

*Kracauer y la apariencia estética en el cine.
Espejo distorsionante de la sociedad moderna*

*Kracauer and Aesthetic Appearance in Cinema.
Distorting Mirror of Modern Society*

EUGENIA ROLDÁN
Universidad Nacional de Córdoba (Argentina)

recibido: 07.03.2018

aceptado: 18.06.2018

RESUMEN

Este trabajo tiene por objetivo examinar el concepto de apariencia estética implicado en los escritos de la década del veinte de Siegfried Kracauer. En ellos, la categoría no remite a la obra de arte autónoma sino a los fenómenos culturales de masas surgidos a principios del siglo XX. En ese marco, *apariciencia* emerge como sinónimo de superficie: para Kracauer, las significaciones sociales deben buscarse en la superficie de la vida porque allí es donde no ocurren «petrificaciones». Pero, por otro lado, también se puede reconocer un sentido reflexivo a partir del cual se entiende la apariencia en el cine como el espejo distorsionante de una realidad ya distorsionada. En este punto, la imagen especular que ofrece Kracauer nos acercaría a una noción de apariencia más ligada a la crítica de las ideologías de lo que muchos de los comentaristas han estado dispuestos a aceptar. Pues implicaría que, si bien Kracauer defiende la pura externalidad que se encuentra en la superficie de la cultura urbana, resalta también su carácter contradictorio. En definitiva, los diferentes usos de la categoría de apariencia, aún alejados de la idea marxista de reificación, descubrirían más una crítica al proceso moderno que una esperanza utópica cifrada en sus productos culturales.

PALABRAS CLAVE

SIEGFRIED KRACAUER; CINE; CULTURA DE MASAS; TEORÍA
CRÍTICA; APARIENCIA ESTÉTICA

ABSTRACT

This paper aims at deepen the concept of aesthetic appearance implied in Siegfried Kracauer's writings of the '20s. In Kracauer's texts, the category does not refer to the autonomous work of art but to the phenomena of mass culture that

emerged at the beginning of the 20th century. Therefore, appearance emerges as a synonym of surface: for Kracauer, social meanings should be sought on the surface of life because there «petrifications» do not occur. Nevertheless, on the other hand, it is possible to recognize a reflective sense according to which the appearance in cinema is the distorting mirror of an already distorted reality. At this point, the specular image offered by Kracauer would bring us closer to a notion of appearance that is more linked to the critique of ideologies than many commentators would be willing to accept. Thus, the notion implies that, although Kracauer defends the pure externality of the surface of urban culture, he also points to its contradictory nature. In short, the different uses of the category of appearance, still far from the Marxist idea of reification, highlights a critique of the modern process rather than an utopian hope ciphered in its cultural products.

KEYWORDS

SIEGFRIED KRACAUER; CINEMA; MASS CULTURE;
CRITICAL THEORY; AESTHETIC APPEARANCE

I. INTRODUCCIÓN

ESTE TRABAJO TIENE POR OBJETIVO EXAMINAR el concepto de apariencia estética implicado en los escritos de la década del veinte de Siegfried Kracauer. En ellos, la categoría no remite a la obra de arte autónoma sino a los fenómenos culturales de masas surgidos a principios del siglo XX. En ese marco, *apariencia* emerge como sinónimo de superficie: para Kracauer, las significaciones sociales deben buscarse en la superficie de la vida porque allí es donde no ocurren «petrificaciones». En este sentido, los intérpretes parecen acordar en anclar la noción de apariencia a este gran motivo kracaueriano encarnado en el proyecto de registrar y transcribir la superficie de los fenómenos de la vida cotidiana.

No obstante, es posible asociarla también a un sentido reflexivo a partir del cual se entiende que la apariencia en el cine —el fenómeno cultural de masas que más atrajo la atención del autor durante toda su vida— es el espejo distorsionante de una realidad ya distorsionada. En este punto, la imagen especular que ofrece Kracauer nos acercaría a una noción de apariencia más ligada a la crítica de las ideologías de lo que muchos de los comentaristas han estado dispuestos a aceptar. Entonces, el propósito de nuestra breve indagación es profundizar en la categoría de apariencia. Siguiendo especialmente a Miriam Hansen, reconstruimos los dos sentidos enunciados más arriba —el de la superficie y el del espejo—; pero

a diferencia de la autora, creemos que, puestos en tensión, ambos usos de la categoría de apariencia descubren más una crítica al proceso moderno que una esperanza cifrada en sus productos culturales. Pues, si bien es cierto que, en contra de los conservadores, Kracauer defiende la pura externalidad que se encuentra en la superficie de la cultura urbana, contra los apólogos de la cultura de masas resalta su carácter contradictorio y condena la mayoría de los intentos del cine realmente existente. La cultura de masas es una crítica a la cultura burguesa, pero es tan ambigua como el proceso histórico que la produce.

