



Revista Colombiana de Sociología

ISSN: 0120-159X

ISSN: 2256-5485

Universidad Nacional de Colombia; Facultad de Ciencias
Humanas; Departamento de Sociología

Puerta Domínguez, Simón

Cultura de masas, ornamentación y cine. Una crítica de Siegfried Kracauer a la modernidad*

Revista Colombiana de Sociología, vol. 40, núm. 1, 2017, Enero-Junio, pp. 257-273

Universidad Nacional de Colombia; Facultad de Ciencias Humanas; Departamento de Sociología

DOI: <https://doi.org/10.15446/rcs.v40n1.61961>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=551562357013>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org



Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

Cultura de masas, ornamentación y cine. Una crítica de Siegfried Kracauer a la modernidad*

[257]

Mass culture, ornamentation and film.

A Siegfried Kracauer's critique to modernity

Cultura de massa, ornamentação e cinema.

Uma crítica de Siegfried Kracauer à modernidade

Simón Puerta Domínguez**

Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia

Cómo citar este artículo: Puerta, D. (2017). Cultura de masas, ornamentación y cine. Una crítica de Siegfried Kracauer a la modernidad. *Rev. Colomb. Soc.*, 40(1), 257- 273.

doi: 10.15446/rcs.v40n1.61961

Este trabajo se encuentra bajo la licencia Creative Commons Attribution 4.0

Artículo de reflexión.

Recibido: 18 de mayo del 2016.

Aprobado: 19 de abril del 2016.

* Este artículo se deriva de la tesis de Maestría en Filosofía *Cine y cultura de masas. Una aproximación a partir de la filosofía de la teoría crítica*, que realizó el autor entre el 2013 y el 2015 en el Grupo de Investigación de Filosofía Política (GIFP), del Instituto de Filosofía de la Universidad de Antioquia. La investigación, de carácter filosófico, se centró en el análisis y la interpretación de la producción de la Teoría Crítica de la Escuela de Frankfurt en su llamada “primera generación”, proponiendo una teoría del cine a partir de las reflexiones y conceptos centrales de los distintos pensadores críticos que abordaron los fenómenos de la masificación y el cine.

** Antropólogo de la Universidad de Antioquia, Facultad de Artes y Facultad de Ciencias Sociales y Humanas, Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia. Miembro del Grupo de Investigación de Filosofía Política (GIFP).

Correo electrónico: simon.puerta@udea.edu.co | ORCID: 0000-0003-4360-7251

Resumen

Siegfried Kracauer fue un testigo de las precipitadas transformaciones con las que comenzó el siglo xx: crecimiento de las ciudades y de las lógicas inherentes a las mismas, prolongación de dinámicas industriales a los ámbitos de la diversión y la masificación social. La modernidad avanzada, apoyada en el desarrollo técnico, permitió irrupciones sociales y culturales que este autor identificó en fenómenos particulares, que surgieron con la emergencia del nuevo actor social: las masas. Kracauer no solo presenció el cambio, también lo interpretó y buscó comprenderlo en sus expresiones más finas y sutiles. El espectáculo masivo, que viene determinado y que da pie a una transformación radical en el gusto, acaparó su atención: ornamental, estrepitoso, ruidoso, fue para él una estetización de la confusión social imperante. De influencia simmeliana, pero imprimiendo su mirada única, que nutrió las reflexiones sociológicas de la *Teoría crítica*, Kracauer develó, en los fenómenos culturales de la gran urbe de las primeras décadas del siglo xx, las tendencias racionalizadoras con las que la experiencia moderna sacudió y subsumió al individuo y a su percepción. Este ensayo da cuenta de la experiencia moderna, a partir de los postulados e interpretaciones de Kracauer, con énfasis en su vigencia y en su riqueza conceptual, un gran aporte a la sociología de la modernidad. Fenómenos concretos como el cine, la literatura de consumo masivo y los espectáculos ornamentales en grandes estadios, sirven para revelar las características principales de la modernidad y problematizar la relación libertad-represión que se genera entre el individuo y la organización social. Se argumenta y desarrolla que esta forma de interpretación de la experiencia moderna tiene gran vigencia por su enfoque en lo concreto y brinda elementos enriquecedores del análisis social más amplio para cada época y sus problemáticas.

Palabras clave: abstractividad, cine, distracción, masificación, modernidad, ornamento.

Abstract

Siegfried Kracauer was a witness to the precipitous transformations that began the twentieth century: the growth of cities and the inherent logic therein, extension of industrial dynamics areas to arenas of recreation and social massification. Advanced modernity, supported by technical development, led to social and cultural ruptures which this author identified in particular phenomena that arose with the emergence of the new social actor: the masses. Kracauer not only witnessed the change, he also interpreted it and sought to understand its more detailed and subtle expressions. This spectacle of the masses, determined and leading to a radical change in taste, captured his attention: ornamental, loud, noisy, it was for him an aestheticification of the prevailing social confusion. Influenced by Simmel but imprinted with his unique perspective which nourished the sociological reflection of Critical Theory, Kracauer revealed in the urban cultural phenomenon of the first decades of the XX century the rationalizing trends with which modernity shook and subsumed the individual and his/her perception. This text gives account of the modern experience from Kracauer's postulates and interpretations, with emphasis on their validity and conceptual wealth, a great contribution to the sociology of modernity. Concrete phenomena such as film, mass consumption literature and ornamental spectacles in large stadiums reveal the main features of modernity and problematize the freedom-repression relationship generated between the individual and the social organization. This form of interpreting the modern experience has great validity because of its concrete focus and offers enriching social analysis for each era and its issues.

Keywords: abstractness, cinema, entertainment, massification, modernity, ornament.

