinen Ladenmädchen...», *op. cit.*, p. 289.

⁴¹ Siegfried Kracauer, «Die Angestellten», *op. cit.*, p. 304.

⁴² *Ibid.*

⁴³ Véase en este contexto el libro del sociólogo Ferdinand Tönnies, *Gemeinschaft und Gessellschaft*, que alcanzó las ediciones sexta y séptima en 1926. Publicada por vez primera a finales del siglo XIX, esta obra influyó extraordinariamente en el pensamiento de la época gracias a su romántica referencia a la Edad Media y su diferenciación entre Comunidad (orgánica) y Sociedad (técnico-funcional), que se relaciona con una concepción de los valores culturales claramente conservadora.

⁴⁴ Immanuel Kant, «Anthropologie in pragmatischer Absicht», en I. K., *Werke*, tomo 6, Ed. W. Weischedel, Editorial Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1964, p. 498.

«antes de las últimas cosas»⁴⁵. Consecuentemente, dudaba de la interpretación de Kant en torno a una «intención de la naturaleza», según la cual el transcurso «de la historia mundial tiende a unificar a la especie humana en la burguesía»⁴⁶. Kracauer habla de la opinión de Kant de «que la historia, vista desde fuera, se presenta como un archivo único de locura y voluntad de destrucción. Una vez aceptada esta afirmación, en la cual se observa la doctrina del pecado original (*Ursünde*), es necesario utilizar, detrás del decorado, un elemento como la razón astuta de Hegel o la naturaleza etiológica de Kant para extraer lo bueno de lo malo»⁴⁷.

Lo cierto es que, desde los años veinte, Kracauer manifestó su escepticismo hacia la fe ciega en el progreso y hacia la evolución como «verdadero» motor de la historia. Reconoció que esa fe quería «sustituir la interpretación teológica de la historia»⁴⁸ por una «finalidad» profana. Por eso mismo, se opuso también a la creencia en la colectividad como última etapa del comunismo⁴⁹. Una y otra vez insiste en las limitaciones de la capacidad humana de reconocimiento, debido a la existencia de formas de percepción y denominación ideológicamente predeterminadas. Kracauer califica deliberadamente como «*terra incognita*» a la realidad de los oficinistas, con el fin de prejuzgarlos lo menos posible en su análisis social. Él, que como crítico siempre pensaba en contextos históricos, escribió en su última obra que «el historiador debe sentirse impulsado y acoger atentamente los diferentes mensajes que recibe. De este modo, encontrará con toda seguridad hechos y contextos inesperados que quizá entren en contradicción con sus supuestos originales»⁵⁰. De modo parecido a Kracauer se expresó Ernst Cassirer⁵¹.

⁴⁵ Siegfried Kracauer, «Geschichte - Vor den letzten Dingen», en S. K., *Schriften, op. cit.*, tomo 4, p. 50.

⁴⁶ Cit. por Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, editorial Luchterhand, Neuwied am Rhein und Berlin, 1968, p. 130.

⁴⁷ Siegfried Kracauer, «Geschichte...», *op. cit.*, p. 41.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 50.

⁴⁹ Siegfried Kracauer, «Die Angestellten», *op. cit.*, p. 304.

⁵⁰ Siegfried Kracauer, «Geschichte...», *op. cit.*, p. 103.

⁵¹ En 1932, Ernst Cassirer escribió sobre el «Diccionario histórico-crítico» de Pierre Bayle (1695): «El núcleo original de los artículos sueltos se acompaña de un sinfín de notas, instrucciones y comentarios... y el interés de Bayle se dirige pocas veces al artículo principal o los 'asuntos principales' tratados en él, sino más bien hacia lo realmente secundario». Ernst Cassirer, *Die Philosophie der Aufklärung*, Editorial J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen, 1932, p. 272.

Cuando Kracauer publicó su ensayo sobre «Los oficinistas», quiso distanciarse de antemano del género de reportaje. No se contentó con la mera «reproducción de lo observado», pues sólo cuando se reconoce el contenido de observaciones individuales pueden ser unidas a la realidad como una construcción en forma de mosaico (o «contexto de fragmentos de realidad», como señala en su reseña de la película de Dsiga Vertov⁵²).