La exposición del escrito se estructura del siguiente modo: se reconstruye brevemente, en primer lugar, el trabajo de Kracauer sobre los fenómenos de masas en el contexto de la cultura de Weimar. En segundo lugar, reflexionamos sobre cómo esta concepción de la cultura de masas se relaciona con una actitud ante la modernidad que, ni del lado del conservadurismo intelectual de Weimar, ni informada por una esperanza utópica en el progreso, podríamos con Kracauer mismo denominar «de espera». Luego, dedicamos dos apartados a abordar los sentidos de apariencia implicados en diferentes textos del período, entablando un debate con distintas recepciones. En un quinto apartado tratamos especialmente la crítica de Adorno a Kracauer. Para finalizar, postulamos algunas reflexiones que se desprenden de la indagación en torno a la postura de Kracauer frente a la racionalidad moderna, la crítica al capitalismo y el cine de su época.

II. KRACAUER Y LA CULTURA DE MASAS

Siegfried Kracauer —un inclasificable pensador alemán, arquitecto de formación, interesado por la sociología y la filosofía, pero alejado de la carrera académica— comenzó en la década del veinte a dirigir su interés hacia la vida urbana moderna, en particular, hacia el surgimiento de la cultura de masas. De hecho, podríamos decir incluso que «cultura de masas» es un significante al que él mismo contribuyó a dar forma, con sus reseñas y escritos sobre los fenómenos culturales de la época publicados como editor de la sección cultural del *Frankfurter Zeitung*. Su indagación puede sintetizarse, en principio, diciendo que se hallaba interesado por aquellas manifestaciones culturales que, a diferencia del arte, poseen un carácter efímero y se hallan vinculadas con la vida cotidiana y con las

expresiones marginales. Dicho en pocas palabras, se advierte un giro progresivo en los escritos kracauerianos de la década del veinte, que va desde el pesimismo cultural al escudriñamiento de la sociedad en su «superficie», registrando y transcribiendo la novedad de las expresiones artísticas y culturales dirigidas al gran público. El punto es que revalorizar estas expresiones culturales no era un lugar común en las páginas del *FZ*. Por ello, su posición en el periódico no dejaba de ser paradójica, «nunca un *Außenseiter*¹ había ocupado un lugar tan relevante en una de las más prestigiosas publicaciones de la época».²

En este contexto, tomaron forma sus reflexiones sobre la fotografía y el cine. Kracauer escribió 807 textos de crítica de cine entre 1921 y 1961 (499 en el período hasta su emigración en la década del treinta, el período que aquí trabajamos). Es por ello que Inka Mülder-Bach, la editora de las obras completas de Kracauer, lo llamó «*Kino-flâneur*» [*flâneur* del cine] y «*Bilder-Sammler*» [coleccionista de imágenes], utilizando dos famosos vocablos de la terminología benjaminiana.

Lo que marca la originalidad de estos análisis es que no se trataba ya de la impresión de un intelectual a favor o en contra de los nuevos medios artístico-tecnológicos. La celebración del triunfo de la técnica sobre el arte³ o, mayoritariamente, el lamento por el declive cultural que traían aparejados los fenómenos de masas, eran las actitudes que habían caracterizado a la *Weltanschauung* de la intelectualidad burguesa de principios de siglo XX.⁴ En

1 *Outsider* sería la traducción más precisa. Es el adjetivo con el que frecuentemente se ha caracterizado a Kracauer junto con su «extraterritorialidad». Cf. Jarque, V.: «Siegfried Kracauer en tierra de nadie» en Kracauer, S.: *Estética sin territorio* (trad. V. Jarque). Murcia: Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de la región de Murcia, 2006, pp. 11-38 y Jay, M.: «The Extraterritorial Life of Siegfried Kracauer» en *Salmagundi* n° 31/32, 1975, pp. 49-106. Miguel Vedda ha escogido una idea de Benjamin para retratar a Kracauer: traperero. Véase especialmente: Vedda, M.: «Posfacio. El ensayista como traperero. Consideraciones sobre el estilo y el método de Kracauer» en Kracauer, S.: *Los empleados* (trad.: M. Vedda), Barcelona: Gedisa, 2008, pp. 243-254.

