

A través del espejo. Mirando el cine con Siegfried Kracauer

**Anacleto Ferrer Mas
Francesc J. Hernández i Dobon**
Universitat de València

RESUMEN

La cuestión de la relación entre el cine y las artes conduce a una dialéctica básica, en la que el cine se enfrenta a sí mismo. En esta confrontación se plantea la cuestión sobre el estatuto artístico del cine. Sobre esta dialéctica se establece otra, que la atraviesa. El carácter tanto figurativo como escénico del cine (“representacional” en el doble sentido de la palabra), conduce a la dualidad “revelación” y “redención”. Esta tesis, que fue desarrollada por Siegfried Kracauer, exige una reflexión sobre la ontología del ser social y la lucha por el reconocimiento. Este artículo sintetiza los dos libros sobre el cine de Kracauer y corrige aquellas interpretaciones que lo tildan de “realista” más o menos ingenuo, a partir de la biografía de Offenbach y el libro póstumo sobre historiografía. Por último, evaluamos algunas cuestiones pendientes en relación con fenómenos culturales recientes.

Palabras clave: cine / realismo / Kracauer / dialéctica / reconocimiento.

ABSTRACT

The question of the relationship between the cinema and the arts leads to a basic dialectic, in which the film faces itself. In this confrontation the question about the artistic status of cinema is raised. Over this dialectic another one is set up that goes across it. The character, both figurative and scenic, of the film (“representational” in both senses of the word) leads to the duality “revelation/redemption”. This thesis, which was developed by Siegfried Kracauer, requires a reflection on the ontology of the social being and the struggle for recognition. This paper summarizes Kracauer’s two books on cinema and corrects those interpretations that present him as a more or less naïve “realist”, after Offenbach’s biography and the posthumous publication of his book on historiography. Finally, we assess some outstanding issues in relation to recent cultural phenomena.

Keywords: cinema / realism / Kracauer / dialectic / recognition.

–Es la mismísima imagen de un huevo –dijo Alicia en voz alta...
–¡No te fastidia...! –dijo Humpty Dumpty después de un largo silencio y cuidando de mirar a
otro lado mientras hablaba–; que lo llamen a uno huevo...!, ¡es el colmo!
–Solo dije, señor mío, que usted parece un huevo –explicó Alicia muy amablemente–
Lewis Carroll, *Alicia a través del espejo*

1. INTRODUCCIÓN

En el prefacio a *¿Qué es el cine?*, el crítico André Bazin advertía que el título de su libro no suponía «tanto la promesa de una respuesta como el anuncio de una pregunta» que el autor se formulaba.¹ Lo mismo cabría decir de la cuestión por la índole artística del cine, que algunos autores consideran una prolongación de la primera.² Pues bien, en este artículo ofreceremos una aproximación *trascendental* a la cuestión de la relación entre cine y arte, entendiendo el término *trascendental* al modo kantiano, a saber, como aquel conocimiento que versa no sobre los objetos sino sobre nuestro modo de conocerlos, que no persigue certezas sino que inquiere las condiciones de posibilidad de una respuesta adecuada. Defenderemos que los intentos por establecer la relación entre el cine y las artes abocan a la enunciación de una dialéctica básica, en la cual el cine se confronta consigo mismo (*epígrafe 2*). En esta confrontación especular del cine con el cine, como en un duelo al sol, se dirime una y otra vez la reflexión sobre su índole estética. Sobre esta dialéctica emerge otra que la atraviesa, atendiendo al carácter figurativo y escénico del arte cinematográfico (el doble sentido de *representación*) (*epígrafe 3*): la dialéctica entre *revelación* y *redención*. Esta tesis, que ya fue elaborada por Siegfried Kracauer, conduce a una reflexión sobre la ontología del ser social y la pugna por el reconocimiento (*epígrafe 4*). Por último se sopesarán las cuestiones pendientes y la apertura de lo expuesto a fenómenos culturales más recientes (*epígrafe 5*).

¹ BAZIN, A. (1990): *¿Qué es el cine?* Madrid, Rialp, pp. 19-20.

² LIANDRAT-GUIGES, S. y LEUTRAT, J. L. (2003): *Cómo pensar el cine*. Madrid, Cátedra, p. 14.

