



Revista Humanidades
ISSN: 2215-3934
humanidades@ucr.ac.cr
Universidad de Costa Rica
Costa Rica

De Benjamin a Kluge: la centralidad de la *Erfahrung* en las reflexiones sobre el cine de la Teoría Crítica

Roldán, Dra. Eugenia

De Benjamin a Kluge: la centralidad de la *Erfahrung* en las reflexiones sobre el cine de la Teoría Crítica

Revista Humanidades, vol. 12, núm. 1, e49099, 2022

Universidad de Costa Rica, Costa Rica

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=498068490010>

DOI: <https://doi.org/10.15517/h.v12i1.49099>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 3.0 Internacional.

De Benjamin a Kluge: la centralidad de la *Erfahrung* en las reflexiones sobre el cine de la Teoría Crítica

From Benjamin to Kluge: the Centrality of *Erfahrung* in Critical Theory's Reflection on Cinema

Dra. Eugenia Roldán

Instituto de Humanidades-CONICET/Universidad

Nacional de Córdoba, Córdoba, Argentina

eugenia.roldan@unc.edu.ar

 <https://orcid.org/0000-0002-7226-4705>

DOI: <https://doi.org/10.15517/h.v12i1.49099>

Redalyc: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=498068490010>

Recepción: 23 Agosto 2021

Aprobación: 27 Octubre 2021

RESUMEN:

El objetivo del artículo es desarrollar la centralidad de la categoría *Erfahrung* [experiencia] al interior de la Teoría Crítica en relación con las posibilidades de un cine de vocación crítica. En términos metodológicos, se traza una genealogía dentro de esta tradición que toma como antecedente una noción dialéctica de *Erfahrung* sostenida, en especial, por Walter Benjamin (introduciendo también, de manera secundaria, reflexiones de Siegfried Kracauer y Theodor W. Adorno); y que continúa en la reapropiación y actualización de la categoría presente en el trabajo teórico y cinematográfico de Alexander Kluge. Desde una aproximación que no se limita a explorar su sentido epistemológico o inmediatamente político, con esta comprensión de la experiencia se muestra una doble valencia del concepto con consecuencias importantes para el ámbito cultural. Se sostiene que es la categoría de *Erfahrung* la que les posibilita a los teóricos críticos tanto identificar la atrofia o pérdida de la experiencia en el contexto de reificación y repetición de la industria cultural como proponer una transformación del horizonte de experiencia en la que podría participar el cine. En consecuencia, dicho en términos klugelianos, se afirma que el cine como contraesfera pública permitiría movilizar el resto de experiencia no colonizada que pervive en la fantasía de los seres humanos y generar otra instancia de experiencia social mediante el debate y la discusión públicos.

PALABRAS CLAVE: Industria cultural, artes, fantasía, dialéctica.

ABSTRACT:

The aim of this paper is to develop the centrality of the category *Erfahrung* [experience] within Critical Theory, in regard to the possibilities of a critical cinema. In methodological terms, this paper outlines a genealogy in this tradition that takes as its origin a dialectical notion of *Erfahrung* held by Walter Benjamin (introducing secondarily insights from Siegfried Kracauer and Theodor W. Adorno); and that continues in the appropriation and actualization of the category present in the theoretical and cinematographic work of Alexander Kluge. Rather than providing a gnoseological or political sense, this approach to experience lets us showing a double valence of the concept with significant consequences for the cultural sphere. Thus, this investigation argues that this category of *Erfahrung* allows critical thinkers both to identify the atrophy or loss of experience in the context of reification and repetition of the culture industry and to suggest a transformation of the horizon of experience in which cinema could participate. In consequence, put in Klugelian terms, the argument contends that cinema as a public countersphere would make it possible to mobilize the rest of uncolonized experience that survives in the fantasy of human beings and to activate another venue for social experience through public debate and discussion.

KEYWORDS: Cultural industry, arts, imagination, dialectics.

1. INTRODUCCIÓN

La “tradición de la Teoría Crítica” que comenzó a forjarse en la Alemania de los años sesenta, constituía para los jóvenes intelectuales asociados de algún modo a ella, no tanto un marco de tesis prefijadas, sino la oportunidad de retomar, revisar y dar respuesta a un conjunto de fecundas preocupaciones teóricas y políticas (Buck-Morss (2011) y Hansen (2012)). Un concepto que había servido a los frankfurtianos para explicar las transformaciones sociales, culturales y artísticas, pero también los cambios en la reestructuración

de la subjetividad de comienzos de siglo, había sido el de *experiencia*. Walter Benjamin, Siegfried Kracauer y Theodor W. Adorno, entre otros, habían registrado el impacto de los medios masivos desde temprano y, también, habían reflexionado sobre cómo los desarrollos en la cultura masiva y el consumo afectaban crucialmente la constitución y conceptualización de la experiencia.¹

Entre aquellos que mostraron un particular interés por rehabilitar el proyecto pionero, que había reconocido el lugar central de la cultura de masas y el cine en la configuración de la sociedad capitalista en el siglo XX, se encuentra, sin duda, el cineasta y escritor Alexander Kluge. En este sentido, la centralidad de la recuperación del concepto de experiencia llevada adelante por este heterodoxo sucesor de la Teoría Crítica alemana puede advertirse en el propio título del primer libro que Kluge escribió junto al sociólogo Oskar Negt en 1972: *Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit* [Esfera pública y experiencia. Hacia un análisis de la esfera pública burguesa y proletaria] (2001). El libro fue un precursor en proponer el concepto de *contraesfera* luego de proveer un análisis histórico de los límites de la esfera pública burguesa, en clara respuesta a la célebre tesis de habilitación de Jürgen Habermas aparecida en 1962 *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft* [En español: Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública] (Habermas, 1994). Para Kluge y Negt la noción de *Erfahrung* constituía la pieza conceptual clave para comprender el argumento que se sostenía contra la tesis habermasiana (Hansen, 1993b). Mientras que Habermas descartaba el concepto por sus connotaciones fenomenológicas, ligadas a algo que, en esencia, es individual, Negt y Kluge reflotan una acepción que recuerda la formulada anteriormente por Benjamin, Kracauer y Adorno. En virtud de un concepto ampliado de experiencia que involucra lo subjetivo y lo social, lo público no queda reducido a una institución de deliberación racional. Así, a diferencia de Habermas, Negt y Kluge entienden la esfera pública como el lugar de la mediación de la experiencia y no como la descripción normativa de una esfera discursiva que estaría en declive. Asimismo, el concepto no solo acompaña las ideas teóricas que Kluge ha vertido junto a Negt, sino que también es una referencia permanente en su trabajo artístico y en sus reflexiones sobre el arte, en especial, por la posibilidad que provee de plantear las obras como contraproducidos.

En este marco, el objetivo del artículo es trazar una genealogía dentro de la tradición de la Teoría Crítica en la que se advierte una relación entre la noción de experiencia y el cine. No nos referimos a un sentido limitado del término, según el cual la pregunta giraría en torno a la experiencia estética posibilitada por el cine o, en sentido aún más restringido, a la recepción como sinónimo de experiencia subjetiva, sino a una connotación más amplia del concepto, a partir de la cual postulamos una dialéctica de la experiencia. Como mostraremos, la *Erfahrung*, ya desde su raíz etimológica relacionada con el movimiento, la temporalidad y el riesgo está conectada con las imágenes, la narración y la memoria. Desde esta perspectiva de la experiencia, es posible postular tanto la atrofia o pérdida de la misma, relacionada al contexto de reificación y la repetición de la industria cultural; como proponer que todavía es posible pensar en una transformación de la experiencia de la que podría participar el cine.