Ya en su ensayo «El culto a la distracción» (1926), Kracauer estaba convencido de que dicho contexto sólo podía simbolizarse como ausencia de un «marco auténticamente objetivo»; es decir, que entonces debía expresarse «el *desorden* de la sociedad con exactitud y sin fingir». Como vemos, Kracauer carga el acento en las palabras «exactitud» y «sin fingir». «Sin fingir», ya que la película de Walter Ruttmann, *Berlín, la sinfonía de una gran ciudad*, parece documentar una situación marcadamente caótica y llega a condensar algunas imágenes como símbolo del caos, tal y como se observa en el montaje de la escena de la montaña rusa con «espirales girando en el escaparate y el movimiento de la puerta giratoria»⁵³. Pero esta utilización de metáforas caóticas sólo funciona parcialmente. En lugar de presentar al público berlinés «su propia realidad en una serie conscientemente fragmentada de espléndidas impresiones sensoriales» («El culto...»), Ruttmann convierte esta serie de imágenes en un fin en sí misma. Las contradicciones sociales aparecen bajo el atractivo contraste de «esplendor y miseria»; el caos, propio del modo de producción capitalista, se vincula a asociaciones meramente visuales montadas con un ritmo musical (y, por consiguiente, dirigidas a una solución aparentemente estética que Kracauer define con el concepto de «marcha sobre sí misma»)⁵⁴. Como demuestra Kracauer en sus escritos, si se quiere describir el desorden social *con exactitud*, y no contentarse con escuchar «las manifestaciones contra la injusticia que claman al cielo»; si se quiere percibir «la muda presión ejercida por las circunstancias económicas» (Marx)⁵⁵, hace falta una actitud crítica sutil.

Tras observar la rápida expansión sufrida por la industria de la diversión, especialmente en la metrópoli berlinesa, Kracauer afirma,

⁵² Siegfried Kracauer, «Der Mann mit dem Kino-Apparat», en S. K., *Kino...*, *op. cit.*, pp. 88-92.

⁵³ Siegfried Kracauer, «Von Caligari zu Hitler...», *op. cit.*, p. 196.

⁵⁴ Véase la nota 52.

⁵⁵ Karl Marx, «Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie. Erster Band Buch I: Der Produktionsprozess des Kapitals», Marx-Engels, *Werke*, *op. cit.*, tomo 23, p. 765.

en su ensayo «El culto a la distracción», la existencia de una relación directa entre este giro hacia la cultura de masas y el cambio estructural de la sociedad durante los años veinte, momento en que la burguesía tradicional se vio seriamente diezmada. Unido a esto, los «valores culturales»⁵⁶ que dicha burguesía representaba se convirtieron en algo «irreal»⁵⁷. Ejemplo de esta situación es la transformación del concepto de consumidor cultural, entendido hasta entonces como persona que disfruta individualmente del arte. La emergente industria de la diversión se dirige a un público masivo, el cual reduce el espacio de las capas sociales formadas culturalmente. «Éstas se ven obligadas a participar o a aislarse de manera esnobista; pero, de cualquier forma, su provinciano alejamiento ha terminado. A raíz de su disolución en las masas surge un *público homogéneo de la metrópoli* que, del banquero a la oficinista y de la diva a la mecanógrafa, comparte *la misma opinión*»⁵⁸. Kracauer sostiene que es tarde para lamentarse del giro hacia un gusto masificado: los bienes de la formación, que las masas se niegan a aceptar, se han convertido en algo histórico, pues ha cambiado la realidad económica y social con la que estaban vinculadas.

El afán de distracción de los berlineses viene motivado por la tensión *formal* de su cotidianidad laboral. La insatisfacción derivada de esto les induce a recuperar el tiempo perdido, pero sólo pueden conseguirlo en la misma esfera de la superficie. Dicho de otra forma: las masas se mueven directamente del «funcionamiento de la empresa al funcionamiento del placer»⁵⁹.