2. LAS CONDICIONES DE POSIBILIDAD DE LA PREGUNTA SOBRE LA ÍNDOLE ARTÍSTICA DEL CINE

La pregunta por la índole artística del cine no surgió con la invención de los artefactos filmicos. Tuvieron que pasar veinte años desde que fuera patentado el cinematógrafo para que se enunciara la tesis de que el cine era un arte. En *El Manifiesto de las Siete Artes* (1914), Ricciotto Canudo había predicho que el cine absorbería a las demás, las espaciales (arquitectura, escultura y pintura) y las temporales (poesía, música y danza):

Este arte de síntesis total que es el cine, este prodigio recién nacido de la máquina y del sentimiento, está empezando a dejar de balbucear para entrar en la infancia. Y muy pronto llegará la adolescencia a despertar su intelecto y a multiplicar sus manifestaciones; nosotros le pediremos que acelere el desarrollo, que adelante el advenimiento de su juventud. Necesitamos al cine para crear el arte total al que, desde siempre, han tendido todas las artes.

El «séptimo arte» conciliaba todas las demás: «cuadros en movimiento; arte plástica que se desarrolla según las leyes del arte rítmica».³ Gracias al cine podría alcanzarse finalmente «el arte total», esa *Gesamtkunstwerk* acerca de cuya necesidad y posibilidades había reflexionado Richard Wagner en textos como éste:

La más alta obra de arte común es el *drama*: éste solo puede existir en su posible plenitud si se dan cita en él cada una de las modalidades artísticas en su máxima plenitud.

El verdadero drama solo es concebible cual brotando del afán común de todas las artes por comunicarse del modo más inmediato a la opinión pública común: cada modalidad artística individual es capaz, para que se la entienda plenamente, de revelarse a esa opinión mediante la comunicación común con las restantes modalidades artísticas en el drama, pues el propósito de cada una de ellas por separado solo se logra por completo con la colaboración mutua de todas, haciéndose entender cada una por las otras y comprendiendo por su parte a las demás.⁴

Pero no todos los comentaristas se inclinaron por la tesis de que el cine era la culminación de las artes precedentes, el pináculo de su clasificación. En los años veinte del siglo pasado se alzaron voces que reclamaban una progresiva emancipación del «arte joven» del cine de aquellas otras artes que contaban muchos siglos de existencia y a las que éste superaba. Se trataba, en definitiva, de dotar al cine de un estatuto especial en el dominio artístico. Esto ya fue defendido por Marinetti y sus connmitones, solo dos años después de la publicación de la tesis de Canudo, en el manifiesto titulado *La cinematografía futurista*. Allí se ratificaban las esperanzas en el nuevo arte, pero no se entendía el cine como mera convergencia de las precedentes, cuantitativamente más rico en recursos, sino como «arte en sí mismo», cualitativamente distinto en sus posibilidades:

³ ROMAGUERA, J. y ALSINA, H. (eds.) (1998): *Textos y manifiestos del cine*. Madrid, Cátedra, p. 18.

⁴ WAGNER, R. (2007): *La obra de arte del futuro*. Valencia, PUV, p. 143.

El cinematógrafo, por tanto, jamás debe copiar al escenario. El cinematógrafo, al ser fundamentalmente visual, deberá llevar a cabo principalmente el proceso de la pintura: distanciarse de la realidad, de la fotografía, de lo delicado y de lo solemne. Llegar a ser antidelicado, deformante, impresionista, sintético, dinámico, verbo-libre.

Hay que liberar al cinematógrafo como medio de expresión para convertirlo en el instrumento ideal de *un nuevo arte* inmensamente más amplio y más ágil que todas las ya existentes.⁵

Curiosamente, la tesis filofascista fue reiterada en las declaraciones soviéticas. Dziga Vertov manifestaba: «La muerte de la “cinematografía” es indispensable para que viva el arte cinematográfico [...] Protestamos contra la mezcla de las artes que muchos califican de síntesis [...] Se llegará a la síntesis *en el cenit* de los logros de cada arte y no antes».⁶ Así pues, el tableteo de los proyectores se iba a convertir en el repique a muertos de las artes clásicas.

Y es en esa misma línea, pero en una dirección radicalmente opuesta, que Walter Benjamin considera el cine no como el *séptimo arte*, sino como la instancia técnica que pone en tela de juicio la vigencia del gran arte, del arte *aurático* en general. Para él, como para Kracauer, la idea de que la fotografía y el cine son artes se suele imponer a costa de la autonomía misma de la fotografía y el cine.



Fig. 1.- Walter Benjamin (1892–1940).

3. FIDELIDAD Y EFECTIVIDAD

Adviértase que todas estas teorías no son, por así decir, generales. Hasta en el caso de las posiciones más radicales, lo que se dice sobre la índole artística del cine no viene referido nunca a todas las películas, sino solo a algunas. Los diversos autores que tratan la cuestión suelen anteponer una división seminal: hay películas que están sujetas a criterios *principalmente artísticos*, sean los que sean, y otras que no. Se podría argumentar que también en el caso de las otras artes se da la misma dualidad entre obras que cumplen una función *principalmente artística* y otras que no, o incluso que no aspiran a hacerlo o la subvierten a propósito. Esta distinción aparece cuando se propician efectos que

⁵ ROMAGUERA, J. y ALSINA, H. (eds.) (1998). *Op. cit.*, p. 21.