2 Jarque, V., 2006, *op.cit.*, p. 23.

3 Sería importante no olvidar que aquí aludimos de manera principal a la acogida optimista de las posibilidades para el arte originadas a partir de la «reproductibilidad técnica» que suponen la fotografía y el cine. Pero la unión de arte y técnica en el período también se asocia a la aparición de las vanguardias, por un lado, y por otro, al primitivo entusiasmo de muchos intelectuales con la guerra.

4 Buck-Morss, S.: *Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*, (trad.: N. Rabotnikof), Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2011, p. 26.

cambio, en Kracauer se anticipa una estética de la recepción de los nuevos medios ligada al cuestionamiento de los significados sociales, políticos, culturales y artísticos que se les atribuyen. En «Culto de la distracción» de 1926, por primera vez en lengua alemana se pasa de un tipo de crítica distintiva de la primera década del siglo, basada en impresiones sobre el nuevo medio, a la estética de la recepción que se identificará más tarde con el *ensayo sobre la obra de arte* de Walter Benjamin.⁵ De esta manera, se inaugura un tipo de reflexión que acompañará a los teóricos críticos como el propio Benjamin y que va en la línea del famoso análisis de la industria cultural que realizarán en 1947 Max Horkheimer y Theodor W. Adorno.

Kracauer compartía con el marxismo de comienzos de siglo el problema de que la realidad se había vuelto opaca para el conocimiento y ni la filosofía ni la ciencia podían ya aprehenderla. Así, definiendo en gran parte un rasgo que caracterizaría a la teoría crítica, no encontramos en Kracauer ciencia empírica ni filosofía sistemática, sino más bien el recurso a la forma del ensayo; mediante este, Kracauer pretendía distanciarse para volver extraño un fenómeno que ya se había vuelto cotidiano. Más específicamente, diremos que es claro que coincidía con algunos autores de su círculo como Ernst Bloch, Leo Löwenthal y el mismo Adorno, en el interés por la esfera de la cultura y el arte. Pero, mientras que para muchos de sus contemporáneos la salida era adentrarse en la tradición para revisar categorías filosóficas, por ejemplo, el propio concepto de apariencia estética, para Kracauer era necesario seguir otro camino. En definitiva, su acercamiento hacia las nuevas manifestaciones culturales no provenía de la filosofía —de hecho en 1923 Benjamin lo llamó «un enemigo de la filosofía»⁶— y, más bien, se asociaba con la atracción por los fenómenos superficiales que compartía con el sociólogo Georg Simmel.

En esa dirección, en aquel momento resultó sumamente interesante la apelación kracaueriana en el análisis del cine a la configuración socio-económica

5 Nos referimos a: Benjamin, W.: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (trad.: A. Weickert), México: Itaca, 2003. Nótese que es solo en este sentido asociado a la Teoría Crítica que utilizamos el término «estética de la recepción» y de ningún modo lo asociamos a lo que después llegó a entenderse como tal, vía Gadamer, Jauss y otros en Alemania a partir de la década del '60.

6 Citado en Adorno, Th. W.: «El curioso realista. Sobre Siegfried Kracauer» en *Notas sobre literatura, Obra completa 11* (trad.: A. Brotons Muñoz), Madrid: Akal, 2003, pp. 372-392, p. 374.

de la *masa*. Dicha configuración, como bien demostraba el autor, no equivalía ya a aquella clase vinculada al proceso de industrialización, es decir, a los obreros. Por el contrario, Kracauer se ocupó de dar cuenta de un fenómeno social concomitante a la urbanización y a un nuevo estadio del desarrollo capitalista: la proletarianización de la burguesía. Esto señalaba el surgimiento de un estrato social inédito, el de «los empleados», retratado en el texto homónimo publicado en 1930. Las implicaciones culturales de este proceso socio-económico serían retomadas luego en el trabajo escrito en el exilio *Jacques Offenbach y el París de su tiempo* (1937). En esa «biografía social», Kracauer mostraba cómo la aparición de un nuevo tipo de consumo cultural, simbolizado en su análisis por las operetas de Offenbach, se explica por las transformaciones experimentadas en la esfera social, pero al mismo tiempo es el propio fenómeno un lugar privilegiado donde auscultar esos cambios sociales. En el caso de Offenbach, se trataba del contexto de ascenso de la burguesía en la inestable Francia del siglo XIX, particularmente, durante el Segundo Imperio. En este período, la clase dominante se esforzó por generar la ilusión de que los conflictos sociales se habían resuelto. Por ello, la explicación que Kracauer ofrece para el éxito de Offenbach puede sintetizarse en la idea de que la opereta surge en y para una sociedad que se había vuelto una opereta.⁷