Resumo

Siegfried Kracauer foi uma testemunha das precipitadas transformações com as quais começou o século xx: crescimento das cidades e das lógicas inerentes a elas, prolongação de dinâmicas industriais aos âmbitos da diversão e da massificação social. A modernidade avançada, apoiada no desenvolvimento técnico, possibilitou irrupções sociais e culturais que o autor deste texto identificou em fenômenos particulares, que surgiram com a emergência do novo ator social: as massas. Kracauer não só presenciou a mudança, mas também a interpretou e buscou compreendê-la em suas expressões mais tênues e sutis. O espetáculo massivo, que vem determinado e que dá lugar a uma transformação radical no gosto, roubou sua atenção: ornamental, estrepitoso, barulhento, foi para ele uma estetização da confusão social imperante. De influência simmeliana, mas imprimindo seu olhar único, que nutriu as reflexões sociológicas da *Teoria crítica*, Kracauer revelou, nos fenômenos culturais da grande urbe das primeiras décadas do século xx, as tendências racionalizadoras com as quais a experiência moderna sacudiu e subsumiu o indivíduo e sua percepção. Este ensaio dá conta da experiência moderna a partir dos princípios e interpretações de Kracauer, com ênfase em sua vigência e em sua riqueza conceitual, uma grande contribuição para a sociologia da modernidade. Fenômenos concretos como o cinema, a literatura de consumo massivo e os espetáculos ornamentais em grandes estádios servem para revelar as características principais da modernidade e problematizar a relação liberdade-repressão que se gera entre o indivíduo e a organização social. Argumenta-se e desenvolve-se que essa forma de interpretação da experiência moderna tem grande vigência por seu enfoque no concreto e oferece elementos enriquecedores da análise social mais ampla para cada época e suas problemáticas.

Palavras-chave: abstratividade, cinema, distração, massificação, modernidade, ornamento.

La época de la abstractividad

[261]

Con la reelaboración del personaje fáustico por Goethe, el ser humano moderno se comienza a pensar a partir de sus condiciones de dominio e ímpetu omniabarcante. Fausto es insaciable, no sabe qué quiere, y lleva a Mefisto a sus límites de persuasión. Como *primera tragedia del desarrollo*, tal como la califica Marshall Berman (2000, p. 32), *El Fausto* de Goethe presenta al ser humano moderno y la dialéctica entre desarrollo y sacrificio que guiará su actuar; el autoengaño está, entonces, en que aquello que será reprimido para propiciar el dominio total de la naturaleza devendrá en dominio del ser humano, y lo que era un afán liberador y humanizador será todo lo contrario. Fausto, para Goethe, y Odiseo para los autores de la *Dialéctica de la Ilustración* (Adorno y Horkheimer, 2007), es el ser humano moderno, que vive huyendo a su contradicción.

En su esfuerzo filosófico y sociológico, la Teoría Crítica, tal como la bautizó Max Horkheimer (2003), buscó mostrar este estado de cosas, contradictorio y deshumanizante, para su presente sociohistórico, el naciente siglo xx. A partir de análisis microsociales muy influidos metodológicamente por Simmel, Siegfried Kracauer dio cuenta de la relación entre esta condición moderna y la cultura de masas y espectáculo, pues encontró, en estas manifestaciones “superficiales” secundarias, la introyección de la contradicción entre libertad y sacrificio en los individuos masificados, la *celebración* de la irracionalidad de la razón en su espectacularización.

El método a resaltar surge, como dije, de la influencia sociológica simmeliana, así como en su relación con la filosofía materialista de Marx y los postulados contemporáneos al autor de la naciente Escuela de Frankfurt. Como señalará respecto a Simmel, Kracauer (2009) considera que su énfasis en lo particular y en el detalle son fundamentales para una aproximación rigurosa a la realidad estudiada; esta consideración es general de la Teoría Crítica de la que Kracauer participa¹. Al tomar de Simmel la concepción de la importancia de ver la totalidad en lo particular, los filósofos críticos dieron gran valor a manifestaciones que aparecían como secundarias al contexto político-social², en los *ámbitos rezagados de la vida* (Adorno, 2004, p. 426) que pasan desapercibidos, advirtiendo en ellos la expresión de la verdad de la época. Es por eso que Kracauer da especial importancia a cuestiones como el cine, el baile, los espectáculos de feria y de estadios, etc.

Para su investigación social, la mirada de Kracauer se aparta del orden político institucional y académico, y de sus manifestaciones formales, para recaer más bien en fenómenos aparentemente exteriores a ese discurso ideologizado. Si los primeros están viciados para él por una intencionalidad

1. Paradigmático, sobre todo, el gran ensayo de Simmel titulado *Filosofía del dinero* (2013), de 1900, que, como señala David Frisby (1992, p. 86), es una de las fuentes más importantes de su teoría de la modernidad.
2. Fenómenos inmersos en la cotidianidad como accesorios o secundarios y superficiales. Se trata, como señala María Pía López respecto a esta aproximación en Kracauer, “de poner en contacto fenómenos, cosas, situaciones, estados, en dimensiones que habitualmente pasan inadvertidas” (López, 2009, p. 16).

consciente en el discurso y en el acto, que los deforma y los hace instrumentos de unos u otros poderes —“juicios que la época hace sobre sí misma” (Kracauer, 2008a, p. 52)—, los segundos, a falta de control en su contenido, laxitud que es dada por su carácter aparentemente superficial, “garantizan un acceso inmediato al contenido fundamental”, como “impulsos inadvertidos” de naturaleza inconsciente. Mediante esta metodología *microsocial*, que llamo con María Pía López un *materialismo de lo singular* (López, 2009, p. 17), Kracauer buscó comprender su época. Encuentra valor en las manifestaciones culturales y artísticas que, en el orden burgués, son separadas del mundo de lo útil, y traza líneas de encuentro y diálogo entre lo que fuese considerado como opuesto. En este sentido, su observación se interesa en lo inconsciente que hay en estos fenómenos más espontáneos, si es que es posible ese adjetivo, y en develar, desde ahí, los rasgos reales de la ideología, de la falsa conciencia o de lo falso que pasa por verdadero en el discurso y en la praxis social de la modernidad.