⁶ ROMAGUERA, J. y ALSINA, H. (eds.) (1998). *Op. cit.*, pp. 37-38.

ultrapasan el mero placer estético, lo que suele acaecer cuando el arte en cuestión alcanza un cierto nivel de popularización. En el caso del cine, la popularización es *ab ovo*, por lo que la cuestión del arte en sí o el arte para el público se suscita desde las primeras proyecciones. Es la dualidad que en los inicios del cinematógrafo asociamos con los hermanos Lumière y con Georges Méliès, respectivamente. Los primeros, de formación científica, creando documentos en movimiento que tenían por objeto registrar acontecimientos de la vida cotidiana, como la salida de una fábrica o la llegada de un tren a la estación. El segundo, procedente de los espectáculos de magia, innovando en el uso de efectos especiales y filmando ficciones que exploraban en los géneros de la ciencia-ficción y el terror. A este respecto, explica Román Gubern:

Es menester recordar que el cine nació en 1895 por obra de Lumière como género documental, estrechamente emparentado por ello con la práctica de la fotografía documental y monocroma de la época (paisajista, costumbrista, periodística, etnográfica, etc.). En cierto modo, la producción documental de Lumière puede considerarse como una prolongación cinética de la práctica fotográfica documental de finales del siglo XIX [...] La tradición historiográfica ha convertido a Méliès en fundador, maestro y modelo estilístico del llamado «teatro filmado» [...] Hombre de teatro y prestidigitador, el francés Georges Méliès ha pasado a la historia como el inventor del nuevo estatuto del cine inmediatamente posterior a Lumière, gracias a su triple invención: la puesta en escena, el cine narrativo, el cine concebido como espectáculo popular.⁷



Fig. 2.- Decorados de los estudios de la UFA (Alemania, años veinte),
Fotografía anónima. Archivo Life.

⁷ GUBERN, R. (1987): *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*. Barcelona, Gustavo Gili, pp. 274-285.

Esta dualidad contenida en el genoma mismo del cine se hace visible en el doble sentido del término *representación cinematográfica*, según se refiera a la captación fílmica de una realidad (a su mera *re-presentación*) o a la proyección de una cinta ante un público (que es el equivalente a la *representación dramática*). En el primer caso, *revela* algo más allá de ella misma; en el segundo, *provoca* alguna cosa en sus destinatarios. Por eso, hablamos de *fidelidad* y *efectividad*, consignando este doble carácter que el cine parece heredar de la fotografía y del teatro. Y atendiendo también a una doble genealogía sígnica que inscribe su procedencia como *huella* (ya que la fotografía y el cine están ligados a su referente mediante una prolongación física) y prescribe su despliegue como *símbolo* (o representación perceptible de una idea).

Pues bien, ambas características se presentan tratadas en sendos libros de Siegfried Kracauer y, como veremos, remiten a una teoría de la ontología social.

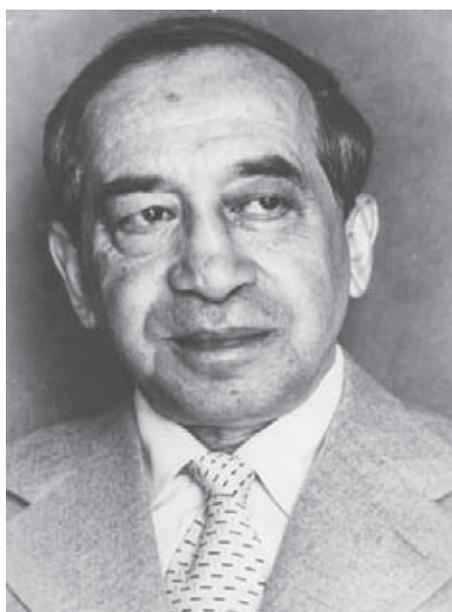


Fig. 3.- Siegfried Kracauer (1889-1966)