III. LA MODERNIDAD Y LA ACTITUD DE ESPERA

Ahora bien, en contra de la idea generalizada acerca de Kracauer, la cual lo ubica como aquel teórico de la tradición de Frankfurt entusiasmado por los nuevos fenómenos, especialmente por el cine (idea azuzada por la semblanza que Adorno contribuyó a dibujar en Alemania luego de su retorno⁸), sostenemos que en Kracauer no puede haber un optimismo inmediato por el medio audiovisual. Más bien, la fascinación por las posibilidades del cine solo es tal en cuanto mediada por la crítica. Kracauer tenía claro que en el capitalismo el cine es una mercancía y consideró que la crítica cinematográfica debía ser también crítica social.⁹ En principio, él podía eludir la elección entre la celebración entusiasta del cine o su condena crítica porque lo que encontraba digno de cuestionamiento no era el estatus artístico de la película como obra, sino la actividad social

7 Cf. Kracauer, S.: *Jacques Offenbach y el París de su tiempo* (trad.: L. Ábalos), Madrid: Capitán Swing, 2015.

8 Adorno, 2003, *op.cit.*

9 Véase «La tarea del crítico cinematográfico» [1932], en: Kracauer, 2006, *op.cit.*, pp. 347-350.

fundamentalmente moderna que representaba la visita al cine.

La crítica de Kracauer no parece tomar partido nunca por el pasado, a la manera conservadora, pero tampoco enjuicia el presente de manera optimista. Más bien logra trastocar la diferenciación y muestra, como es típico de la crítica inmanente, los elementos de oposición dentro del mismo fenómeno, dejando lugar a las ambivalencias y contradicciones allí mismo. Y esto se torna típico en su escritura de esos años. Por ejemplo, reconocía, y al hacerlo daba existencia, a los fenómenos novedosos de la época —las salas de espectáculos, las calles, la ciudad, los medios de información como periódicos y revistas, los viajes—. Sin embargo, para caracterizarlos recurría a la idea de ellos como formas degradadas, provenientes de la época de esplendor de la burguesía. De esta manera, la presentación implicaba, al mismo tiempo, una evaluación pesimista de su actualidad (degradada) y una equivalente crítica al pasado (del que solo puede contarse su esplendor).

En este contexto, para Kracauer, el cine es de los fenómenos más interesantes porque captura la naturaleza de la vida moderna. Si la vida ha sido privada de esencia, si la modernidad ha mostrado que ya no hay un sustrato de sentido en el que los hombres se relacionen, si ya no pueden encontrarse conexiones [*Zusammenhänge*], el cine lleva adelante la única tarea todavía practicable: recomponer los eventos aislados a partir de los cuales solo es posible formar series de imágenes a la manera de un caleidoscopio.¹⁰ Es, en ese sentido, que Kracauer sostiene que la sustancia de la vida moderna no está en lo esencial sino en la superficie de lo real. Y para dar cuenta de ello el método que él va construyendo durante la década del veinte está relacionado, como el de Benjamin, con la descripción microscópica y el montaje. Ahora bien, esto no debería verse simplemente como un tipo de aproximación *metodológica* a la realidad. En un mundo en el que ya no hay verdades, en el que ya no hay sentido, en el que el sujeto vive bajo un «desamparo trascendental» según la fantástica síntesis de la frase de Lukács;¹¹ en el marco de la caracterización de la época como

10 Hansen, M.: «Decentric Perspectives: Kracauer's Early Writings on Film and Mass Culture» en *New German Critique* No. 54, 1991, pp.47-76, p. 49.