En términos metodológicos, trazar una genealogía implica trabajar una línea de continuidad entre textos provenientes de diferentes contextos históricos e intelectuales. El abordaje de los mismos es de tipo conceptual y, para el caso de Kluge, se ofrece también un breve análisis estético formal de algunas de sus obras tempranas. Cabe destacar en este punto, que el trabajo está acotado a una investigación dentro de los límites de la tradición de lo que se denomina “Teoría Crítica” o “Escuela de Frankfurt”.² Pensamos esta delimitación como parte del argumento que queremos sostener de una especificidad de la Teoría Crítica en tanto que perspectiva para abordar la amplia temática del cruce entre el cine, la experiencia social y subjetiva. La mirada de esta tradición alemana no se posa en el medio cinematográfico como aquel lugar de experiencia en tanto que constructor de identidades y subjetividades. No se trata de escrudiñar el contenido de las películas, ni desde la metodología propia del análisis del discurso, ni, tampoco, desde la perspectiva de la crítica de las ideologías. Esperamos contribuir así a complejizar las recepciones usuales de la Teoría Crítica que han leído

en sus reflexiones una versión pesimista, es decir, no dialéctica, frente a la cultura de masas, por ejemplo, Eco (1968).

En lo que sigue, el escrito comienza situando la pregunta de la Teoría Crítica por la experiencia, en relación con las transformaciones vehiculizadas por el cambio producido en la cultura, desde la aparición de lo audiovisual y la masividad (2.1). Posteriormente, se refiere a las particularidades de la noción alemana de *Erfahrung*, la acepción dialéctica que Martin Jay le adscribe a Benjamin y Adorno y la relación de la *Erfahrung* con la idea de *memoire involontaire* y las imágenes de la memoria (2.2). A partir de allí, el escrito se centra en explorar una teoría de la experiencia en Benjamin, presente en algunos de sus trabajos de la década del treinta, que establece la idea de la atrofia o de la pérdida de experiencia y la relación con los cambios en la narración (2.3). A través de los puntos en común entre Benjamin y Kracauer, relaciona la comprensión dialéctica de la experiencia con el cine (2.4). Y, finalmente, despliega los puntos por los cuales sostenemos que los elementos rastreados están presentes en el proyecto teórico y artístico de Alexander Kluge mediante su actualización de la idea de bloqueo de la experiencia y horizonte de transformación en el cine (2.5). Es en esa ambivalencia donde situamos la potencia crítica que aún hoy podemos adscribir a la categoría de experiencia a nivel teórico y a la propia producción audiovisual klugeliana.

2. DESARROLLO

2.1. La experiencia moderna y la imagen

El lenguaje solo tenía sentido cuando ceñía a la realidad
y se desarrollaba libremente. Ahora, la realidad había estallado,
y las palabras habían sido llevadas por el viento.
(Kracauer, 2018, p. 145)

Hasta comienzos del siglo XX, las proyecciones de imágenes en movimiento no son parte de la experiencia del sujeto. En *La montaña mágica*, aparecida en 1924, Thomas Mann narra la novedad de la vinculación con las imágenes del cinematógrafo:

No obstante, cuando la última imagen de la última secuencia se desvaneció, volvió a hacerse la luz en la sala y el escenario de todas aquellas visiones se reveló como una simple pantalla en blanco, el público no pudo aplaudir. Allí no había nadie a quien agradecerle la brillante actuación [...] (Mann, 2006, p. 939).

Reparemos con Mann en ese cine temprano, en sus orígenes arcaicos y materialistas, en el contexto del surgimiento del entretenimiento popular, relacionado con el circo y los espectáculos sensoriales de todo tipo (Hansen, 1993a, p. 200). Más tarde, se sumarían escenas de la vida urbana a la *Lumière*, actualidades y documentales de viajes.

Ahora bien, no se trata solo de un cambio producido por la aparición de imágenes en movimiento. Estamos en presencia de un quiebre de la experiencia posibilitado por la reproductibilidad técnica del arte. Esto es, la capacidad novedosa de reproducción masiva de obras que, de ese modo, dejan de ser únicas o, en palabras de Benjamin (2003), pierden su aura. En este mismo sentido, Mann representa en otra escena una experiencia similar con la llegada del gramófono, en cuanto tecnología que libera a la música de sus ataduras de interpretación *in situ*, posibilitando, por ejemplo, alterar los rutinarios días de encierro de un retirado *Berghof*.

Eso no sería todo. Lo más llamativo de las vívidas descripciones de Mann son los nuevos géneros que surgen en paralelo o como consecuencia de las formas de reproductibilidad. Con el gramófono aparecen nuevas creaciones:

(...) entre ellas se encontraban tanto muchos *lieder*, canciones artísticas propiamente dichas, fruto de la sublime inspiración de un compositor con nombre y apellido, como canciones populares tradicionales, como también un género híbrido: las

canciones que –sin hacer de menos a semejante término– podríamos llamar “canciones populares artificiales” o “de salón”, es decir, piezas de nueva composición, no procedentes de los cancioneros, pero enteramente en el estilo popular (p. 459).

En otras palabras, estamos frente a un cambio en el modo de producción que crea mercancías que no se ajustan ni a las obras *populares* ni a las del arte de élite, sino que se fabrican pensando en su reproducción masiva.

Lo que Mann (2006) describe con un ambivalente juicio estético, constituirá la materia de reflexión común de los teóricos asociados a la tradición de la Teoría Crítica.³ Pues en las primeras décadas del siglo pasado se vivencia en los intelectuales una crisis de la cultura burguesa que se manifiesta en la historia del arte. Como afirma Mateu Cabot (2011):

La invención de la fotografía fue un seísmo en todo el sistema de la visualidad moderna, tal como se sensibilizó en la pintura practicada en los últimos siglos, desde el Renacimiento hasta el final del siglo XIX. Aún mayor fue la conmoción que produjo la *cinematografía* (...). La cuestión de la “cultura de masas” pertenece a este contexto (p. 132).

La irrupción de las masas en la cultura europea fue un fenómeno que transformó radicalmente la situación social y cultural de la época. Esta transformación fue experimentada como el signo de una crisis y buena parte de los intelectuales intentaron salvar la situación rescatando la herencia de la gran tradición clásica. Susan Buck-Morss (2011) abona la tesis de que, en las primeras décadas del siglo XX, existía un consenso generalizado entre los intelectuales sobre la ruina de la cultura burguesa. Sin embargo, señala que esta ruina se presentaba para algunos como una oportunidad y para otros simplemente como un lamento por lo perdido. Lo que se desintegraba era la propia tradición y, al mismo tiempo, la fotografía y las películas mudas parecían tener el poder de decir más que la palabra y, sobre todo, la palabra escrita (Buck-Morss, 2011, p. 27).

En ese marco, muchos intelectuales asociados a la tradición crítica en su etapa formativa, en las décadas del veinte y treinta, atendieron al cambio en la experiencia generado por una transformación cultural sin precedentes y la variable de la masividad en distintos sentidos. El cuestionamiento cultural y social, pero también político, pasó por la formación y reproducción (constitución y transmisión, composición y descomposición) de la experiencia que cambiaba en el siglo XX. Las primeras reflexiones acerca del cine como medio distintivo de la época de la transformación de la experiencia, desde lo que podríamos denominar una tradición crítica, vinieron de la mano de Benjamin (1991) y Kracauer (2008). En una clara definición de Benjamin (2003):

(...) parecía que nuestras tabernas y avenidas, nuestras oficinas y cuartos amueblados, nuestras estaciones y fábricas nos encerraban sin esperanza; pero llegó el cine con su dinamita de las décimas de segundo e hizo saltar por los aires este mundo carcelario, de tal manera que ahora podemos emprender sin trabas viajes de aventura en el amplio espacio de sus ruinas. Con las ampliaciones se expande el espacio; con las tomas en cámara lenta, el movimiento (p. 85).