4. REVELACIÓN Y REDENCIÓN

La *fidelidad* y la *efectividad* del cine para, con algunas películas, *revelar* y *redimir* la realidad fue teorizada por Siegfried Kracauer en sus dos obras clásicas sobre la cinematografía: *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán* y *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Una comprensión cabal de ambas exige confrontarlas con otros dos libros suyos, su biografía de Offenbach (anterior) y su libro sobre la historiografía (póstumo). Sin el careo con estos libros, la interpretación de Kracauer suele desembocar en un realismo romo. Sus aportaciones, por contra, articulan análisis estéticos y sociológicos nada convencionales y ponen en juego elementos que permiten proyectar sus observaciones en fenómenos contemporáneos. Comenzaremos el comentario por el libro *De Caligari a Hitler* (a), después retrocederemos en el tiempo a la biografía de Offenbach (b), cuya teoría de la opereta como «lugarteniente» es clave para la *Teoría del cine* (c). Por último, glosaremos la visión de conjunto que aporta el libro sobre la historia (d).

a) La revelación del secreto

Kracauer empieza *De Caligari a Hitler* (1947) formulando la tesis central del libro, a saber, que «pueden revelarse, por medio de un análisis del cine germano, las profundas tendencias psicológicas dominantes en Alemania de 1918 a 1933». ⁸ El adjetivo «psicológico» no se ha de tomar al pie de la letra, puesto que no se refiere a la necesaria actividad mental que relaciona el sistema narrativo y el sistema estilístico de cada película. ⁹ Lo psicológico se refiere aquí a un factor que va más allá de las explicaciones históricas en términos «de los cambios económicos, de las exigencias sociales y de las maquinaciones políticas». ¹⁰ Se trata de un factor que ya había sido buscado por otros investigadores de la Escuela de Fráncfort (él cita explícitamente a Franz Neumann y Erich Fromm) y que Kracauer formula apelando al «secreto», como en el caso de su biografía de Offenbach, puesto que «existe una historia secreta que abarca las tendencias íntimas del pueblo alemán». Por ello, «las películas de una nación reflejan su mentalidad», y lo hacen de una manera más directa que otros medios artísticos por dos razones: primero, porque las películas son siempre una obra colectiva y, segundo, porque «se dirigen e interesan a la multitud anónima», es decir, a la masa. ¹¹



Fig. 4.- Rodaje de una secuencia de lanzamiento de cuchillos en los estudios de la UFA (Alemania, años veinte),
Fotografía anónima. Archivo Life.

La apelación al «secreto» tiene que ver con una indisimulada invocación al psicoanálisis. Según Kracauer, algunas películas, y no necesariamente las que suponen éxitos de taquilla, reflejan los «estratos profundos de la mentalidad colectiva que –más o menos– corren por debajo de la dimensión consciente». Un análisis de las mismas puede desvelar ese secreto, lo que permite explicar el pasado y entender el futuro de una manera más adecuada: «Tengo razones para creer –afirma Kracauer– que la utilización del cine en la presente obra como medio de investigación puede extenderse con provecho al estudio de la conducta de masas, tanto en Estados Unidos como en otros países». ¹² El cine

⁸ KRACAUER, S. (1985): *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona, Paidós, p. 11.

⁹ BORDWELL, D. & THOMPSON, K. (1995): *El arte cinematográfico. Una introducción*. Paidós, Barcelona, p. 42.

¹⁰ KRACAUER, S. (1985): *Op. cit.*, p. 19.

¹¹ KRACAUER, S. (1985): *Op. cit.*, p. 13.

¹² KRACAUER, S. (1985): *Op. cit.*, p. 14.

se presenta pues como un fenómeno social. Pero no hay motivos para pensar que pueda transformar aquella mentalidad colectiva que refleja. Hay una afirmación en el prefacio susceptible de ser interpretada en sentido contrario, pero no está articulada con los análisis fílmicos subsiguientes. Escribe Kracauer que estudios como el suyo pueden contribuir a planear películas que pongan en práctica los objetivos de la Naciones Unidas. Acaso haya que remitir esta referencia al marco de la entonces reciente fundación de la organización. En todo caso, no hay ninguna explicación sobre cómo el cine puede transformar la psicología de una nación más allá de la tesis clásica del psicoanálisis de la modificación que pueda suponer el desvelamiento de lo inconsciente. Dicho de otro modo, no se encuentra en esta obra una teoría equivalente a la del reconocimiento de la realidad que apuntaba el libro sobre Offenbach, y que será retomada en la *Teoría del film*.

b) El lugarteniente de la realidad

Jacques Offenbach y el París de su tiempo (1937) es mucho más que una biografía del célebre compositor de operetas. Kracauer se mantiene fiel al proyecto de analizar la época mediante sus «discretas expresiones superficiales», para descifrar «el secreto del Segundo Imperio» francés y, en este sentido, cumple con la propuesta de los *Pasajes* de Benjamin de presentar «imágenes dialécticas» que fueran «cristalizaciones objetivas del movimiento histórico».¹³ Por ejemplo, cuando comenta el primer gran éxito de Offenbach, su obra *Orfeo en los infiernos* (1858), de la que «fluyen las demás», explica cómo la opereta, «como jugando, ponía al desnudo los fundamentos de la sociedad actual». Y un poco más adelante: «*Orfeo* desbordó irrefrenablemente el marco de una pieza dramática para convertirse en el emblema de una época».¹⁴ En ese sentido, el libro sobre Offenbach cumplía con la metodología ensayada en los artículos sobre cine que había escrito como redactor del suplemento cultural del *Frankfurter Zeitung* durante la República de Weimar, que luego reelaboraría 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.¹⁵