Para la comprensión del autor, es fundamental relacionarlo con el juicio central de toda su obra, que lo acompañó en todos sus momentos intelectuales, y que da forma como base inmanente a su pensamiento: *vivimos en una época determinada por la abstractividad*, una *época analítica* (Kracauer, 1996, p. 220) que soporta y se soporta en el sistema económico capitalista, en la cual se empobrece la experiencia concreta de las cosas. Como ya señalé, esta condición epocal se manifiesta en su verdad, para Kracauer, en los fenómenos ornamentales de la cotidianidad. Aquí, dirá, *se está dando una transformación del gusto* (Kracauer, 2006a, p. 258), consecuente con una transformación social que tiene en la masa su sujeto por excelencia.

La abstractividad es el producto de la forma de la razón en el capitalismo. En este sistema económico no hay una razón liberadora que posibilite la desmitificación del orden social, sino una *razón enturbiada* (Kracauer, 2006a, p. 265). Esta ratio capitalista subsume la condición histórica de los seres humanos a una natural, abandonando “la verdad de la que participa”; es decir, del proyecto de ilustración como proyecto humano³. En otras palabras, el fundamento humano no es el fundamento del sistema; este no incluye al ser humano. En el capitalismo no se da, como se esperaba, “la consumación de la razón”, ya que este “no racionaliza demasiado, sino demasiado poco”. El momento racional es confundido con el momento de la productividad.

3. Es de señalar que la crítica a la abstractividad no es una crítica que niega el valor del pensamiento analítico desarrollado por la ciencia. Es, más bien, un señalamiento de que la razón instrumental ha implicado la reducción de las cosas mismas a meros medios, empobreciendo así la experiencia posible de la realidad. El problema no es la razón instrumental, sino su identidad con las cosas mismas, su apariencia de totalidad que pretende agotar en sus abstracciones la realidad. Para una mayor ilustración respecto a la postura de la Teoría Crítica con la razón instrumental, véase Horkheimer (2003).

En este juicio central se puede encontrar esa afinidad con Simmel a la que me he referido. En su ensayo “Las grandes urbes y la vida del espíritu” (1986), Simmel apela, como Kracauer, a una forma ensayística de aproximación al fenómeno de la masificación, señala un proceso de racionalización de las relaciones sociales en la ciudad. La diferencia está, sobre todo, en la problematización y las potencialidades que cada uno encuentra en esta nueva situación. Si Kracauer asume una postura más negativa que positiva, invocando, con Marx, la consideración de que las relaciones de producción aparecen cada vez más “no como relaciones directamente sociales de las personas en sus trabajos, sino como relaciones materiales entre personas y relaciones sociales entre cosas” (Marx, 1999, p. 38), Simmel (1986) considera la disposición que encuentra de los individuos masificados en las ciudades a lo igual, lo innovador y lo acumulado, como potenciales para un estado de cosas más logrado, al mismo tiempo que es prudente y presenta sus peligros inherentes. El *hombre racional*, a diferencia del *hombre afectivo*, en Simmel, implica tanto ganancias en la realización de un mundo más humano como pérdidas en el de las ciudades pequeñas o en el ámbito rural.

A lo que apunta Kracauer (2006b) es a que la época que él llama *analítica* se define, en los fenómenos microsociales que estudia, como un culto a la distracción. Lo que señala es que en el ámbito de la distracción, en los fenómenos ornamentales de la sociedad, es en los que se puede encontrar la verdad de la época, y esta verdad no es otra que su contradicción; es decir, la violencia entre individuo y sociedad en detrimento del primero. Así, ya la cultura no tiene para él un carácter afirmativo, como opina Marcuse (1999) de la época clásica burguesa, sino que, por el contrario, tiene un carácter destructivo. En su propia cultura, el individuo se disuelve en la masa, y celebra esta autodestrucción con sus aplausos y entusiasmo. De esta manera, la abstractividad se vuelve totalizadora, abarcando incluso los espacios ajenos a la eficiencia laboral, y se da la integración total que originó, entre otros, al nazismo.

Es este dominio de la abstracción lo que indica que el sistema capitalista no ha sido desmitologizado. El reflejo de esta ratio, que es el ornamento de la masa, también tiene como carácter inmanente la abstracción: parte del anonimato de todo aquello particular que lo compone. Como forma ritual, según lo concibe el autor, el ornamento de la masa, los fenómenos ornamentales en que la masa se constituye como sujeto, es el “culto mitológico que se esconde en un ropaje abstracto” (Kracauer, 2006a, pp. 269-270).

Como agravante, Kracauer advierte que “la producción y el consumo irreflexivo de las figuras ornamentales apartan de la transformación del orden vigente” (2006a, p. 272). Para el autor, este “culto mitológico sin dioses” tiene la misma significación que los juegos circenses romanos, instituidos por los detentadores del poder. La celebración del nuevo gusto son los aplausos y las risas frente a la pantalla cinematográfica y los demás espectáculos masivos, indicando todos que “divertirse significa estar de acuerdo” (Adorno y Horkheimer, 2007, p. 157). Para él, al igual que para

Adorno y Horkheimer, hay una necesidad de acusar a la cultura de masas de ser externa a ellas, de reducir a los individuos masificados a meros consumidores, y relegarlos de su capacidad creadora y reflexiva respecto a su propia cultura. El papel de la cultura de masas, realmente existente, la *industria cultural* (Adorno y Horkheimer, 2007), es estático y de control, y no dinámico y de autorreflexión⁴.