El mundo experimentado cambia porque se transforman las condiciones espacio-temporales de la vida de los seres humanos. En tal sentido, cada nueva generación debe comenzar de cero su adaptación al mundo porque el anterior se ha hundido con la generación que le precedía y así también hay una fisura en lo que se consideraba el tradicional mecanismo de transmisión de esa experiencia (Cabot, 2011, p. 131). Pero, además, con esta transformación del modo de vida se da un cambio en la percepción sensorial (Buck-Morss, 2014), a partir de los instrumentos que amplifican y multiplican las capacidades humanas de ver y oír. Pues, si el mundo ha mutado ‘bajo el efecto de los mecanismos técnicos’, el cuerpo humano debe adaptar sus condiciones para desenvolverse en el nuevo entorno (Cabot, 2011, p. 131).

El cambio en el sistema de las artes se produce porque las artes canónicas “ya no concuerdan con los medios que actualmente sigue la transmisión de la experiencia”, donde la imagen adquiere mayor preponderancia y, en ese sentido, el cine se vuelve más efectivo (Cabot, 2008, p. 10). Como veremos más adelante, el cine funcionaba en los teóricos críticos de las décadas del veinte y el treinta como síntoma de una época en tanto que medio intrínsecamente colectivo. El cine desafió al resto de las artes desde su nacimiento, no solo por el carácter difícilmente reductible a arte de su material primario, la imagen, sino también por su recepción

masiva y por su característica de reproductibilidad. En pocas palabras, el cine mostraba una tensión entre las lógicas mercantil, industrial y artística (Ipar, 2008). En esa dirección, el cine y el cine moderno, ya de manera autorreflexiva, se desarrollan bajo el supuesto de la aporía constitutiva, en la que se sitúan con relación a la división entre arte autónomo y cultura de masas. Modernismo cinematográfico e industria cultural son dialéctica e históricamente interdependientes.

Retomando, el elemento común de los frankfurtianos, pese a la opinión general que se tiene de ellos, fue el de no festejar ni lamentar la ruina de la cultura burguesa, sino comprender los nuevos fenómenos culturales en relación con sus condiciones sociales y económicas. Esto es, pensando en las energías emancipatorias, políticas y cognoscitivas que posibilitan y en las experiencias colectivas de las que surgen. En otras palabras, lo que hemos definido a lo largo de este apartado como cultura de masas -término que el propio Kracauer (2008) contribuyó a delinear- o industria cultural, en el sintagma de Adorno y Horkheimer (2009), no debería entenderse como una esfera cultural enfrentada a otra de expresión y creatividad artísticas. En ese contexto, el surgimiento del cine como fenómeno masivo por excelencia, dada su capacidad técnica de reproductibilidad, tal como la definiera Benjamin (2003), permite insistir en su carácter dialéctico en tanto hecho social y artístico.

2.2. El concepto *Erfahrung* y su acepción dialéctica en la tradición crítica

Para comprender algunos de los significados sedimentados en el concepto de *Erfahrung*, tal como lo desarrollaron los intelectuales críticos en el contexto antes descrito, podríamos comenzar aludiendo a su etimología. En primer lugar, resulta necesario diferenciar este término alemán de aquella connotación que lo relaciona con el experimentar científico, presente en el término en español. Antes bien, su raíz es *fahren*, viaje, trayecto, travesía, y *Gefahr* que significa peligro, riesgo. Recordemos, el idioma alemán posee otra palabra para la experiencia inmediata, para aquello que relacionamos con la vivencia, la *Erlebnis*. Esta última implica una unidad *vivida* previa a una diferenciación u objetivación. En ese sentido, se localiza en el *Lebenswelt* [mundo de la vida] y alude a una experiencia singular y personal, prerreflexiva e inmediata. Por el contrario, *Erfahrung* etimológicamente no se relaciona ni con el experimento científico ni con la vivencia individual.

A partir de un exhaustivo rastreo de la noción de experiencia en las distintas tradiciones filosóficas, en su libro *Cantos de experiencia*, Martin Jay (2009) plantea que el siglo XX podría ser retratado como aquel en el que se esbozaron tres grandes vías como alternativa a la postulada separación de esferas de valor de la modernidad (política, epistemología, historia, arte, religión). Su tesis busca mostrar que las tres recurrieron a la experiencia como clave. En ese movimiento, desde su perspectiva, se podrían delimitar tres usos diferentes del concepto: el pragmatista, el postestructuralista y el dialéctico. Cada uno de esos sentidos ha concentrado alguno de los significados acumulados en la historia de la filosofía para servir a sus propios fines y, de esa forma, afirmar postulaciones de lo más disímiles: no existe algo así como la experiencia, la experiencia ha sido colonizada por completo en nuestra era actual; es cosa del pasado a la que no se puede regresar, o se trata de un horizonte utópico donde verdaderamente se alcanzará (Jay, 2009, pp. 464-469).

En este marco, la perspectiva dialéctica de la experiencia, que es la que aquí nos interesa, representada para Jay por Adorno y Benjamin, discute, por un lado, con la *Lebensphilosophie* [filosofía de la vida]. Mientras que, para esta última, la experiencia vivida ocurre en primer lugar y, luego, sigue la reflexión filosófica, para estos autores en la *Erfahrung* es la reflexión misma la que es una experiencia vivida, somática y cerebral al mismo tiempo. Por otro lado, para Jay (2009) la perspectiva dialéctica también gira en torno al sentido político de la experiencia. Para algunos planteos, la experiencia es una categoría medular de la política, pero se la entiende como un valor, esto es, un valor en sí mismo, independientemente de la causa a la que sirva. Esta idea de experiencia es sostenida por orientaciones políticas incluso opuestas entre sí. Un abanico ejemplificado, por un lado, por aquellas posiciones que reivindican lo bélico, pensemos, por ejemplo, en Ernst Jünger durante

la Primera Guerra Mundial. Y, por otro, por Hannah Arendt y su defensa de la *politique pour la politique* – dice Jay (2009) parafraseando la famosa frase *l'art pour l'art*–.⁴

En particular, lo que se acentúa en el concepto de *Erfahrung*, entendido desde una acepción dialéctica, es su dimensión tanto temporal como de movimiento y riesgo, la idea de aventurarse en algo sin relación de cálculo y beneficio. También, la diferencia entre *Erlebnis* y *Erfahrung* se marca en relación con la temporalidad siempre pasada de las instancias que se evocan y, por ende, con la narración y la memoria o, mejor dicho, el recuerdo.

En consecuencia, adentrarse en la concepción dialéctica de la *Erfahrung* implica enfatizar en su relación con las imágenes y la memoria. Según Jay (2009), Benjamin y Adorno recurrieron, en distintos momentos, a la noción de “imágenes de la memoria” para darle sentido a una concepción de experiencia. Lo mismo podría decirse de Kracauer (2008). Esas imágenes tienen, antes que nada, una proveniencia afectiva. No se trata de registros de hechos del pasado sino más bien de impresiones exageradas y distorsionadas, tal como se desprende de la mención a los recuerdos de la infancia a la que aluden los teóricos. Su relación con el recuerdo muestra hasta qué punto, mediante la imagen, se está pensando en una característica de mayor fragilidad y menor colonización que el pensamiento conceptual. De ahí que la referencia explícita de los tres sea la obra de Marcel Proust. Las *Erlebnisse* son vivencias que no dejan la huella emotiva que hace que sea posible recordarlas *involuntariamente*. Solo puede ser parte de la memoria involuntaria aquello que no ha sido consciente y explícitamente registrado como vivencia.