Lo «superficial» no solo se refiere a aquello que está en la superficie, sino también a aquella manifestación considerada menor, en tanto que carece de profundidad, como era el caso de la opereta y del cine. Podríamos pensar en una fenomenología del género menor como emblema y, por tanto, posibilidad de diagnóstico de la época, que pasaría por la ópera bufa italiana, la *offenbachiada*, la opereta vienesa, la zarzuela y el cine.¹⁶

¹³ ADORNO, T. W. (1995): *Sobre Walter Benjamin*. Madrid, Cátedra, pp. 22-23.

¹⁴ KRACAUER, S. (2005): *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit (Werke VIII)*. Frankfurt a. M., Suhrkamp, pp. 184 y 190.

¹⁵ ADORNO, T. W. (2003): *Notas sobre literatura: «El curioso realista. Sobre Siegfried Kracauer»*. Madrid, Akal, p. 381.

¹⁶ Cf. FERRER, A. (2013): *La Querrela de los Bufones*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València y JANIK, A. y TOULMIN, S. (1998): *La Viena de Wittgenstein*. Madrid, Taurus.



Fig. 5.- Caricatura de Jacques Offenbach (1819-1880).

Pero además, en su libro sobre Offenbach, Kracauer apuntaba a un asunto nuclear en el establecimiento de una Teoría Crítica y su concepto de praxis, a saber, la formulación de un mecanismo por el cual no solo se interpreta el orden social vigente, quedando en evidencia y patente su secreto, sino que también se explica su transformación. Veamos un ejemplo:

Surgida en aquella época en que la realidad social era disimulada por la palabra del Emperador, [la Offenbachiada] había intentado ocupar el vacío dejado por esa realidad neutralizada. Ambigua siempre, la opereta había ejercido bajo la dictadura la función revolucionaria de fustigar el principio de autoridad y la corrupción, y trazar bajo falsas apariencias una existencia liberada de toda coacción deplorable. Ciertamente, su sátira se disimulaba, a su vez, bajo los velos de la frivolidad; sin duda estaba sofocada por la embriaguez, que respondía a las necesidades del Imperio; pero, la frivolidad penetraba más profundamente de lo que la bohemia mundana estaba dispuesta a admitir, ya que la embriaguez no estaba solo al servicio del aturdimiento y los ataques dirigidos contra el régimen imperial relampagueaban por doquier. En un tiempo en que la burguesía persistía en abstenerse y en que la izquierda estaba condenada a la impotencia, la opereta de Offenbach era la forma decisiva de la protesta revolucionaria. Su risa taladraba un silencio de encargo y, bajo la apariencia de divertir al público, le incitaba a la oposición. Durante la segunda mitad del Imperio se evidenció cada vez más que era algo diferente a un amable entretenimiento. *La Bella Helena* despedía amenazantes chispas y *La Gran Duquesa* apelaba molestando al Emperador. Cuanto más se revelaba la irrealidad régimen, más resplandecía la realidad de la Offenbachiada. Pero también se tornaba más superflua como instrumento político, pues con los retrocesos de la dictadura y los avances de la oposición de izquierda, las fuerzas sociales representadas hasta allí por la Offenbachiada volvían a entrar en juego. La capa protectora al abrigo de la cual había progresado la Offenbachiada, se hundía poco a poco y la realidad desplazaba a su lugarteniente, la opereta.¹⁷

¹⁷ KRACAUER, S. (2005): *Op. cit.*, pp. 286-287.