11 Creo que Kracauer no se opondría a usar esta idea para resumir su posición, teniendo en cuenta que fue influido muy positivamente por el libro de Lukács *Teoría de la novela*. No así por el proyecto posterior de Lukács, *Historia y conciencia de clase* que, a diferencia de Ernst Bloch o del propio Adorno, consideró como una recaída en el idealismo. Cf. Jay,

desintegración cultural, de ausencia de coherencia y de sentido, de valores absolutos y verdades objetivas, las tendencias sociales se revelan mejor en los fenómenos culturales.

Así, Kracauer se adentra a mostrar que el cine cumple una función que se relaciona con la única posición política posible desde su perspectiva: la actitud de espera, claramente descrita en el texto «Los que esperan» de 1922. En este texto, Kracauer condena a los intelectuales «escépticos por principio», que ejemplifica con la figura de Max Weber, quienes renuncian al sentido y ponen el trabajo intelectual al servicio del «desencantamiento del mundo». No obstante, también cuestiona a los «hombres-cortocircuito» que adoptan cualquier tipo de ilusión (religiosa, mágica o utópica) que les permita salir del vacío. Ellos, «a partir del reconocimiento de la necesidad de la fe y con una nostalgia completamente impaciente, entran en un ámbito de la fe en el cual (...) solo se pueden mantener artificialmente y en virtud del *autoengaño* involuntario». ¹² El escape que encuentra Kracauer a estos dos excesos es el esperar como un «*dubitativo estar abierto*». Esto significa perseverar en la crítica sin abandonar una práctica tensa de relación con la realidad. De allí que no se plantee la posibilidad de la transformación política inmediata, ya que la crítica no tuvo nunca en el alemán una dirección predeterminada. Entonces, desentrañar la superficie como pretende Kracauer, reunir los desechos, como hace el cine, son las únicas actividades lo suficientemente «abiertas», «disponibles» y «vacilantes» como para dar cuenta de ese estado. El programático ensayo de 1922 ya muestra, entonces, el cambio del tono de pesimismo cultural que había caracterizado al Kracauer anterior por un tono crítico.

IV. LA APARIENCIA COMO SUPERFICIE

Los trabajos pioneros sobre Kracauer de Mülder-Bach, Heide Schlüpmann y Karsten Witte, así como también la gran indagación conducida por Miriam Hansen, han demostrado sobradamente cómo esta metáfora de la superficie es en realidad un descendiente actualizado, a mediados de la década del veinte, de los conceptos de «vacío» y de «irrealidad» alrededor de los cuales giraban los tempranos escritos

1975, *op.cit.*, pp. 62-63.

¹² Kracauer, S.: «Los que esperan» en *La fotografía y otros ensayos. El ornamento de la masa I*, Barcelona: Gedisa, 2008, p. 121.

culturales pesimistas de Kracauer.¹³

Por un lado, sostiene Müllder-Bach, la metáfora se construyó en contraposición a la «profundidad» que la cultura burguesa identificaba con la genuinidad, la autenticidad y la verdad. Por otro lado, la metáfora «reflexiona sobre una característica básica de la propia modernidad: esto es, el grado en el que su esfera pública comienza a adaptarse a las condiciones de su reproductibilidad técnica y a desarrollar un «rostro fotográfico», una fisonomía modelada a partir de la demanda de los medios de comunicación.»¹⁴ Entonces, la significación social de los fenómenos debía ser buscada en el nivel de las «apariencias». En principio, lo que estos fenómenos superficiales, aparienciales, tienen en común es una primacía de lo óptico. Como afirma Hansen, «no es coincidencia que tantos de los ensayos de Kracauer atravesen lugares y medios de fascinación visual: fotografía, cine y salas de cine, *lobbies* de hotel, bares, calles, plazas, galerías, tiendas, mapas, luces de neón, parques de atracciones, circos y varieté.»¹⁵

También en el libro sobre Jacques Offenbach, al que ya hicimos referencia, Kracauer le atribuye al músico la tendencia a trabajar como motivo la superficie de la vida por ser esta el lugar donde las petrificaciones ocurren menos.¹⁶ Se utiliza el concepto de superficial no solo porque refiere a lo que está en la superficie, sino también en tanto que alude a las manifestaciones consideradas triviales o menores, carentes de profundidad, «insignificantes» o, en lenguaje de la época, «profanas». En definitiva, aquello concreto y olvidado.