Si bien es cierto que Adorno y Benjamin no acuerdan en ciertos puntos relacionados con la noción de experiencia, especialmente en lo tocante a su relación más directa con la dialéctica hegeliana, sí comparten el tropo de la “preservación proustiana de la felicidad de la infancia mediante la memoria” (Jay, 2009, p. 403). Tendremos ocasión en el próximo apartado de aclarar la postulación benjaminiana. Digamos por ahora que, para Adorno, el medio objetivador de esa experiencia es el lenguaje, por el cual algo auténtico y, sin embargo, fugaz y de algún modo irrecuperable, puede retornar transformado en el recuerdo. La noción de experiencia de Adorno podría pensarse cercana a Hegel, en el sentido de una relación dialéctica de sujeto y objeto. Esto resulta de suma importancia para la definición de experiencia que Kluge y Negt (2001) ensayan en su libro conjunto. Desde su interpretación, la experiencia a la que se refiere Hegel no es padecida por el sujeto aislado, “sino que implica la interdependencia de los sujetos con otros y con el mundo” (p. 345). Frente a la pretensión de objetividad que tendría el sentido proveniente del empirismo y el concomitante carácter contemplativo que este reserva al sujeto frente a *lo dado*, en su origen hegeliano se acentuaría el lugar del sujeto como “intermediario distorsionante” en la producción de experiencia (Kluge y Negt, 2001, p. 346).

Si la expresión subjetiva de la vivencia, a través de la actividad rememorativa, se objetiva en Adorno a través del lenguaje, la experiencia se mantiene en la tensión entre la subjetividad privada y el lenguaje público. Mientras que, para esta acepción dialéctica de la experiencia, *Erlebnis* indica una vivencia personal, la *Erfahrung* se ha asociado con lo que, por contraposición, puede tener un carácter público y colectivo (Jay, 2009, pp. 26-28). En este sentido, puede comprenderse su utilización como concepto para designar la matriz que media la percepción individual con el horizonte social que le da sentido, en la acepción también negativa de la experiencia colectiva de alienación y ofuscación.

Entonces, retomando la acepción dialéctica de la *Erfahrung* en contraposición a la *Erlebnis*, postulamos tres rasgos que nos permitirán profundizar sobre el tipo de experiencia presente a lo largo de la tradición crítica y actualizada luego en el planteo klugeliano. En primer lugar, el tipo de relación que la *Erfahrung* concibe con el mundo de los objetos no es instrumental, no queda agotada por el conocimiento y no es enteramente racional. Por su parte, y relacionado a lo anterior, *Erfahrung* “enfatisa la movilidad precaria del sujeto antes que una estable posición de percepción vis-a-vis con un objeto” (Hansen, 1993b, p. 16). Es decir, el sujeto tiene un acercamiento con las cosas signado por lo procesual, la movilidad y el riesgo, lo que implica la posibilidad de la auto-experiencia, un tipo de formación que permite una apertura hacia los objetos.

Finalmente, hay un lugar especial en la teoría de la experiencia para la dimensión histórica, la narración y el recuerdo que conectan la teoría de la experiencia subjetiva con lo colectivo y público.

2.3. Benjamin, experiencia y narración

Para avanzar en esta conceptualización de la experiencia desde una perspectiva crítica, exploraremos un poco más su aparición en los escritos de Benjamin, pues es quien más ha desarrollado la noción. La teoría de la experiencia es muy amplia en Benjamin, por lo que circunscribimos nuestra exploración sirviéndonos de los trabajos de Buck-Morss y de la entrada sobre experiencia realizada por Thomas Weber (2014) en la compilación *Conceptos de Walter Benjamin*. Para Benjamin, la distinción entre *Erfahrung* y *Erlebnis* fue desde muy temprano crucial, dado su interés por captar, como venimos sosteniendo, la naturaleza cambiante de la experiencia en la modernidad. Ya en el escrito no publicado de 1917 Sobre el programa de la filosofía venidera, Benjamin (2007b) acomete una crítica a la reducción de la experiencia a su variante científica, en especial, a la física matemática, realizada en el marco de la teoría del conocimiento kantiana. En este sentido, señala que el camino de la filosofía debe desarrollarse bajo la tarea de una “fundamentación epistemológica de un concepto superior de la experiencia” (2007a, p.164). También, en el *Trauerspielbuch*, Benjamin distinguía “entre el concepto kantiano de experiencia en tanto ‘conocimiento’ [*Erkenntnis*], cuyo método cognoscitivo era adecuado para la ciencia, y aquello que denominaba ‘experiencia’ [*Erfahrung*] filosófica, que se refería a la revelación de la verdad” (Buck-Morss, 2011, p. 227). En el caso del conocimiento, el sujeto trascendental constituye el mundo, de acuerdo con las estructuras conceptuales que Kant le asignaba. En cambio, en el caso de la *Erfahrung* el sujeto constituye ideas que, sin embargo, están determinadas por los fenómenos particulares de una manera que Benjamin llamaba *afinidades electivas*. El conocimiento kantiano es, en definitiva, *posesión*, subsunción bajo conceptos, pero la experiencia filosófica implica la *representación* [*Darstellung*] de las ideas (Buck-Morss, 2011, p. 227). En resumen, por lo dicho hasta aquí, podemos afirmar que lo que caracteriza a Benjamin es su desdén tanto por la inmediatez de la vivencia singular de la *Erlebnis*, como por la desinteresada y racional versión de la *Erfahrung* defendida por positivistas y neokantianos. La discusión se traba de modo directo, como ya dijimos, con la *Lebensphilosophie* de principios de siglo y su relación con la Primera Guerra Mundial.

Ahora bien, situados en el rastreo que ofrece Weber (2014), aquí nos interesa reponer las tentativas de Benjamin de delinear las determinaciones históricas de la experiencia. Así, la experiencia ha de comprenderse como una dimensión de la praxis humana que posibilita las relaciones con uno mismo y con el mundo. Como tal, está en peligro y debe ser reelaborada. Tal como afirma Weber (2014) “Por muy variada que sea la *mémoire involontaire* de Proust, ella misma es, sin embargo, por la separación entre recuerdo individual y recuerdo colectivo, un síntoma de la ‘atrofia’ histórico-social de la experiencia” (p. 495). Baudelaire y Proust son síntomas –y fracasos– del cambio estructural de la experiencia, esto es, del proceso de alienación capitalista, por el cual se ha roto la mediación entre el individuo y lo colectivo. Siguiendo a Weber (2014), podemos afirmar, entonces, que la teoría de la experiencia de Benjamin, en este punto, está unida a los objetos literarios, pero fundamentalmente a la narración en general.

Aquí traemos a colación dos escritos de Benjamin que, consideramos, unen ya el problema del tipo particular de experiencia del siglo XX con la comunicación de la misma y los medios que comienzan a desarrollarse para volver común esa experiencia. Los dos textos son de la década del treinta: *Experiencia y pobreza* [1933] y *El narrador* [1936]. Allí hay una alusión explícita a la cuestión de la pérdida de experiencia como característica moderna y a la crisis de su transmisión. Además, estos textos resultan importantes para nuestro punto, ya que son contemporáneos de dos escritos fundamentales para la cuestión del cine y los medios: la *Pequeña historia de la fotografía* [1931] y el *Ensayo sobre la obra de arte* ⁵ al que ya hemos aludido.