Esta tesis de la opereta como lugarteniente (*Platzhalter*) de la realidad sociopolítica va más allá, sin duda, del análisis «superficial»; se dirige a lo que podríamos denominar el reconocimiento de los modos de ser sociales, entendiendo aquí *reconocimiento* como algo agonístico, vinculado a una pugna o lucha a la manera de la teoría de Axel Honneth¹⁸. Sobre ello volveremos más adelante.

c) La redención de lo real

En 1960, Kracauer publicó su segundo gran ensayo sobre el cine, complementario en cierto sentido del anterior. Si en *De Caligari a Hitler* había utilizado el cine para descifrar el «secreto» que se escondía en los «estratos profundos» de la mentalidad alemana durante el período de entreguerras, ahora recorre el camino en sentido inverso, pero sin desdecirse de lo escrito anteriormente, porque continúa defendiendo que el cine «mantiene un vínculo bien definido con la era en que ha nacido» y «satisface nuestras necesidades más íntimas».¹⁹ Sin embargo, en *Teoría del cine* se trata, como explicita el subtítulo del libro, de *la redención de la realidad física*. Aquí las películas ya no se reducen a meros fenómenos de la psicología colectiva, sino que pueden «penetrar en el mundo que tenemos ante nuestros ojos».²⁰ La premisa de Kracauer es que el cine es «una extensión de la fotografía», y en tanto que tal heredero de su condición sónica, por lo que «debe orientarse hacia el dominio de la realidad externa, hacia un mundo abierto e ilimitado». Hacia la praxis, podríamos decir.²¹ El medio cinematográfico se presenta como una mixtura de temas y tratamientos, materia prima y técnica cinemática. Esta mezcla es única en el universo estético porque no crea un nuevo mundo artístico, sino que desciende al mundo físico, ya que el cine tiende a mostrar su material y presenta la vida como es.²² Frente a Balázs, Arnheim y Munsterberg, que intentaban probar por diversos caminos que el cine podía ser un arte, trascendiendo su material, la preocupación de Kracauer se centraba en la cuestión de cómo el cine «honra y sirve» a ese material, cómo lo redime.²³ Tal es su perspectiva realista: el cine debe analizar las personas y las cosas, recuperando esos lazos que unían a las unas con las otras, y devolver la realidad de los hechos.²⁴ Es también su lugarteniente, como sucedía con la opereta. No se trata de una ontología fundamental, de un conocimiento, sino de un *reconocimiento*, porque el cine escenifica la cita con lo contingente, con el flujo impredecible y abierto a la experiencia cotidiana.²⁵ El cine como lugarteniente de una realidad inextricablemente física y social. Una imagen que Kracauer conservaba desde que vio por primera vez una película:

Lo que tan profundamente me había emocionado era una vulgar calle de suburbio, llena de luces y sombras que la transfiguraban. Había varios árboles y, en primer término, un charco en el que se reflejaban las fachadas invisibles de las casas y un trozo de cielo. De pronto, una brisa agitaba las sombras, y las fachadas y el cielo, allí abajo, empezaban a oscilar. El tembloroso mundo de arriba en el charco turbio.²⁶

¹⁸ HONNETH, A. (2010): *La sociedad del desprecio*. Madrid, Trotta.

¹⁹ KRACAUER, S. (1989): *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Barcelona, Paidós, p. 15.

²⁰ KRACAUER, S. (1989): *Op. cit.*, p. 13.

²¹ KRACAUER, S. (1989): *Op. cit.*, p. 14.

²² ANDREW, J. D. (1978): *Las principales teorías cinematográficas*. Barcelona, Gustavo Gili, pp. 107-108.

²³ ANDREW, J. D. (1978): *Op. cit.*, p. 113.

²⁴ CASSETTI, F. (2005): *Teorías del cine 1945-1990*. Madrid, Cátedra, p. 51.

²⁵ STAM, R. (2001): *Teorías del cine. Una introducción*. Barcelona, Paidós, p. 100.

²⁶ KRACAUER, S. (1989): *Op. cit.*, p. 16.

Las espejeantes aguas del charco reflejando un trémulo paisaje urbano (lo físico y lo social). Igual que en *De Caligari a Hitler* tenemos que ser cautos con el uso que hacía Kracauer del término «psicológico», aquí también hemos de tomar precauciones para no incurrir en una lectura precipitada del carácter «fotográfico» del cine. No se trata solo de que las películas retraten la realidad, sino más bien que «se adhieren a la superficie de las cosas»,²⁷ al «tembloroso mundo de arriba en el charco turbio». Mientras que la pintura, la literatura, el teatro, etc., «incluyen a la naturaleza», el cine la representa de una manera que podríamos llamar «táctil». En el trasfondo de lo expuesto en el libro hallamos esbozada una teoría sobre el «tacto», que aparece explicitada en su libro póstumo.