De su análisis del fenómeno cultural de las Tiller Girls en su ensayo *El Ornamento de la Masa*, de 1927, se puede extraer esta idea principal. Las Tiller Girls son el antecedente de las *cheerleaders*, y tanto estas como aquellas surgen en Estados Unidos. Las *girls* son “complejos de muchachas sin solución de continuidad cuyos movimientos son demostraciones matemáticas” (Kracauer, 2008b, p. 258). Este ejercicio resulta en aplausos y furor de los espectadores, en los estadios o salas de cine, que aprecian la precisión y la regularidad en las formas que logran los cuerpos ya indistintos. Resalta su carácter ritual, en el sentido de que su manifestación está totalmente desligada, en el plano consciente, del ámbito práctico. En otras palabras, “el ornamento es un fin en sí mismo” (Kracauer, 2006a, p. 259); el movimiento masivo de este espectáculo “se da en el vacío”, es carente de significado. Su regularidad, a diferencia de otras manifestaciones corporales similares, como las militares, no es medio para un fin. Es, por el contrario, *autocelbratoria*: “las constelaciones [de Tiller Girls] no significan otra cosa que ellas mismas” (2006a, p. 260). Así mismo, este fenómeno cultural hace de los individuos que lo conforman meros medios: como ornamento, se sustrae a quienes lo realizan. De esta manera, el ornamento “se desprende de sus portadores”.

Lo que dice el autor sobre el carácter ornamental de estas expresiones de masificación que se realizan en los grandes espacios de entretenimiento, es que *traen en sí una estetización del orden racionalizado del mundo del trabajo*, al reflejar la condición humana en el capitalismo —es decir, la desaparición del valor de la particularidad o, en términos marxistas, del valor de uso—. Reproducen y hacen bellos los valores constitutivos del orden económico y social, en el que resaltan la productividad y la eficacia, y, al hacerlos bellos, los elevan a formas deseadas, a estados ideales. Como el ornamento de la masa, el proceso capitalista se asume como fin en sí mismo. Se resalta la calculabilidad y la homogeneidad de cada persona

-
4. Adorno (2008b) es especialmente enfático en la necesidad de llamar al fenómeno de masificación de la cultura *industria cultural* y no *cultura de masas*, precisamente para evitar el equívoco de considerar que la cultura de masas, realmente existente, responde a los individuos que la consumen. Al usar el concepto de *industria cultural*, muestra más bien cómo los bienes estandarizados y serializados que se consumen masivamente no superan la división burguesa entre arte, culto y diversión, ni procuran una cultura democrática o abarcadora de la totalidad de los seres humanos. La cultura masificada del siglo xx responde a las lógicas de autoconservación del sistema de relaciones capitalista, y no al impulso humanista de integración real de la totalidad de los seres humanos, de reconciliación en la dialéctica entre individuo y sociedad.

con todas las demás, su falta de personalidad o carencia de especificidad. Se vuelve a cada uno engranaje reemplazable, con lo que el trabajador se reconoce y es reconocido en cuanto está al servicio de las máquinas (Kracauer, 2006a, p. 261). Esa estetización de la lógica económica de producción serial ubica a los individuos de manera irreflexiva con respecto a la sociedad; es decir, ya no están confrontados dialécticamente, sino que coinciden con ella, como “exponentes complacientes de la totalidad colectiva” (Adorno, 2008a, p. 88). Esta es la falsedad de la época.

En este punto conviene un pequeño paréntesis para insinuar una relación entre el carácter estético en el análisis del ornamento de masas que realiza Kracauer y algunas anotaciones de Adorno sobre la obra *Brave New World* (*Nuevo mundo feliz*) de Aldous Huxley (1999), con intención de enriquecer un poco y darle mayor relieve a este punto de su argumento. La distopía que proyecta Huxley, al igual que las Tiller Girls y los demás nuevos fenómenos culturales masivos que analiza el autor francfortés, parten del estilo de vida americano de comienzos del siglo xx, y de la “semejanza universal de todo lo producido en masa” en este modelo social, “ya se trate de cosas o de personas” (Adorno, 2008a, p. 86). En el desenlace social que imagina Huxley hay una total pérdida de la individualidad y una total afinidad de cada individuo con su posición social; se da esa coincidencia, que ya mencioné, entre individuo y sociedad. Hay un sistema de clases racionalizado en el ámbito planetario, y los tres lemas de la Revolución Francesa son sustituidos: ahora se habla de comunidad, identidad y estabilidad. Adorno infiere que comunidad define “un estado de la sociedad en el que cada individuo está completamente subordinado al funcionamiento del todo”, que identidad es la “extinción de las diferencias individuales”, y que estabilidad es “el final de toda dinámica social” (2008a, p. 88). Esto no difiere demasiado de las tres características esenciales que Kracauer encuentra en la actividad de las Tiller Girls, que, repito, son el reflejo de las características de la época: 1) que las figuras geométricas que realizan son un fin en sí mismo, es decir, que cada figura es independiente de la conciencia de los individuos que las conforman; 2) que cada individuo es una prolongación de la figura, y se debe caracterizar por una indiferenciación con respecto a cualquier otro individuo también subsumido en la totalidad; y 3) que las formas son completamente matematizadas y calculables. La modernidad ha desembocado, en su mismo impulso creador y dinamizador, en esta quietud.

Esta *estática social* (Adorno, 2008a, p. 88) basada en los valores comunidad, identidad y estabilidad se centra en lo que Adorno llama *conditioning*: “el control científico de las condiciones de la vida”. En Huxley *conditioning* significa “la preformación completa del ser humano mediante la intervención social”; en otras palabras, la total determinación del individuo por la organización. Un ejemplo claro en la novela es el *death conditioning*, el condicionamiento frente a la muerte, “un entrenamiento que les quita a los niños el miedo a la muerte mostrándoles unos moribundos al mismo tiempo que les da unas golosinas con las que desde ahora asociarán la muerte” (p. 88). Se puede intuir algo parecido

en la búsqueda de la aceptación de unas condiciones de trabajo alienadas para los obreros y la clase media de empleados, al presentar el proceso de racionalización y serialización en pro de la total eficiencia en el ámbito de la diversión y la belleza y, yendo más allá, se puede intuir una pretensión de aceptación de la anulación de la individualidad en general, de la autorreflexión del individuo y de su capacidad de experiencia. Es en este sentido en que el ornamento de la masa es una búsqueda en el cambio del gusto, para llegar a ser “el reflejo estético de la racionalidad a la que aspira el sistema económico dominante” (Kracauer, 2006a, p. 262). El efecto final del *conditioning* en la distopía de Huxley y de la distracción como reproducción de estaticidad en los años veinte, que denuncia Kracauer, es la adaptación total, “la interiorización y apropiación de la presión y coacción social” (Adorno, 2008a, p. 88).