Así, la tesis benjaminiana, tal como la esbozamos, muestra que se da una ruptura en la transmisión de la experiencia. En primer lugar, lo que Benjamin constata en *El narrador* (1991) es el ocaso de la narración. Esta última es, en sí misma, la facultad de intercambiar experiencias. Por ello, las dos nociones se encuentran estrechamente unidas en el texto. Lo que ocurre es que la experiencia misma es la que ha caído, cosa que se le ha hecho evidente a Benjamin con la inefabilidad de la vivencia de la guerra y el desprecio por el cuerpo humano. En segundo lugar, el ocaso de la narración tiene un indicio temprano, siempre según Benjamin, con el surgimiento de la novela. El formato libro como único transmisor de la palabra muestra la dependencia de esta última de la industria, tanto en la producción como en la recepción. A través del libro, el lector se relaciona a solas con un material que consume y destruye. La narración, por su parte, se da de boca en boca y el narrador constituye una figura crucial, ya que deja huella en lo que narra. Finalmente, podría señalarse la aparición de una nueva forma de comunicación: la difusión de información que se da con la consolidación de la burguesía que cuenta con la prensa como uno de sus principales instrumentos. A diferencia de la narración, cuyas noticias vienen de lejos en tiempo y espacio, la información debe sonar plausible y requiere verificabilidad.

La información es abstracta (desligada de la praxis vital), arbitraria (sin un interés articulado), inconexa (sin memoria) y orientada a lo actual (nuevo en función de la novedad misma). Representa la forma de la vivencia en el ámbito de la comunicación y se intensifica en la 'sensación' (Weber, 2014, p. 512).

Su relación con la vivencia enfatiza la imposibilidad de generar experiencia en el receptor, impone explicaciones, mientras que la narración es una praxis lingüística del recuerdo y, así, está relacionada a la experiencia y comprometida con la tradición. Además –y esto es importante para nuestro argumento–, el efecto de la información es volver pasivo al receptor, mientras que la narración siempre necesita de su actividad.

Por un lado, Benjamin apela a una visión nostálgica o melancólica de la experiencia para mostrar que el saber acumulativo es posible con la transmisión de historias, la tradición oral que antes caracterizaba a las culturas occidentales. Lo que se remarca de la oralidad no es solo el medio, sino el hecho de que ocurre en el marco de una comunidad y pasa de generación en generación.

Pero, por otro lado, en el mismo texto Benjamin (1991) establece que no hay que confundir el fin del arte de narrar con una manifestación de decadencia o manifestación *moderna*. En su articulación del problema de la tecnología y la modernidad, en su estructura de pensamiento, se resaltan las contradicciones antes que una señal unívoca de nostalgia. Se sabe que hay en Benjamin una ambigüedad: entre el escepticismo, en cuanto a que sea realmente posible restaurar esa experiencia auténtica en el mundo capitalista moderno; y la imposibilidad de renunciar a esa posibilidad. En este sentido, y para no declarar su completo impedimento, se habla de atrofia [*Verkümmerung*] de la experiencia, un marchitarse de la misma, un secarse, un volverse menos que no es equivalente a desaparecer.

En *Experiencia y pobreza* podemos advertir esa ambigüedad, ya que Benjamin (2007a) constata que la “cotización de la experiencia se ha venido abajo” y que, por lo tanto, asistimos a una “especie de nueva barbarie”, pero de sentido positivo (p. 217). Esta idea positiva de barbarie, si bien enigmática, vale para ilustrar el pensamiento dialéctico de Benjamin. Por un lado, da cuenta del innegable hecho de la caída de la historia en la barbarie. A su vez, es esta irrefrenable caída la que hace viable un nuevo inicio, desde las ruinas: “¿adónde lleva al bárbaro esa su pobreza de experiencia? A comenzar de nuevo y desde el principio, a tener que arreglárselas con poco, a construir con poco y mirando siempre hacia adelante” (Benjamin, 2007a, p. 217).

En el marco de esta valoración de la experiencia, la otra cara de la aproximación dialéctica podríamos encontrarla en el fragmento. La fragmentariedad de la vida moderna es también fragmentariedad en la posibilidad de abordarla, como *metodología* o estilo que dé expresión a ello. Desde *Einbahnstrasse* hay una búsqueda de lo actual y no tanto nostalgia por lo inactual –como en trabajos anteriores como el *Trauerspiel*–, por lo que podrían señalarse aquí elementos emergentes de un contorno propositivo de la teoría de la experiencia. En este marco, el Libro de los pasajes, el trabajo sobre Baudelaire y el *Ensayo sobre la obra de*

arte podrían tomarse como intentos de mantener al mismo tiempo el irrevocable declive de la experiencia y la necesidad de encontrar un equivalente contemporáneo (Hansen, 2012, p. 173). No hay en Benjamin melancolía por el retorno a la forma original de la narración (cuentos de hadas, cuento maravilloso, mitos). No hay tampoco una *utopía concreta* –utilizando la famosa expresión de Ernst Bloch–, donde los fragmentos se concilian. Lo que hay es un señalamiento de la importancia de la narración de los fragmentos de experiencia a través de las formas disponibles en cada momento histórico.

2.4. Experiencia y cine

La experiencia que describe Benjamin de esto también es un buen sismógrafo, ya no es ni oral ni escrita, sino audiovisual.

El cine será, en conclusión del mismo Benjamin, el gran transformador de la percepción, pues es el que pone en marcha la máquina a la que hay que entender para poder percibir: este será el nudo de lo que significa, por primera vez en la historia, ver una representación de imágenes en movimiento (Cabot, 2008, p. 18).

En el caso de Benjamin –siguiendo el planteo de Miriam Hansen (2012)–, el cine cumple dos funciones a la vez contradictorias e interrelacionadas: entrenar a los seres humanos en formas de percepción y atención que le son requeridas en un mundo cada vez más mecánico; y guardar el potencial terapéutico para contrarrestar la alienación sensitiva infligida por la modernidad industrial-capitalista (Hansen, 2012, p. 132). Lo primero, según Hansen, tiene un sentido casi utilitario. En el segundo caso, estaríamos en presencia de una vertiente oposicional, la posibilidad de deshacer o, al menos, difuminar las consecuencias patológicas de la recepción fallida de la tecnología.

Asimismo, Kracauer (2008) intenta desarrollar una estética del cine desde la perspectiva de una crítica de la modernidad. Para hacerlo, despliega una afinidad estructural entre la técnica cinematográfica y la experiencia moderna. Para él, el cine también tiene un doble rol. Por un lado, por su capacidad representacional, tiene la tarea, al igual que la fotografía, de recoger los deshechos del mundo (Kracauer, 2008). Por otro lado, en virtud de los procedimientos sintácticos del montaje, es capaz de desnaturalizar el mundo, acelerar el desorden, quebrar lo natural del contexto de la vida.

De allí la fascinación de Kracauer (2008) por la emergente cultura de masas, el intento de comprender su configuración socioeconómica, a partir de los procesos de industrialización y urbanización, la racionalización capitalista y la consecuente alienación de la vida humana. Desde cierto punto de vista, para Kracauer (2008) el cine bajo el capitalismo necesariamente se vuelve un espejo de la sociedad existente y sirve para mantener las estructuras de dominación. Revela sueños y deseos reprimidos, pero solo en su forma alienada. Esto se puede observar ya en artículos como *El ornamento de la masa* y *Las pequeñas dependientes van al cine*, ambos de 1927.

Pero hay otra actitud en él hacia el cine, que Adorno (2003) en su reseña *El curioso realista* le reprocha asumir: la misma fascinación por el cine que las dependientes. En este sentido, la posición de Adorno (2003) difiere de la de sus amigos. No se trata de la inoculación de determinado contenido ideológico, como se le ha achacado, sino de un progresivo entrenamiento en esas reacciones perceptivas transformadas que, como todo entrenamiento, supone a su vez un disciplinamiento. Tanto a Kracauer como a Benjamin, Adorno les exigirá, en diferentes momentos de sus debates, no olvidar la teoría del fetichismo de la mercancía y la reificación (Adorno, 2003; Adorno y Benjamin, 1998).