Los nuevos «palacios del cine» ofrecen, sin embargo, un cuidado *esplendor de la superficie*. Su arquitectura y decoración excita hasta tal punto los sentidos del público que «ni siquiera cabe en ellos la más mínima reflexión»⁶⁰. El movimiento equilibrado y continuo del cinematógrafo exige al público una enorme rapidez de reacción a las señales ópticas, «sin la más mínima reflexión» por su parte. Como ningún estímulo puede convertirse en una impresión permanente, la consecuencia de ello es la distracción; abandono de la conciencia que Walter Benjamin define, en su ensayo «La obra de arte en la época de su reproducti-

⁵⁶ Es interesante que Kracauer anticipe una categoría capital del importante ensayo de Adorno *Theorie der Halbbildung*.

⁵⁷ Siegfried Kracauer, «Kult der Zerstreuung», en S. K., *Ornament...*, *op. cit.*, p. 314.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 313.

⁵⁹ Siegfried Kracauer, «Die Angestellten», *op. cit.*, p. 285.

⁶⁰ Siegfried Kracauer, «Kult der Zerstreuung», *op. cit.*, p. 314.

bilidad técnica», como «consecuencia del choque»⁶¹. El afán de distracción recibe como respuesta el desarrollo de la «superficialidad pura». Con todo, resulta más *honesto* que los tradicionales «valores culturales», pues, convertidos en algo «irreal», ponen la verdad en tela de juicio.

Como sostiene Kracauer en su sorprendente tesis, este público homogéneo podría dar a los nuevos lugares de «culto» un significado *moral* y convertir la puesta en escena de dicha distracción en un medio de autorreconocimiento: «En la superficialidad pura [el público] se halla a sí mismo, el avance fragmentado de espléndidas impresiones sensuales les revela su propia realidad»⁶². Sin embargo, esto es válido sólo en el caso de que la distracción no se convierta en un objetivo en sí mismo. «Las representaciones de la industria de la diversión, con su torrente de imágenes, luz y sonido, deberían transmitir con claridad y exactitud el *desorden* de la sociedad a millares de ojos y oídos; sólo haría falta eso para incitar y mantener la tensión que ha de anticiparse al necesario cambio (social)»⁶³.

Según Kracauer, las representaciones incluidas en el culto a la distracción no logran tales resultados la mayor parte de las veces, especialmente porque no materializan el principio de distracción con pureza, sino mezclado con vestigios culturales del pasado. El discutible interés de la industria cinematográfica por «redondear [la película] artísticamente»⁶⁴, disuelve todos los elementos que participan en la distracción en una aparente totalidad estética, en una «obra de arte total y efectista» que, en conjunto, revela una completa anarquía. Por ello, el «culto a la distracción» no cumple la función de transmitir a las masas la idea de su propia realidad social, «expresión de la confusión desatada que define nuestro mundo». En este contexto, Kracauer se atreve a hablar de «tendencias reaccionarias» y subraya que la distracción sólo tiene sentido como improvisación, como reflejo del desorden desatado del mundo.

En su libro sobre la *Nueva Objetividad*, Helmut Lethen critica la constitución de una masa homogénea en la metrópoli como «operación intelectual de una sociología formal»⁶⁵; de este modo, traslada las fun-

⁶¹ Walter Benjamin, «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit», en W. B., *Gesammelte Schriften*, tomo 1.2, Editorial Suhrkamp, Frankfurt/M., 1978, p. 503. [Ed. esp. «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica». *Discursos interrumpidos: filosofía del arte y de la historia*. Taurus, Madrid, 1973.]

⁶² Siegfried Kracauer, «Kult der Zerstreung», *op. cit.*, p. 315.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ *Ibid.*, p. 316.