Fig. 6.- Un descanso en el rodaje en los estudios de la UFA (Alemania, años veinte). Fotografía anónima. Archivo Life.

d) **Palpar la utopía**

Tres años después de la muerte de Kracauer apareció *Historia. Las últimas cosas antes de las últimas* (1969), en edición preparada por Paul Oskar Kristeller. Kracauer abre esta obra inacabada enjuiciando su anterior *Teoría del cine* a partir de lo que hemos enunciado arriba como *reconocimiento* de la realidad. Se trata de una reivindicación del derecho a la visibilización de áreas hasta ahora no atendidas:

Este libro, que siempre había concebido ni más ni menos que como una estética de los medios fotográficos, se me aparece, ahora que he penetrado el velo que envuelve nuestras iniciativas más íntimas, bajo su verdadera luz: como otra de mis tentativas por destacar el significado de áreas cuya demanda de ser reconocidas en su propio derecho no ha sido atendida aún.

Y añade dando carácter culminante al nuevo texto:

Digo «otra tentativa» porque esto es lo que procuré hacer a lo largo de toda mi vida: en *Los empleados*, quizá en *Ginster*, y ciertamente en el *Offenbach*. De modo que, finalmente, mis principales es-

²⁷ KRACAUER, S. (1989): *Op. cit.*, p. 15.

fuerzos, tan incoherentes en la superficie, asumen una dirección determinada; todos han contribuido, y continúan contribuyendo, a un único propósito: la rehabilitación de objetivos y modos de ser que aún carecen de nombre y que por ello son pasados por alto o juzgados erróneamente.²⁸

Kracauer pretende cumplir ese objetivo mediante un análisis de la bibliografía historiográfica, lo que le lleva a amplias digresiones sobre la relación entre la historia, la filosofía, la literatura y la estética. Son múltiples los pasajes en los que considera la historia sirviéndose del símil cinematográfico. Por ejemplo: la tarea del historiador y la del cine no sería otra que ayudarnos «a pensar *a través* de las cosas, no por encima de ellas».²⁹ La historiografía, en definitiva, no expresaría más que ese juego especular, ese reflejo del «tembloroso mundo de arriba en el charco turbio». Por ello, no hay que dejarse enredar en sus aparentes dualidades, históricas (perspectivas macro o micro) o filosóficas (lo atemporal o lo temporal), sino que éstas se deben resolver en una especie de teoría del «tacto»:

Estamos forzados a asumir que los dos aspectos de las verdades existen lado a lado, relacionándose entre sí de un modo que considero teóricamente indefinible [...] La verdad general y sus concepciones concretas pertinentes pueden existir lado a lado, sin que su relación sea reductible al hecho de que lógicamente la abstracción implica su concreción. Se requiere «tacto» para definir esta relación en cada caso particular.

Este «tacto» es el que permite superar los dualismos:

El principio «lado-a-lado» que he propuesto aquí se aplicará entonces tanto a las relaciones entre lo atemporal y lo temporal como a aquellas entre lo general y lo particular.³⁰



Fig. 7.- Kracauer a través del espejo.

En las últimas páginas de su libro póstumo, Kracauer se esfuerza por definir más este «tacto», el principio «lado-a-lado», y apela curiosamente a la interpretación que de la figura de Sancho Panza

²⁸ KRACAUER, S. (2010): *Historia. Las últimas cosas antes de las últimas*. Buenos Aires, Las cuarenta, p. 52.

²⁹ KRACAUER, S. (2010): *Op. cit.*, p. 220.

³⁰ KRACAUER, S. (2010): *Op. cit.*, p. 227.

hace Kafka en *La muralla china*. Don Quijote no sería más que el demonio, compuesto por las novelas de caballerías que Sancho ha leído y aparta de sí, y al que sigue como hombre libre. Concluye Kracauer:

La definición que Kafka da aquí de Sancho Panza como un *hombre libre* tiene un carácter utópico. Apunta a una utopía del entre-medio –una *terra incógnita* en los huecos entre las tierras que conocemos.³¹

Lo superficial adopta, por tanto, un tercer sentido, no solo es lo que aparece en la superficie o lo trivial difundido entre las masas, sino también lo epidérmico que permite, de manera táctil, el reconocimiento de lo real. Es el azogue y el reflejo.

5. DISCUSIÓN

La teoría del cine como lugarteniente de la realidad físico-social y la apelación al «tacto» como orientación hermenéutica constituyen elementos del pensamiento de Kracauer que, desconsiderados en los comentarios que le adscriben un realismo ingenuo, pueden ser útiles para comprender fenómenos más recientes. Veamos algunos ejemplos.

Las películas de Rossellini sobre la Italia de la postguerra o las de Kiarostami sobre los efectos del terremoto de Irán, desempeñan el papel del cine como *Platzhalter* de una realidad deficitaria, no solo por los estragos bélicos o sísmicos, sino también por una organización social que impide el reconocimiento, porque expresan, como diría Honneth, una «gramática moral».³² Tal vez por ello, resulta tan frecuente en la cinematografía de Kiarostami el recurso al falso espejo: el actor que se enfrenta a la cámara como si estuviera mirándose en un espejo para afeitarse (el «ingeniero», Behzad Dorani, de *El viento nos llevará*, 1999) o maquillarse («Elle», Juliette Binoche, en *Copia certificada*, 2010).