Lo cierto es que parece legítimo asumir que tanto para Benjamin como para Kracauer el antídoto a la moderna cultura de masas debe buscarse dentro de la misma cultura de masas. La posibilidad del cine de retratar lo trivial y cotidiano, sumado al shock y al azar, revela los potenciales del cine en las primeras décadas del siglo XX. Por ello, se da en estos autores una particular constelación de elementos provenientes de la crítica cultural en el contexto de diversos planteos filosóficos sobre la modernidad. Como indica Miguel Vedda

(2011), lo que estos teóricos advierten es que, en la modernidad, la realidad ha sido vaciada de experiencia cotidiana por la *ratio*, pero las fuerzas liberadoras de esa experiencia no desaparecen, sino que reaparecen en el ocio.

De manera que, para Benjamin y Kracauer, *Erfahrung* entendida en este sentido, oscila entre dos polos. Por un lado, se refiere a la desintegración y a la transformación histórica de la capacidad de experiencia en el contexto de la industrialización, urbanización y creciente cultura del consumo. No obstante, por otro, se refiere también a las capacidades de ver conexiones y relaciones, de recordar e imaginar, de mezclar fantasía y realidad (Hansen, 1993b, p. 17). Dicho de otra manera, la experiencia de la modernidad puede ilustrarse con la imagen de las ruinas. Y esto, ni para Benjamin ni para Kracauer sería una imagen netamente melancólica. Para Benjamin, se trata más bien de acelerar el proceso de descomposición, insistiendo en la importancia del shock y del azar. En Kracauer, la exploración de lo efímero y de lo cotidiano está acompañada de una actitud de espera antes que de acción política. Y, en este marco, el cine tiene la posibilidad de responder también de manera bifronte: contrarrestar los efectos alienantes de las ruinas y entrenar a los sujetos para su adaptación.

2.5. Kluge y la *Erfahrung*

La experiencia tiene un rol central en todo el planteo de Kluge, tanto a nivel teórico como artístico. También está presente en Kluge la doble valencia de la *Erfahrung*: es una de las nociones desplegadas con Negt para dar un diagnóstico de la sociedad contemporánea mediante el cual se constata una relación instrumental con los objetos culturales, es decir, una relación de consumo. Al mismo tiempo, la apertura de la noción dialéctica implicaría, en el caso de Kluge, la complejización de la experiencia posible por el cine. En relación a esto último, en Kluge es posible ver cómo se profundizan dos ideas: que la experiencia no es subjetiva sino social y el lugar destacado que ocupa la fantasía para la experiencia.

En primer lugar, la noción ocupa un rol importante desde temprano, en sus primeros escritos literarios. En *Lebensläufe* [Biografías, 1962] Kluge presentaba nueve biografías, una junto a la otra, desde las cuales se podía leer la atrofia de la experiencia individual dada por la imposibilidad de comprender las complejas estructuras sociales, institucionales y estatales, con la concomitante incapacidad de cambio de esos mecanismos y estructuras generales. Esto se exponía no desde una narración de la vivencia subjetiva, algo que sería imposible desde la concepción de experiencia que venimos delineando, sino con material auténtico, por ejemplo, protocolos de juicios, informes, recortes de periódicos. De allí, se desprendió la historia de Anita G., el personaje central del primer largometraje de Kluge *Abschied von gestern* [Una muchacha sin historia, 1966]. El *film* acompaña los frustrados intentos de adaptación a la Alemania occidental de esta joven escapada del este. Esta comprensión de lo subjetivo-objetivo se explica también en el marco de la Teoría Crítica, incluso en el modo de presentación. El motivo biográfico puede encontrarse ya en Benjamin y su *Deutsche Menschen* (2010), publicación en la que el filósofo compiló cartas de figuras históricas alemanas menores de los siglos XVIII y XIX, como modo de dar cuenta de la situación social de la época. No obstante, las diferencias entre el texto de Benjamin y el de Kluge son muestra del paso de la historia. El material de Kluge no proviene ya de la expresión subjetiva cerrada de las cartas, sino de los retazos fríos e inexpresivos de la propia subjetividad de la burocracia. La atrofia de la experiencia a la que aluden ambos autores no es la misma. En Kluge, el sujeto no puede ni siquiera expresarse ya coherentemente, de modo unitario, no se reconoce en el mundo, aunque sígue partiendo de la necesidad de la autonomía, toda vez que insiste en la idea de *biografía*.

En este mismo sentido, podrían analizarse casi todos los personajes –en su mayoría femeninos– de los largometrajes de Kluge de las décadas del sesenta y setenta. Un ejemplo ineludible es *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin* [Trabajo ocasional de una esclava, 1973]. La película está centrada en Roswitha (al igual que Anita G., la actriz es la hermana del director, Alexandra Kluge) y sigue sus pasos en el mundo del trabajo, de la familia y de la política, sus dificultades y limitaciones. En primer lugar, se muestra cómo Roswitha trabaja de manera clandestina como abortista, única fuente de sustento para su familia, compuesta por su marido

estudiante Franz y sus hijos. Un destino que parece no haber elegido, pero que tampoco se encuentra en situación de cambiar. Su rol como ama de casa, la crianza de sus hijos y su relación de pareja parecen también imposibles de alterar. Ante esta situación, Roswitha decide tomar parte activa de la transformación social a través de la militancia política. Como es de esperar, su deseo choca contra la realidad. Las acciones no conllevan consecuencias de ningún tipo, sino que se suceden de manera irreflexiva, independientemente de una experiencia con el objeto. Esta sería la consecuencia de la relación quebrada con el mundo, un mundo totalizado por las relaciones de intercambio. De este modo, la película no resuelve la contradicción entre los deseos y la realidad, muestra las contradicciones inherentes a las distintas capas de realidad que cada uno de los sujetos (en especial las mujeres) enfrentan y chocan entre sí a lo largo de sus vidas.

En segundo lugar, como adelantábamos, la noción de experiencia es clave en el primer escrito teórico de Kluge (2001). Podríamos resumir el objetivo de aquella empresa intelectual conjunta con Negt diciendo que se trataba de la actualización de la transformación de la experiencia dada con la cultura de masas y, en especial, con la cultura audiovisual.

Siguiendo aquella característica que atribuíamos a Benjamin de la atrofia de la experiencia, en el libro de Negt y Kluge (2001) encontramos un diagnóstico de bloqueo de la experiencia relacionado con la idea de *Öffentlichkeit*. Pues, en parte, la *Erfahrung* está bloqueada, ya que la esfera pública burguesa diferencia entre aquellas experiencias dignas de tomar expresión pública y las que no. En el primer caso, los autores nombran las elecciones, las celebraciones deportivas, las acciones bélicas o la *premiere* de un teatro. No obstante, aspectos de significancia social extrema, tales como la familia, la educación y el trabajo, se relegan al ámbito privado y, por lo tanto, la puesta en común de la experiencia en esos ámbitos no tiene lugar. En otras palabras, hay en Negt y Kluge un diagnóstico de bloqueo de la experiencia relacionado a la escisión histórica y arbitraria de aquello que se consideran experiencias privadas y experiencias compartidas en la esfera pública. Este bloqueo, entonces, se relaciona con las maneras de comunicación de la experiencia en los modos audiovisuales que, en la época de Kluge ya no están tanto situados en el cine como sí en la televisión.