Para generar las figuras ornamentales, matemáticas, las atletas pierden su individualidad y participan de una unidad en la que solo el todo tiene sentido, pero las partes, cada una de ellas o cada parte de su cuerpo, no tiene sentido por sí misma, ni para ellas, las Tiller Girls, ni para quienes les aplauden, que también se funden en el ornamento. Como las Tiller Girls son ejemplares indiferenciados, reemplazables, los individuos también; esta es la eficacia total de la racionalización en el plano laboral: en la fábrica o en la oficina, cada empleado vale como pieza sustituible que solo cobra valor como fuerza de trabajo; la yuxtaposición de esta lógica en lo considerado meramente ornamental, no-productivo, delata su preeminencia en la conciencia social. El orden serial, la razón instrumental, abraza así los momentos ociosos.

Esta misma estetización en el culto a la distracción se da en diversos fenómenos culturales correspondientes a la época. Estos análisis microsociales muestran precisamente aquello que otros pensadores críticos, como Herbert Marcuse, plantearon de manera más amplia por la misma época, del paso del individualismo burgués a una movilización total, en la que se tiene como base el culto al “mundo heroico del trabajo” (Marcuse, 1999, p. 74), y la antes defendida cultura afirmativa elogiosa de la personalidad ya no tiene sentido, ya que “si la anterior formación cultural tenía que satisfacer el deseo personal de felicidad, ahora la felicidad del individuo tendrá que desaparecer en aras de la grandeza del pueblo” (1999, p. 75). Esta masa, espectadora y formadora de los ornamentos, “reconoce sin velos los hechos en bruto” (Kracauer, 2006a, p. 271); es decir, el predominio de la abstractividad en la vida social.

Otra característica que se debe señalar al respecto es que la distracción que se vuelve culto no divierte; por el contrario, aburre, administra el aburrimiento. Este es también desgarrado de su sentido. La industria cultural procura que uno no caiga en el aburrimiento que lo lleve a cuestionarse su condición; sino que, crea su propio aburrimiento. De esta manera, “el mundo se cuida de que uno no llegue hasta sí mismo” (Kracauer, 2006c, p. 182). De aquí que la diversión no divierte, solo distrae de lo esencial, y esto es así porque, bajo las fórmulas estereotipadas del entretenimiento de masas,

donde prima la repetición técnica (claramente perfeccionada en la industria cinematográfica), es imposible que lo haga. Más bien, debería aburrir si fuera consecuente consigo misma; su falsedad, su estado viciado, es que tampoco lo hace. Los medios masivos imponen un aburrimiento objetivo, e impiden el aburrimiento personal en el que el individuo descubriría su nulidad.

La imposición de un aburrimiento controlado impide un aburrimiento liberador, impide “el modesto derecho al aburrimiento personal” (Kracauer, 2006c, p. 184), ya que aburrirse es no identificarse con la realidad dada. El individuo, que “padece este destino entre antenas”, debería aburrirse “por fuerza del abstracto estrépito que le rodea” (2006c, p. 185); ese sería el comportamiento sano ante el estilo totalitario que se hace llamar entretenimiento. Los bienes estándares producidos sin pausa en la industria cultural “mantienen unido el todo social” (Adorno y Horkheimer, 2007, p. 134). En ese sentido, la radio es, tanto para Kracauer (2006c) como para los filósofos críticos (2007), un buen ejemplo de aburrición administrada, ya que esta, democrática, “convierte a todos en oyentes iguales para entregarlos autoritariamente a los programas, iguales entre sí, de las emisoras” (2007, p. 134).

La vida como espectáculo, la vida espectacularizada es, entonces, la ausencia de lo concreto, el anteponer a la naturaleza un velo de indiferencia, haciendo de lo mediado algo inmediato, y de esto inmediato un estado de cosas inmodificable, natural. Ante lo espectacularizado, lo teatralizado, aquello que es real, lo físico, lo que no es totalmente identificable al concepto se pierde entre los aplausos. Es así como se evade la contradicción en la satisfacción de necesidades falsas. La ciencia, bastión de la razón moderna, se aleja de su propósito de concreción para subsumirse en lo abstracto.

Ahogar horrores con bromas. Cine y espectáculo

En su análisis del cine de la Alemania prehitleriana, Kracauer (1995, p. 9) argumenta que busca revelar “las profundas tendencias psicológicas dominantes” que desembocaron en la barbarie masificada del nazismo. El autor señala dos razones por las cuales “las películas de una nación reflejan su mentalidad de forma más directa que otros medios artísticos” (1995, p. 13)⁵: en primer lugar, debido al carácter colectivo de la producción cinematográfica, que se asemeja en este aspecto a la producción industrial. Dice Kracauer que

Puesto que cualquier unidad de producción cinematográfica corporiza una mezcla de intereses y tendencias heterogéneas, es lógico que el trabajo de equipo tienda a excluir el manejo arbitrario del material, suprimiendo las peculiaridades individuales a favor de características comunes a todo el equipo. (Kracauer, 1995, p. 13)

5. Es de anotar, como plantea Vicente Jarque (2009, p. 144), que el recurso del cine, para Kracauer, implicó su posibilidad de enfrentarse a su *realidad física*, ante la perplejidad, casi incomprensible y excesivamente acelerada de transformaciones en la totalidad de los ámbitos de la sociedad alemana al comienzo del siglo. El cine resultó ser, para él, más que cualquier otro fenómeno de la época, esclarecedor o, al menos, referente de cambio psicológico y social.