Con lo dicho hasta aquí, postulamos un primer sentido según el cual la apariencia puede ser entendida como superficie e ilusión. *Apariencia* pareciera ser así utilizada en su sentido tradicional platónico, como lo contrario a lo esencial, como aquello que solo puede pretender un «como si». Sin

13 Cf. Müllder-Bach, I.: «Introduction» en Kracauer, S.: *The Salaried Masses. Duty and Distraction in Weimar Germany*, London: Verso, 1998, pp- 1-22; Schlüpmann, H.: «Phenomenology of Film: On Siegfried Kracauer's Writings of the 1920s» (trad.: Th. Y. Levin) en *New German Critique* No. 40, 1987, pp. 97-114; Witte K.: «Introduction to Siegfried Kracauer's «The Mass Ornament»» (trad.: B. Coell y J. Zipes) en *New German Critique* No. 5, 1975, pp. 59-66; Hansen, M.: *Cinema and experience. Siegfried Kracauer, Walter Benjamin and Theodor W. Adorno*, Berkeley: University of California Press, 2012.

14 Müllder-Bach, 1998, *op.cit.*, p. 10. [Todas las traducciones del inglés son propias].

15 Hansen, M.: «Mass Culture as Hieroglyphic Writing: Adorno, Derrida, Kracauer» en: *New German Critique* No. 56, 1992, pp. 43-73, p. 65ss.

16 Cf. Witte, 1975, *op.cit.* p. 63.

embargo, como afirma también Schlüpmann, «la ilusión tiene significado estético no como el velo de la verdad sino como el descubrimiento de una realidad que carece de cualquier coherencia verdadera».¹⁷ En vistas a lo cual, el cine y la fotografía serían el lugar donde buscar el pulso de lo social, no por su capacidad representacional o por la posibilidad de mostrar algo «en esencia verdadero», sino por su negatividad inherente.

Esto último Kracauer lo desarrolla en el artículo quizá más importante de la época: «La fotografía» (1927). Contra las pretensiones historicistas, el alemán afirma que la fotografía no puede dar cuenta de un supuesto *continuum* temporal, sino solo mostrar aquello que la historia evade e ignora, los desechos. En otras palabras, contrariamente a lo que se piensa de la exactitud referencial de la fotografía, para él, la realidad que aparece en la fotografía no es un retrato sino una fantasmagoría. Tomando como punto de partida de la reflexión una fotografía que muestra la imagen de una abuela, Kracauer argumenta que para quien la ve es imposible cotejarla con algo efectivamente existente, se trata más bien de «fragmentos alrededor de una nada».¹⁸ Esto confronta al hombre con su propia naturaleza finita y con la destrucción.

Subrayamos: fantasmagoría tal como aparece aquí, o más ampliamente la idea de superficie, no nos remite directamente a una contrastación de realidad y apariencia. De hecho, tal como indica Hansen, ese encuentro con fotografías viejas no tiene el tono melancólico de la posibilidad de sortear de algún modo la historia y poner en contacto al hombre con una realidad reprimida por la racionalidad científica y la apropiación capitalista. El concepto de realidad, según argumenta la autora, indicó siempre en Kracauer la irreductible realidad histórica de mediación y alienación.¹⁹

17 Schlüpmann, 1987, *op.cit.*, p. 102.

18 Kracauer, S. «La fotografía», en: Kracauer, 2008, *op.cit.* «La esencia de una persona o la verdad de un momento no está disponible a la fotografía. Destruye antes que conferir vida después de la muerte como lo hacen la memoria individual y la tradición cultural.», p. 103.

19 Hansen, 2012, *op.cit.*, p. 36. La idea de realidad será clave para el texto posterior de Kracauer «Teoría del cine» (1960) en el que, tal como su subtítulo señala, el autor le atribuye al cine la capacidad de «redimir la realidad física». Como podrá deducirse, esta idea de lo real ha sido sumamente cuestionada. No obstante, Hansen ha intentado mostrar que el concepto de realidad kracaueriano no supone un mundo en sí sino que es siempre naturaleza ya atravesada por la historia. Y esto, siguiendo básicamente la argumentación del ensayo al que aquí hemos hecho alusión, «La fotografía». Por otra parte, no es este el