Abrevando en la tradición frankfurtiana, los autores parten de un sentido de *Erfahrung* que es tanto subjetivo como objetivo y, así, desarrollan una relación dialéctica de lo individual y lo público, superando una acepción individualista y racionalista de la subjetividad. La experiencia no es algo personal e incommunicable, sino que, por el contrario, se asocia con lo que puede tener un carácter público y colectivo. La acepción dialéctica que la misma conserva se muestra en el hecho de que, entendida como una categoría subjetiva, la experiencia adquiere conciencia de sí solo a través de la vida pública. Pero al mismo tiempo, es ella la única condición de posibilidad de esa vida en común.

Ahora bien, desde su perspectiva, la penetración del código binario, la abstracción de la información y el lenguaje simple se dirigen hacia una colonización cada vez más extensa de la percepción, la sensibilidad y la imaginación. Entonces, ¿cuál es la contrapartida de la repetición, el consumo y la reproducción? En Negt y Kluge la experiencia se define en términos de mediación, fantasía e imaginación. Así, por una parte, en el capítulo 1 del libro dedicado a la experiencia se refieren a la “pauperización destructora de experiencia de la industria cultural” (2001, p. 360) tal como describimos más arriba. Por otra parte, en el apartado “Actividad de la fantasía como forma de producción de experiencia auténtica” presentan a la fantasía como la compensación necesaria a la experiencia del proceso de trabajo alienante (p. 377). En este apartado, se trata a la fantasía en términos mayoritariamente psicoanalíticos: se postula como un mecanismo de defensa necesario para tolerar los efectos de una realidad alienante. Ahora bien, en su función de contrapeso en la economía libidinal, la experiencia no podría ser más que expresión también de la alienación. Su contenido es conciencia invertida (teoría del reflejo). Por lo tanto, no se trata aquí del *contenido* de la fantasía sino de su *forma* de producción, por la que la fantasía es “crítica práctica inconsciente de las relaciones alienadas” (p. 377). Y en nota al pie agregan: “Empíricamente esto se expresa no solamente en el flujo de asociaciones que acompañan al proceso de trabajo, sino también en las sedimentaciones históricas de estos flujos de conciencia en la forma de productos culturales y formas de vida” (p. 378).

En el contexto de las esferas públicas de producción descritas en el libro, la actividad de la fantasía se encuentra en peligro porque es justamente la materia prima y el medio de expansión de la industria de la conciencia.

La capacidad de la fantasía de organizar las experiencias individuales de los seres humanos, es ocultada por las estructuras de organización de la conciencia, las tramas de atención y los clichés, acuñados tanto por la industria cultural como por la experiencia cotidiana en sentido burgués (Kluge y Negt, 2001, año, p. 379).

Entonces, ¿qué papel juega aquí la producción estética? ¿Cuál sería el lugar del cine? Junto con la ciencia y la educación, pueden concebirse como formas de organización de la fantasía de las masas (Kluge y Negt, 2001 p. 380). Por ende, si bien es cierto que hay fantasía domesticada, ella es tan carente de límites que queda siempre, por definición, fuera del control social. La capacidad de imaginación es, en definitiva, la capacidad de pensar la más extrema negatividad: proyectar lo que no existe. Esto se traduce en una comprensión de la experiencia que tiene que ver con buscar conexiones diferentes, interacciones, posibilidades y alternativas.

Finalmente, esta perspectiva de la experiencia de raíces críticas dicta la función que Kluge le atribuye al cine dentro de la esfera pública. Esto implicaría, por un lado, que los receptores tengan una relación con el medio que no sea la del consumo, la regida por el valor de cambio. Por otro lado, se trataría de exponer y posibilitar experiencias más complejas y diversas que las ensayadas por el mecanismo de repetición típico de la industria cultural. Además, implicaría un modo de producción, no anclado únicamente a la lógica del mercado, que permitiría inicialmente movilizar el resto de experiencia no colonizada que pervive en la fantasía de los seres humanos y, luego, generar otra instancia de experiencia posible mediante el debate y la discusión públicos.

CONCLUSIÓN

En este artículo nos hemos concentrado en lo que consideramos un término clave para lo Teoría Crítica en los niveles histórico, filosófico y estético. Esto es, el concepto de *Erfahrung*, no atado a una teoría del conocimiento ni a una filosofía política, sino en su relación con el fenómeno de masas por excelencia del siglo XX: el cine. Así, remarcamos la importancia de una dualidad inherente a *Erfahrung*. Por un lado, da cuenta del declive y la desintegración de la experiencia producidos por la modernidad, pero, al mismo tiempo, expresa la posibilidad de que el mismo fenómeno moderno del cine abra a formas imaginativas de repensar la transformación de la sociedad.

En ese marco, trazamos primero las coordenadas históricas donde situar el cuestionamiento por la experiencia, en relación con el ámbito cultural. Por otra parte, nos abocamos a desarrollar la acepción dialéctica de la *Erfahrung*, un trabajo conceptual que nos permitió más adelante realizar una lectura de su utilización en Kluge. Dos sentidos fueron retrabajados. Por una parte, la experiencia como la mediación de la percepción individual y la instancia social. Por otra, atendimos a su centralidad en tanto permite dar cuenta de la naturaleza indefectiblemente voluble de nuestra relación con el mundo, con los otros y con nosotros mismos desde la modernidad. Además, nos valimos de algunos aspectos de la teoría de la experiencia benjaminiana, haciendo hincapié en dos puntos importantes para nuestro argumento: la idea de atrofia de la experiencia y la relación de la misma con la narración. También, con los aportes de Kracauer y Adorno, nos referimos a la atención que la tradición crítica presta a los nuevos modos de comunicabilidad de la experiencia y a las transformaciones en la propia experiencia viabilizados por el encuentro, subjetivo y social, con lo audiovisual. Y, finalmente, mostramos cómo esos elementos rastreados a lo largo de la tradición son importantes para evaluar el alcance del planteo artístico y teórico klugeliano. En el nivel teórico, la formulación de Negt y Kluge pone de relieve un diagnóstico de bloqueo de la experiencia relacionado a la división histórica y arbitraria de aquello que se consideran experiencias públicas y privadas. Pero más aún, el aporte de Kluge a la Teoría Crítica constituye una necesaria e interesante actualización de la perspectiva crítica con respecto al cine.

En esta dirección, vinculamos la dialéctica de la experiencia esbozada en este artículo a la idea klugeliana de contraproducto, es decir, a aquella forma de producción que, tanto en el cine como en la televisión, sea capaz de reponer la *Erfahrung*. Los contraproductos de Kluge son pensados como un esfuerzo de la praxis artística por contribuir a rectificar las limitaciones impuestas a las formas de organización de la experiencia en los medios de comunicación de masas, analizadas en el libro conjunto con Negt. Bajo el *gegen* de contraproducción se articulan dos ideas fundamentales: en primer lugar, el potencial crítico está dado por su relación dialéctica con la esfera pública dominante, esto es, el cine comercial; y, en segundo lugar, que esa oposición se aloja en el trabajo formal inmanente del medio y sus materiales, y en la posibilidad de una experiencia individual y colectiva diferente. En otras palabras, la ampliación de la variedad de la experiencia y el debate públicos no se logran para Kluge por el contenido de una película, sino mediante formas expresivas que contrarresten la referencialidad de la imagen. Los contraproductos artísticos de Kluge conllevarían, según el análisis, esfuerzo, tensión y la capacidad de la fantasía, factores todos ellos ocluidos por el sistema mediático. Los productos –que, en el caso de Kluge, circulan en el mismo medio que critican, esto es, en los canales tradicionalmente atribuidos a la industria cultural– guardan un potencial oposicional de un tipo de experiencia que es bloqueada en otras esferas.