⁶⁵ Helmut Lethen, *Neue Sachlichkeit 1924-1932. Studien sur Literatur des «Weissen Sozialismus»*, Editorial Metzler, Stuttgart, 1970, p. 103.

ciones del proletariado a las masas de oficinistas. Mis objeciones a esta idea me inducen a apoyar la opinión más acertada de Inka Mülder, para quien el concepto de masas en Kracauer no se refiere a un colectivo político organizado ni al proletariado como clase oprimida, sino que define potencialmente a todos los miembros de la sociedad como elementos integrantes de una totalidad funcional; dicho de otro modo, la «masificación» es entendida en un sentido sociológico, a modo de distintivo de las sociedades industriales modernas, a las cuales se somete el individuo con independencia de su estatus social⁶⁶. En su aparato teórico, Kracauer asigna siempre un papel primordial a los oficinistas como núcleo sociológico del público de la gran ciudad. Dentro de dicha composición, el público aparece –según hemos visto– como portador de unas energías revolucionarias que deben ser encauzadas por la distracción si se desea conseguir el «cambio necesario».

El enorme grupo social formado por los oficinistas, que «poblaba a diario las calles de Berlín» estaba sufriendo en sus propias carnes la gran ola de racionalización que comenzó alrededor de 1925. La presión económica contemporánea reveló la completa inutilidad de las orientaciones y los modelos tradicionales de vida; de este modo, los oficinistas se convirtieron en portadores de una «conciencia errónea», anclada en unos valores que habían dejado de corresponderse con la realidad. Esta dicotomía provocó irremediablemente la *ideologización* de los conceptos. De este modo, la afirmación de principios superados sólo sirvió para conservar ilusoriamente un bienestar burgués que ya no tenía cabida y cuyo único sentido radicaba en el desesperado acorralamiento del proletariado⁶⁷.

Por el contrario, los trabajadores del sector industrial conocían el estado político actual y, como su situación siempre había sido perentoria, se habían adaptado a una teoría social adecuada a sus necesidades. La vida de un trabajador medio como «proletario con conciencia de clase» está jalonada de «conceptos marxistas vulgarizados que al menos le informan de lo que ocurre a su alrededor»⁶⁸. La confusión derivada de

⁶⁶ Inka Mülder, *Siegfried Kracauer - Grenzgänger zwischen Theorie und Literatur. Seine frühen Schriften 1913-1933*, Editorial Metzler, Stuttgart, 1985, p. 70.

⁶⁷ Véase Siegfried Kracauer, «Von Caligari zu Hitler», *op. cit.*, p. 199, donde habla del «proletariado de cuello blanco» como factor político, pues fue cortejado tanto por los nazis como por los socialdemócratas. Kracauer escribe: «Toda la situación relacionada con la política interior dependía (del hecho) de que este grupo mantuviese sus prejuicios de clase media o que uniese sus intereses a los de la clase trabajadora».

⁶⁸ Siegfried Kracauer, «Die Angestellten», *op. cit.*, p. 282.

la situación social provocó que los oficinistas buscasen la distracción como vía de escape. Kracauer convierte este concepto en una especie de *terminus technicus*: «En la actualidad, Berlín es una ciudad caracterizada por una cultura de oficinistas; es decir, una cultura que está hecha por oficinistas, para oficinistas y que es aceptada como cultura por la mayoría de los oficinistas»⁶⁹. A diferencia del ensayo escrito en 1926, en «Los oficinistas» ha desaparecido cualquier huella positiva de la distracción, y aparece únicamente como una manifestación carencial de un tipo de vida «que sólo debe llamarse vida en un sentido limitado»⁷⁰.

Tanto en su ensayo «Las pequeñas dependientas van al cine» como en «Los oficinistas», Kracauer rechaza la investigación empírica de los espectadores y se basa en experiencias y observaciones personales. Si bien en ambos ensayos puede hablarse de un cierto paralelismo al analizar la adopción de una concienciación social errónea por parte del público, en el caso de «El culto a la distracción» esta idea se confronta con la convicción de que sí es posible la adecuada concienciación social.

Durante la República de Weimar puede hablarse de una realidad cinematográfica trastocada, en la cual la *recepción* viene impuesta más por la producción cinematográfica que por las diferentes necesidades y formas de percepción socialmente mediadas del público. Así pues, Kracauer descubrió los esquemas de recepción desarrollados por la industria capitalista varios años antes de que Horkheimer y Adorno hablaran, en *La dialéctica de la Ilustración*, del «esquematismo» de Hollywood⁷¹. Kracauer considera que la sociología empírica peca de ingenuidad, pues sólo contribuye al deslumbramiento de los espectadores y no com-

⁶⁹ *Ibid.*, p. 215.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 282.