Y esa realidad se manifiesta en su aspecto más contradictorio y aparece en la multiplicidad de los fenómenos de la cultura. Es por ello que, aun aceptando que el tropo de la superficie todavía implicaría la dicotomía esencia/apariencia, Hansen intenta dar cuenta de un giro que Kracauer proporcionaría a esta idea. Para ello, se sirve de un juego de palabras con el término alemán. La autora sostiene que en la crítica de Kracauer *Oberfläche* [superficie] pierde su prefijo y, entonces, como *Fläche* [terreno, zona, pero también plano] ofrece una *Denkfläche* (en clara alusión a la *Denkbild* de la tradición crítica), es decir, una cartografía epistemológica que permite rastrear nuevas configuraciones históricas del proceso moderno. Entonces, no se trataría ni de una defensa de la diferenciación en pos de la postulación de una realidad más profunda ni de una revalorización de la apariencia por sobre la esencia, esto es, una simple inversión de la jerarquía tradicional. Porque «Kracauer aplana todas las jerarquías verticales en relaciones laterales, yuxtaponiendo elementos desiguales en un plano bidimensional.»²⁰

V. LA APARIENCIA COMO ESPEJO

Pero hay otro sentido ínsito en la idea de la apariencia. Las nuevas formas culturales, o el «ornamento de la masa» como lo llamó luego en su más conocido ensayo de 1927, son el reflejo estético del tipo de racionalidad al que aspira el sistema económico capitalista. El tiempo de ocio marcado por el reloj de la industria cultural no es el polo opuesto, sino el complemento lógicamente necesario del trabajo. Kracauer es el primero en la teoría crítica en establecer un paralelismo entre el tiempo de trabajo y el de ocio, otra imagen que utiliza es la de «fábricas de diversión».

lugar para desarrollar la tardía teoría del cine kracaueriana, pero sí nos limitamos a afirmar que la superficie también jugará un importante rol en el libro más famoso del autor. A modo de ejemplo citamos: «Todo esto significa que las películas se aferran a la superficie de las cosas. Parecen ser más cinemáticas mientras menos se enfocan directamente en la vida interior, la ideología y los asuntos espirituales. Esto explica por qué muchas personas con fuertes inclinaciones culturales desdeñen el cine. Tienen miedo de que su innegable inclinación por lo externo pueda tentarnos a abandonar nuestras más altas aspiraciones frente a la visión caleidoscópica de las efímeras apariencias externas.» Kracauer, S.: *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, Londres, 1960, pp. Xss. (Hay traducción al español: Kracauer, S.: *Teoría del cine. La redención de la realidad física*, Barcelona: Paidós, 2001).

20 Hansen, 2012, *op.cit.*, p. 25.

En este marco, para el autor, los productos de la nueva «industria del ocio» tienen la capacidad de *reflejar* la superficie de las cosas. O, como sentencia en la primera línea de su también famoso ensayo sobre las empleadas de las tiendas (1927): «las películas son el espejo de la sociedad existente».²¹ En suma, para desarrollar la estética del cine y la fotografía, Kracauer se centra en su cualidad reflexiva, especular.

Hansen concibe la estética materialista de Kracauer como un «*distorting mirror*» (espejo distorsionado-distorsionante) que representa una doble negación. Esto es, en tanto que el mundo ya «está distorsionado, reificado y alienado, la repetición de esa distorsión, como una especie de doble negación, está más cerca de la verdad que cualquier intento de trascender el estado de cosas por los medios estéticos tradicionales, sean estos clacisistas o realistas».²² Y esto el propio Kracauer —según Hansen— lo ilustra con la figura del *clown*: una caricatura de la caricatura que simboliza el circo, una forma de volver extraña una realidad extrañada.

Tomemos como ejemplo de construcción de este *distorting mirror* en los ensayos de la época a «Culto de la distracción». Aquí, como en la mayoría de sus escritos de este período, Kracauer defendió la *Zerstreuung*, diversión o distracción, como la actitud más acorde a la percepción típica del mundo moderno. Por eso, las salas de cine son caracterizadas como «palacios de la distracción», «cuento de hadas óptico», «lugares de culto de la diversión», «caleidoscopio óptico y acústico». Lo que allí sucede se califica como *obra de arte total de los efectos*, «para todos los sentidos y por todos los medios».²³ Sin embargo, enseguida el tono del artículo cambia y se vuelca hacia un análisis de los espectadores de esos espectáculos: la masa. En sentido positivo, la importancia de la irrupción de las masas se ve propiamente en el nivel cuantitativo de la misma: «la sola necesidad de su circulación transfigura la vida de las calles». Y si bien Kracauer critica el reproche que llama «pequeño-burgués» contra la avidez de distracción de ese nuevo público, él mismo no ahorra reparos a la hora de presentar

21 Kracauer, S.: «Las pequeñas dependientas van al cine» en Kracauer, 2006, *op.cit.*, p. 231. Y sigue más adelante: «las estúpidas e irreales fantasías cinematográficas son los sueños diurnos de la sociedad en donde se hace preapariencia su propia realidad, en donde se forman los deseos de otro modo reprimidos».