En síntesis, la postulada contraesfera pública se proyectaría como un espacio político necesario para la articulación y variación de la experiencia contra el mecanismo de repetición de la industria cultural. Eso implica que el cine debe y puede ser capaz de exponer y posibilitar experiencias más complejas y diversas que las ensayadas por la industria cultural.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adorno, T. W. (2003). El curioso realista. Sobre Siegfried Kracauer (A. Brotons, Trad.). En T. W., Adorno (Ed.), *Notas sobre literatura III, Obra completa 11*. Akal.
- Adorno, T. W. y Benjamin, W. (1998). *Correspondencia (1928-1940)* (J. Muñoz y V. Gómez, Trads). Editorial Trotta.
- Adorno, T. W., y Horkheimer, M. (2009). *Dialéctica de la Ilustración* (J.J. Sánchez, Trad). Editorial Trotta.
- Benjamin, W. (1991). *El narrador* (R. Blatt, Trad.). Taurus.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (A. Weickert, Trad.). Ítaca.
- Benjamin, W. (2007b). Sobre el programa de la filosofía venidera (J. Navarro Pérez, Trad.). En *Obras*, libro II (Vol. 1). Abada.
- Benjamin, W. (2007a). Experiencia y pobreza (J. Navarro Pérez, Trad.). En *Obras*, libro II (Vol. 1) (pp. 162-175). Abada.
- Benjamin, W. (2010). Alemanes (J. Navarro Pérez, Trad.). En *Obras*, IV, (Vol. 1) (pp. 91-175). Abada.
- Buck-Morss, S. (2011). *Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*. (N. Rabotnikof, Trad). Eterna Cadencia.
- Buck-Morss, S. (2014). Estética y anestésica: una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte. En S. Buck-Morss (Ed.), *Walter Benjamin, escritor revolucionario* (pp. 169-221). La Marca Editora.
- Cabot, M. (2008). Sobre los medios técnicos y la renovación de tradiciones. Walter Benjamin y el concepto de 'experiencia', pensado desde la estética. En: G. Amengual, M. Cabot y J. Vermal (Eds.), *Ruptura de la tradición. Estudios sobre Walter Benjamin y Martin Heidegger*. Trotta.
- Cabot, M. (2011). La crítica de Adorno a la cultura de masas, *Constelaciones: Revista de Teoría Crítica*, 3(3), 130-147. <http://constelaciones-rtc.net/article/view/752>
- Cavell, S. (2017). *El mundo visto. Reflexiones sobre la ontología del cine* (A. Fernández Díez, Trad). UCO Press.
- Deleuze, G. (1984). *La imagen-movimiento: estudios sobre cine 1* (I. Agoff, Trad). Paidós.
- Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo, estudios sobre cine 2* (I. Agoff, Trad). Paidós.
- Eco, U. (1968). *Apocalípticos e integrados* (A. Boglar, Trad.). Lumen.

- Groß, B. y Morsch, T. (2018). *Handbuch Filmtheorie*. Springer VS. <https://doi.org/10.1007/978-3-658-09514-7>
- Habermas, J. (1994). *Historia y crítica de la opinión pública: la transformación estructural de la vida pública* (A. Domènech, Trad.). Gustavo Gili.
- Hansen, M. (1993a). Early cinema, late cinema: permutations of the public sphere, *Screen*, 34(3), 197-210.
- Hansen, M. (1993b) Foreword. En A. Kluge y O. Negt. *Public Sphere and Experience. Toward an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere* (pp. 9-41). University of Minnesota Press.
- Hansen, M. (2012). *Cinema and Experience. Siegfried Kracauer, Walter Benjamin and Theodor W. Adorno*. University of California Press.
- Ipar, E. (2008). El doble sentido de la técnica en la cultura de masas, Adorno y la dialéctica del cine. *Question/Cuestión*, 1(20). <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/691>
- Jay, M. (2009). *Cantos de experiencia: variaciones modernas sobre un tema universal* (G. Ventureira, Trad.). Paidós.
- Juárez, E. A. (2016). Entre promesas: resonancias del concepto de industria cultural. *Revista Observatório*, 2(4), 61-84.
- Kluge, A. y Negt, O. (2001). *Öffentlichkeit und Erfahrung: zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit*. Frankfurt am Main.
- Kracauer, S. (2008). *La fotografía y otros ensayos. El ornamento de la masa I*. (L. Carugati, Trad.). Gedisa.
- Kracauer, S. (2018). *Ginster. Escrito por él mismo*. (M. Vedda, Trad.). Las cuarenta.
- Mann, T. (2006). *La montaña mágica* (I. García, Trad.). Edhasa.
- Vedda, M. (2011). *La irrealidad de la desesperación. Estudios sobre Siegfried Kracauer y Walter Benjamin*. Gorla.
- Weber, T. (2014). Experiencia. En M. Opitz y E. Wizisla (Eds.), *Conceptos de Walter Benjamin*. (C.I. Pivetta, Trad.). Las cuarenta.

NOTAS

- 1 Nos referimos a producciones aparecidas en la primera mitad del siglo XX. En especial, a las reseñas y escritos breves de Kracauer (2008), publicados durante la década del veinte en la sección cultural del *Frankfurter Zeitung* de la que fuera editor; al *Ensayo sobre la obra de arte* de Benjamin (2003), con versiones escritas entre los años 1934 y 1938; y al texto sobre la *industria cultural* de Adorno y Horkheimer publicado en 1944 y revisado en 1947 (Adorno y Horkheimer, 2009).
- 2 Esta delimitación implica dos recortes relevantes a nivel metodológico. Por un lado, se trata de una aproximación filosófica que se diferencia tanto de perspectivas socio-históricas como de otras semióticas y postestructuralistas. No pretendemos dar cuenta aquí de este extendido estado del arte, pues ello nos obligaría a referenciar autores de las más variadas tradiciones. Para una perspectiva de conjunto que resume las distintas posiciones en el campo, sugerimos: Groß y Morsch (2018). En segundo lugar, ya dentro del entrecruzamiento específico de cine y filosofía, son varios los planteos que también han trabajado la idea de experiencia a lo largo de todo el siglo XX. Recordemos aquí los más célebres trabajos de Stanley Cavell (2017) y Gilles Deleuze (1984; 1987). Ambos autores han representado un hito en la confluencia de cine y filosofía en las décadas de los setenta y ochenta y han generado sendas tradiciones de trabajo en el ámbito americano y francés respectivamente a partir de los noventa, por lo que, referenciar ese estado del arte también escaparía a las limitaciones de este artículo.
- 3 Nótese que en el primer caso hablamos de “juicio” y en el segundo de “reflexión” para insistir en el argumento de que no deberíamos ver en la Teoría Crítica una “opinión” acerca del fenómeno del cine en tanto acercamiento al arte por parte del gran público. La masificación es un hecho que se ha dado históricamente y de lo que se trata es de reflexionar sobre él. Reflexionar en sentido crítico, pues, tal como venimos sosteniendo, no se ha tratado nunca de una posición pesimista (Juárez, 2016).
- 4 “Tal vez la defensa teórica más elaborada y seria del valor intrínseco de la experiencia –diferenciada categóricamente de la exaltación de la violencia en Sorel, Jünger y Salomon– fue la de una refugiada del fascismo al que ellos contribuyeron: Hannah Arendt. Su obra suele considerarse una celebración de la libertad en la esfera pública, una libertad generada por un compromiso político activo y una indiferencia concomitante hacia los resultados sociales y económicos de ese compromiso” (Jay, 2009, p. 212).
- 5 Cotejar nota 1 de este documento.