En segundo lugar, “las películas se dirigen e interesan a la multitud anónima”. Si bien Kracauer acepta el valor de la influencia de algunas compañías en los contenidos generales de las obras, no la sobreestima. Por el contrario, para él los motivos cinematográficos populares tienden notoriamente a satisfacer deseos reales de las masas: ni siquiera Hollywood “puede permitirse ignorar la espontaneidad del público” (1995, p. 14). El cine es uno de los grandes ejemplares del culto a la distracción y, como plantea Edward Dimendberg, que opera para Kracauer como una “espacialización cinemática del terror” (2003, p. 132).

En el cine alemán de entreguerras se presenta la confusión ante el cambio que ya introduce con *El ornamento de la masa*, y el anhelo de evasión de la clase media que se disuelve irremediabilmente en la masa; hay un “éxodo psicológico del mundo exterior” (1995, p. 62), que se reforzó por el tono expresionista de algunos trabajos icónicos, y una tendencia a presentar historias alejadas de la realidad, bastante imaginarias, cuentos de hadas y sueños. Estos dos elementos —el énfasis en el mundo interior y el acentuar las historias en hechos imaginarios y fantásticos— fueron recurrentes en la mayoría de las obras.

Cuatro películas con estas características que aparecieron entre 1913 y 1916 son claros presagios del fenómeno: *El estudiante de Praga*, *El Gólem*, *Homunculus* y *El otro*. En todas ellas la clase media burguesa buscó desesperadamente la individualidad que ya había perdido, y que no tuvo la franqueza de aceptar y afrontar. *El estudiante de Praga* es ejemplar de la clase de obras en las que se da una negación del estado contradictorio de esta clase media, que se resuelve con un individualismo idealista, enajenado de la realidad social. Baldwin, un estudiante pobre y bajo en autoestima, firma un pacto fáustico con el hechicero Scapinelli, que le promete un matrimonio ventajoso y gran riqueza, a cambio de que le ceda su imagen reflejada en el espejo. Desde entonces, su doble del espejo, sin control, se encarga de sabotear su nueva felicidad, desembocando los hechos en su propia muerte. Kracauer interpreta este tema de la personalidad dividida, a partir del contexto social de la época: para él, esa contradicción al interior del individuo hacía referencia a lo experimentado por la clase media con respecto a la casta feudal dominante en Alemania y, por supuesto, a su detrimento estamental como empleados; tenían que admitir, contra su consciencia, que se identificaban con la clase gobernante a que se oponían, y también había gran confusión por verse empujados a la masificación. De esta manera, “el sentido cósmico atribuido a la vida interior de Baldwin refleja la profunda aversión de toda la clase media alemana a relacionar su dilema mental con su ambigua condición social” (1995, p. 36).

El Gólem y *Homunculus* presentan, para Kracauer, un segundo momento de este sentir de la clase media. En estas películas se refleja el complejo de inferioridad y soledad en que está sumido este grupo social, que siente un real miedo a su devenir, tal como lo señalara el autor, también, al hablar de los libros de éxito (2008b) y las biografías (2008c). Tanto *Homunculus* como el *Gólem*, personajes principales de estas películas, son producidos

de manera artificial, y su anormalidad impide que logren ser amados tal y como desean. Aquí Kracauer observa un *subterfugio poético* (1995, p. 38) con el que estos héroes se presentan como diferentes de sus congéneres con un marcado sentido de inferioridad, y los yuxtapone al sentir psicológico de la clase media alemana. Su explicación está en una inmadurez política respecto a otros países, explicada por la ausencia de una revolución como la francesa o la inglesa, y un miedo a llevar a cabo un movimiento de este tipo que hiciera peligrar su ya inestable condición social. Con la dramática muerte de esos seres fantásticos, se anuncia el mismo presagio tenebroso que ya se vislumbraba en *El estudiante de Praga*; la clase media desea “exaltar su independencia frente a las exigencias sociales” (1995, p. 39), y mantener su orgullo en este “aislacionismo deliberadamente escogido”.

El otro es el tercer momento, que determina el destino de la clase media o, más bien, su fatalidad. La película muestra, según Kracauer, la total evasión de las contradicciones que se planteaban en las demás obras mencionadas. Hay una falsa superación, un optimismo y un conformismo que facilitaron la posterior justificación de la irracionalidad de la administración total. La inquietud psicológica que marcaba tendencia se apacigua en el Dr. Hallers, el protagonista, que también es un caso de personalidad dividida. Sin embargo, la enfermedad que lo hubiera podido llevar a la desintegración mental, como a Baldwin o, a ser un paria, como a *Homunculus*, aparece como curable; Hallers es definido como un alemán de clase media al que, como a cualquier otro, le puede ocurrir un accidente. Sin embargo, el final feliz resalta una confianza en una permanente seguridad que puede sortear esos obstáculos (Kracauer, 1995, pp. 39-40).

El cine posterior a esta época, centrada en la fantasía en las narrativas, se diversificaría incluyendo nuevos elementos, como por ejemplo, un cine de corte histórico que sería de gran popularidad, de la mano, sobre todo, del director Ernst Lubitsch. La crítica a estas obras de parte del francfortés es total: para él, este cine histórico reconstruye los hechos a su antojo, depurando y saboteando la reflexión crítica sobre la historia. De esta manera, se “ahogan horrores con bromas” (Kracauer, 1995, p. 55), y se llena a la historia y sus dinámicas de cambio de contenidos de arbitrariedad e injusticia, que solo frustran cualquier esperanza de felicidad y libertad. Ante este panorama de las películas históricas, Kracauer sentencia que esta actitud frente a la historia en el cine como distracción se presenta como “un síntoma de fuertes tendencias antirrevolucionarias, si no antidemocráticas, en la Alemania de posguerra” (1995, p. 56).