⁷¹ Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Editorial S. Fischer, Frankfurt/M., 1969, p. 91: «La verdadera naturaleza del esquematismo, que encierra tanto lo universal como lo particular, 'concepto y caso aislado', se revela finalmente en la ciencia contemporánea como el interés de la sociedad industrial. Todo se convierte en un proceso repetible y sustituible, un mero ejemplo de los módulos conceptuales del sistema: incluso el hombre considerado individualmente, por no hablar de los animales. El conflicto entre la ciencia administrativa y petrificante (el espíritu público) y la experiencia individual es prevenido por las circunstancias. Los sentidos son determinados por el aparato conceptual aún antes de que tenga lugar la percepción; el burgués ve a priori el mundo como materia prima. Kant se ha adelantado intuitivamente a lo que sólo Hollywood ha realizado conscientemente: las imágenes son censuradas anticipadamente, en el momento mismo en que son producidas, según los modelos intelectuales a los que van dirigidas. La percepción, origen del juicio público, había sido preparada por éste aún antes de que se produjera».

prende la obstinación que hemos analizado. Sin embargo, cree que el individuo ya no es capaz de conservar por sí mismo su obstinación frente al esquematismo de la producción cinematográfica, pues sólo las masas pueden hacerlo posible.

El concepto de «distracción» sufre, pues, una evolución en los escritos de Kracauer. Primero es un concepto neutro que sirve para definir aquello que los espectadores buscan en el cine; más tarde, se convierte en una categoría clave que califica la emancipación del público cinematográfico; por último, es utilizado negativamente en «Los oficinistas». Pero Kracauer no se limita a este punto. En su opinión, el cine no sirve únicamente para ocultar la realidad, sino que –en sus ejemplos positivos– contribuye enérgicamente en el desciframiento de esa realidad oculta y saca a la luz posibles contextos de la realidad fragmentada. Si se mantiene que el mundo es una construcción, entonces una película debería ayudar, por medio de la construcción y composición secuencial de imágenes, a descifrar la realidad. Para conseguir ese desciframiento, es necesario «romper las imágenes típicas de la vida cotidiana y montar con sus pedazos imágenes a las cuales les corresponde un significado inherente»⁷².

⁷² Siegfried Kracauer, «Zur Ästhetik des Farbfilms», en S. K., *Kino...*, op. cit., pp. 48-52; p. 49.

Por supuesto, el «principio de montaje» aparece también en la obra de Walter Benjamin, que lo aplica –en su obra sobre los pasajes– a la historia. En las *Tesis sobre el Concepto de Historia*, Benjamin sostiene que «la historia es objeto de construcción» (I, p. 701).

Considero muy interesante –en el contexto de Kracauer– una observación de Horkheimer: «Parece que el método basado en la comprensión de una época a partir de pequeños síntomas superficiales se ha demostrado con toda su fuerza. Usted ha dado un paso más con respecto a las interpretaciones hasta entonces materialistas de los fenómenos estéticos» (Carta a Benjamin, 18-9-1935, en: V.2, p. 1.143).

Walter Benjamin ofrece asimismo un aspecto positivo de la «Distracción». En el discurso pronunciado en el Instituto para los Estudios del Fascismo (París), titulado «El autor como productor», habla sobre Sergej Tretjakow, «el escritor operativo» y polemiza contra la «Nueva Objetividad», de un modo parecido a sus escritos «París, capital del siglo XIX» y «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica».

Por lo que respecta a las artes plásticas, debemos referirnos a la suma importancia del montaje fotográfico en el contexto de la vanguardia internacional. El propio Siegfried Kracauer habló de un «montaje revolucionario de imágenes» en su reseña a una exposición pictórica (5.3, pp. 30-33). A propósito de ello, basta mencionar los nombres de Josep Renau, Raoul Hausmann, Hannah Höch, Georg Grosz, John Heartzfield, Kurt Schwitters (con sus célebres «Merzbilden»), El Lissitzky y Alexander Rodchenko.