Podríamos, incluso, extender esa teoría del «espectáculo superficial» como lugarteniente de la realidad social a la proliferación de filmaciones que se *cuelgan* y se *visitan* en portales de vídeos o redes sociales. También esas manifestaciones efímeras reflejarían el «tembloroso mundo de arriba en el charco turbio», hablándonos utópicamente de la comunicación y el reconocimiento.

Como en el caso de la relectura kafkiana del personaje de Sancho, la *navegación* por el *cibespacio* apela a la utopía de la acción incondicionada; la promesa de libertad que se incluye en la *navegación* tal vez corresponda a un reforzamiento de las coacciones. Esto ya lo advirtió hace siglo y medio Marx, en la introducción a su *Crítica de la economía política*, a propósito del naturalismo de Rousseau: una apariencia «puramente estética», en la que los individuos se muestran como desprendidos de los lazos naturales, «una ilusión propia de toda época nueva».³³ Pero detrás de la ilusión, late la utopía, del mismo modo que el reflejo nunca puede emanciparse del azogue o que el espejo (y la pantalla) nos invita siempre a atravesarlo.

³¹ KRACAUER, S. (2010): *Op. cit.*, p. 242.

³² HONNETH, A. (1992): *La lucha por el reconocimiento. Por una gramática moral de los conflictos sociales*. Barcelona, Crítica. Sobre el carácter moral de la cinematografía de Kiarostami, cf. NANCY, J. L. (2008): *La evidencia del filme. El cine de Abbas Kiarostami*. Madrid, Errata Naturae.

³³ MARX, K. (1977): «Introducción» [1857], *Líneas fundamentales de la Crítica de la Economía Política (Obras de Marx y Engels, XXI)*. Madrid, Crítica, pp. 5-6.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, T. W. (1995): *Sobre Walter Benjamin*. Madrid, Cátedra.
- ADORNO, T. W. (2003): *Notas sobre literatura: «El curioso realista. Sobre Siegfried Kracauer»*. Madrid, Akal.
- ANDREW, J. D. (1978): *Las principales teorías cinematográficas*. Barcelona, Gustavo Gili.
- BAZIN, A. (1990): *¿Qué es el cine?* Madrid, Rialp.
- BENJAMIN, W. (1994): “Pequeña historia de la fotografía”, en *Discursos interrumpidos*, Barcelona, Planeta.
- BORDWELL, D. & THOMPSON, K. (1995): *El arte cinematográfico. Una introducción*. Paidós, Barcelona.
- BONITZER, P. (2005): “La pantalla del fantasma”, en Josep Lluís Fencé (ed.): *Teoría y crítica del cine*. Barcelona, Paidós.
- CASETTI, F. (2005): *Teorías del cine 1945-1990*. Madrid, Cátedra.
- FERRER, A. (2013): *La Querrela de los Bufones*. Valencia, Publicacions de la Universitat de València.
- GUBERN, R. (1987): *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*. Barcelona, Gustavo Gili.
- HONNETH, A. (1992): *La lucha por el reconocimiento. Por una gramática moral de los conflictos sociales*. Barcelona, Crítica.
- HONNETH, A. (2010): *La sociedad del desprecio*. Madrid, Trotta.
- JANIK, A. y TOULMIN, S. (1998): *La Viena de Wittgenstein*. Madrid, Taurus.
- KRACAUER, S. (2005): *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit (Werke VIII)*. Frankfurt a. M., Suhrkamp
- KRACAUER, S. (1985): *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona, Paidós.
- KRACAUER, S. (1989): *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Barcelona, Paidós.
- KRACAUER, S. (2010): *Historia. Las últimas cosas antes de las últimas*. Buenos Aires, Las cuarenta.
- LIANDRAT-GUIGES, S. y LEUTRAT, J. L. (2003): *Cómo pensar el cine*. Madrid, Cátedra.
- MARX, K. (1977): «Introducción» [1857], *Líneas fundamentales de la Crítica de la Economía Política* (Obras de Marx y Engels, XXI). Madrid, Crítica.
- NANCY, J. L. (2008): *La evidencia del filme. El cine de Abbas Kiarostami*. Madrid, Errata Naturae.
- ROMAGUERA, J. y ALSINA, H. (eds.) (1998): *Textos y manifiestos del cine*. Madrid, Cátedra, 3ª ed.
- STAM, R. (2001): *Teorías del cine. Una introducción*. Barcelona, Paidós.