El autor afirma que la tendencia introvertida en el cine, tanto por su aversión por el realismo como por el repliegue hacia la psicología interior “se acomodaba admirablemente a los intereses del grupo alemán” (Kracauer, 1995, p. 61). Millones de connacionales, especialmente de la clase media, parecían haberse retrotraído del mundo real, determinado por la presión aliada, la violencia al interior del país y la inflación. Actuaban “como si vivieran bajo la influencia de un *shock* aterradorante que hubiese perturbado las relaciones normales entre su existencia interior y exterior”.

Acusando a la clase media de haberse manifestado siempre contenta con ser gobernada, declara que el *shock* al que se refiere “fue provocado por la irrupción de la libertad” (1995, p. 62).

Para terminar el análisis cinematográfico, en cuanto a sus contenidos, me es imperativo detenerme un poco en la película *El gabinete del doctor Caligari*, de 1920, en la que Kracauer enfatiza de manera especial. El Dr. Caligari aparece en un espectáculo de feria, en el que presenta al sonámbulo Cesare que, bajo la influencia de su maestro, responde preguntas sobre el futuro al público asistente. Francis, un muchacho de la ciudad que alberga el siniestro espectáculo, comienza a sospechar que el Dr. Caligari y su sonámbulo están detrás de una serie de asesinatos que se cometen en los días siguientes a la llegada de la feria. Francis descubre que es cierto y, avisa a la policía, con pruebas y guía una persecución hasta un manicomio en el que se ha escondido el asesino. Tras la búsqueda, se da cuenta de que Caligari y el director del manicomio son la misma persona, y tras hallar pruebas en la oficina de este, lo inculpan por los asesinatos. Como plantea Kracauer, a partir de una investigación con fuentes primarias acerca de la película, los autores Hans Janowitz y Carl Mayer “estigmatizaron intencionalmente la omnipotencia de una autoridad estatal” (1995, p. 66) en la figura de Caligari, como alegoría a la voraz autoridad del gobierno alemán, y demostraron la obligación del servicio militar general —“que enseña a matar y ser muerto”— en Cesare, el ser humano común que debe acatar dicha norma. “El sentido revolucionario de la historia se revela inequívocamente al final”, afirma Kracauer, “al presentar a Caligari como el psiquiatra: la razón maneja al poder irracional, la autoridad vesánica es simbólicamente abolida”.

La UFA, el principal estudio de cine de la época, en la que aceptaron la historia de Janowitz y Mayer, en nombre del director encargado, Robert Wiene, decidió cambiar la historia original, contra lo que, en vano, lucharon los autores. En la nueva narración, que es la que terminó siendo llevada a la pantalla, los hechos fueron contados por un trastornado Francis, como un interno loco del manicomio que dirige Caligari. En el nuevo final de la obra, luego de contar las atrocidades de Caligari y Cesare en la ciudad, el loco Francis le grita al director, quien

[...] se quita los anteojos y, todo dulzura, dice a sus colaboradores que Francis cree que él es Caligari. Ahora que entiende el caso de su paciente, termina diciendo el director, podrá curarlo. Y el público se retira con este mensaje promisorio. (Kracauer, 1995, p. 68)

El gabinete del doctor Caligari fue censurado: su final fue modificado, cambiando totalmente el sentido de la obra⁶. Si bien el nuevo desenlace

6. Leonardo Quaresima (2009) corrige el trabajo de Kracauer sobre Caligari, para demostrar que la narrativa original proyectada por los autores situaba los acontecimientos que narraba Francis veinte años atrás (p. 133). Esto, sin embargo, no empobrece el argumento del francfortés, en cuanto que es el situar las conside-

favoreció los intereses dominantes de la época, al evitar la crítica al poder que en ella tan concretamente se presentaba, Kracauer señala, con gran agudeza, que el problema es más profundo y amplio: el director que llevó al cine la obra no cambió el final, pensando en intereses políticos concretos que podían ser heridos, no directamente eso, sino que pensó en la favorabilidad que el público tendría con la obra. Modificó la película pensando en el gusto de su público, en la taquilla y, es muy probable que, en estos términos, haya tomado la decisión correcta. Aquí queda, pues, demostrado el argumento de Kracauer para lo que fuera el cine alemán desde sus inicios, y que Adorno expresaría de manera directa: “En todo su ámbito, la cultura alemana, incluso donde más liberal se mostraba, suspiraba por su Hitler” (Adorno, 1987, p. 55).

A modo de cierre

La experiencia de la modernidad es contradictoria y dolorosa, ante lo cual se huye de la responsabilidad individual y grupal. El yugo autoritario aparece como un padre protector, y la oferta de nuevas y novedosas necesidades, que desplazan el interés vivencial de cualquier ápice de autenticidad y autodeterminación, reconforta al individuo violentamente socializado. Fausto mira perplejo cómo la ciencia lo ha encadenado, y Odiseo encuentra que su astucia solo derivó en sacrificio y pobreza. La experiencia de la modernidad es pobre, porque es una experiencia superficial y abstracta. Como concluye Benjamin en su ensayo *Experiencia y pobreza* “en sus edificaciones, en sus imágenes, y en sus historias la humanidad se prepara para sobrevivir, si es preciso, a la cultura. Y lo que resulta primordial, lo hace riéndose” (1982, p. 173).

Si bien en el contexto del autor, en la Alemania prehitleriana, el desenlace de esta situación fue el autoritarismo nazi, los análisis culturales de Kracauer y de la Teoría Crítica permean otros contextos y otros desenlaces sociológicos. Así, por ejemplo, lo que Adorno y Horkheimer (2007) encuentran en Estados Unidos, en su exilio, es una forma estilizada del autoritarismo, en Hollywood y el mito del éxito que se reproduce en cada ámbito del entretenimiento de ese país. No como un profeta, sino como un pensador aferrado a su contexto histórico, Kracauer se daba cuenta de una tendencia epocal hacia una falsa reconciliación entre individuo y sociedad, independiente del devenir histórico concreto del fascismo, del estalinismo o de la democracia cultural norteamericana. Así mismo, el análisis de Kracauer no agota, ni mucho menos, la discusión respecto a la experiencia de la modernidad en su época de masificación, pero su énfasis en lo particular sí permite develar mecanismos y opacidades que pasan desapercibidos, y

raciones alegóricas sobre el poder estatal y su autoritarismo frente a los sujetos que lo constituyen lo que cambia de sentido, si es efecto de un estado mental trastornado —burlón, en esos términos, de cualquier señalamiento frente a una condición de dominio—. El tiempo —veinte años— en que se sitúa la problematización sí es, de todas formas, para tener en cuenta, como dice Quaresima, en cuanto a que desde el guion también hay una actitud retrógrada (p. 134).

que brindan elementos de primera importancia para un criterio científico y riguroso de la época hasta su actualidad. La ganancia, metodológica y epistemológica es, precisamente, que cada situación particular, que cada acercamiento a lo concreto, contiene en sí el todo, una verdad que se debe integrar a una interpretación social de la realidad.

Cada uno de los casos estudiados por Kracauer, su rigor descriptivo y dialéctico señala lo que se calla o se oculta tras el entretenimiento y la risa. No hay una experiencia concreta de las cosas, y el vuelco a la irracionalidad para solucionar esa condición solo demuestra el ahogamiento total en la desesperación. La necesidad de la “redención de la realidad física” (Kracauer, 1996), conclusión del autor francfortés luego de su brutal crítica, no está más allá de la Ilustración, sino en ella misma.

Referencias

- Adorno, Th. W. (1987). *Minima Moralia. Reflexiones desde la vida dañada*. Madrid: Taurus.
- Adorno, Th. W. (2004). Individuo y organización. En *Escritos sociológicos 1. Obra completa 8* (pp. 412-426). Madrid: Akal.
- Adorno, Th. W. (2008a). Aldous Huxley y la utopía. En *Crítica de la cultura y sociedad 1* (pp. 85-107). Madrid: Akal.
- Adorno, Th. W. (2008b). Resumen sobre la industria cultural. En *Crítica de la cultura y sociedad 1* (pp. 295-302). Madrid: Akal.
- Adorno, Th. W. y Horkheimer, M. (2007). *Dialéctica de la Ilustración. Obra completa, 3*. Madrid: Akal.
- Benjamin, W. (1982). *Discursos interrumpidos 1*. Madrid: Taurus.
- Berman, M. (2000). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. México D. F.: Siglo XXI.
- Dimendberg, E. (2003). Down these seen streets a man must go: Siegfried Kracauer, “Hollywood’s Terror Films,” and the Spatiality of Film Noir. *New German Critique*, (89), 113-143.
- Frisby, D. (1992). *Fragmentos de la modernidad. Teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamin*. Madrid: La Balsa de Medusa.
- Galeen, H. y Wegener, P. (dirs.). (1915). *El Golem*. Alemania, Prod. Deutsche Bioscop GmbH. 60 mins.
- Goethe, J. W. (2009). *Fausto*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Horkheimer, M. (2003). *Teoría crítica*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Huxley, A. (1999). *Un mundo feliz*. Barcelona: Plaza & Janés Editores.
- Jarque, V. (2009). Cinco textos de Kracauer. *Archivos de la filmoteca*, (62), 142-149.
- Kracauer, S. (1995). *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós.
- Kracauer, S. (1996). *Teoría del cine*. Barcelona: Paidós.
- Kracauer, S. (2006a). El ornamento de la masa. En *Estética sin territorio* (pp. 257-274). Murcia: Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia.

- Kracauer, S. (2006b). Culto de la distracción. Sobre las salas de espectáculo cinematográfico berlinesas. En *Estética sin territorio* (pp. 215-223). Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia.
- Kracauer, S. ([1924] 2006c). Aburrimiento. En *Estética sin territorio* (pp. 181-186). Murcia: Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia.
- Kracauer, S. (2008a). El ornamento de la masa. En *La fotografía y otros ensayos* (pp. 51-65). Barcelona: Gedisa.
- Kracauer, S. (2008b). Sobre los libros de éxito y su público. En *La fotografía y otros ensayos* (pp. 67-78). Barcelona: Gedisa.
- Kracauer, S. (2008c). La biografía como forma de arte de la nueva burguesía. En *La fotografía y otros ensayos* (pp. 79-84). Barcelona: Gedisa.
- Kracauer, S. (2009). Georg Simmel. En *Construcciones y perspectivas. El ornamento de la masa 2* (pp. 123-162). Barcelona: Gedisa.
- López, M. P. (2009). Las formas de la crítica: la zona Kracauer. En S. Kracauer, *Construcciones y perspectivas* (pp. 9-19). Barcelona: Gedisa.
- Mack, M. (dir.). (1913). *El otro [Der Andere]*. Alemania, Prod. Vitascopie G.m.b.H, 48 mins.
- Marcuse, H. ([1978] 1999). Acerca del carácter afirmativo de la cultura. En *Cultura y sociedad* (pp. 45-78). Buenos Aires: Sur.
- Marx, K. (1999). *El capital. Crítica de la economía política. Tomo I*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Quaresima, L. (2009). Releyendo a Kracauer. *Archivos de la filmoteca*, (62), 100-141.
- Rippert, O. (dir.). (1916). *Homunculus* [cinta cinematográfica]. Alemania, Prod. Deutsche Bioscop GmbH. 67 mins.
- Ryem S. y Wegener, P. (dir.). (1913). *El estudiante de Praga*. Alemania, Prod. Deutsche Bioscop GmbH, 85 min.
- Simmel, G. (1986). Las grandes urbes y la vida del espíritu. En *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura* (pp. 247-262). Barcelona: Ediciones Península.
- Simmel, G. (2013). *Filosofía del dinero*. Madrid: Capitán Swing.