22 Hansen, 2012, *op.cit.*, p. 8.

23 Kracauer, S.: «Culto de la distracción. Sobre las salas de espectáculo cinematográfico berlinesas» en Kracauer, 2006, *op.cit.*, pp. 215-217.

los espectáculos que las salas ofrecen. Elogia la distracción del público, «la desmembrada sucesión de las espléndidas impresiones sensoriales hace salir a la luz su propia realidad. Si se le mantuviese oculta, no podría asirla ni modificarla».²⁴ No obstante, esto solamente sucede cuando la distracción no es un fin en sí misma, esto es, cuando cumple su función de ser el espejo de la sociedad desordenada, del hecho de que todo está a punto de estallar y romperse. En definitiva, cuando no comprime los efectos propios del espectáculo en una unidad, una totalidad armoniosa. Puesto que lo que Kracauer realmente encuentra en el cine de su época es que «la distracción, que solo tiene pleno sentido como improvisación, como reflejo de la confusión no dominada de nuestro mundo, queda cubierta de *draperie* y se le fuerza a regresar a una unidad que ya no existe».²⁵

En síntesis, conviene subrayar dos cosas en relación con este tropo del espejo. En primer lugar, lo que se refleja es la «segunda naturaleza», una realidad socialmente deformada y, por lo tanto, en segundo lugar, el reflejo no es una imagen unitaria y armoniosa, sino una constelación de deshechos, retazos, restos, residuos (tal y como estableció en el ensayo sobre la fotografía). La imagen reflejada es la imagen de lo dañado por el sistema, por los avances técnicos, el reduccionismo científico y la economía capitalista. En suma, que el cine sea reflejo de la sociedad existente no implica de ninguna manera que con ello Kracauer esté insinuando que los comportamientos y deseos se representen en la pantalla como un modo de conjurarlos. El alemán sospechó siempre de ese intento ideológico del cine de ficción que implicaría reducir la *apariencia bella* a una *ilusión funcional*.

VI. APARIENCIA SIN REIFICACIÓN: LA CRÍTICA DE ADORNO

Sin dudas, el crítico más severo de Kracauer fue uno muy cercano a él, su amigo Adorno. En la semblanza «el curioso realista» publicada en ocasión de su 75º cumpleaños, en tensión con una particular forma de agradecimiento, Adorno desata una crítica devastadora. Según se puede colegir del texto, la base de esta intensa y demoledora diatriba radica en que Adorno le reprocha la búsqueda de un «final feliz», la postulación permanente en sus escritos de un polo positivo en tensión con la crítica de las ideologías, y luego en el exilio, una actitud conformista.

²⁴ *Ibidem*, p. 220.

²⁵ *Ibidem*, p. 222.

El rasgo antisistemático del pensamiento de Kracauer es traducido en términos de Adorno como «cierta dejadez (que) ha atemperado la autocrítica en favor de una juguetona complacencia en la ocurrencia divertida.»²⁶ Incluso, desde la perspectiva de Adorno, no estaríamos tanto en presencia de un pensamiento como de una contemplación terca empeñada en «no dejar que la explicación tergiversara la impresión producida en él por el choque con las cosas sólidas.»²⁷ Esta invectiva puede comprenderse si no olvidamos que para Adorno siempre es cuestión de una dialéctica: «el conflicto entre experiencia y teoría no se puede decidir tajantemente en favor de uno u otro lado, sino que es verdaderamente una antinomia que se ha de resolver de tal modo que los elementos contrarios se penetren mutuamente».²⁸

También la interpretación que Adorno hace del texto sobre Jacques Offenbach puede ser útil para ilustrar las discrepancias con Kracauer respecto a la apariencia estética. Por una parte, Adorno ve en el libro una forma de construcción que apunta a mostrar una especie de armonía inmediata entre la sociedad y el músico (Offenbach) con todos los peligros que semejante adecuación acarrearía teórica y políticamente. En este sentido, Adorno reclama a Kracauer que las relaciones se busquen en la música, es decir, intraestéticamente. Justamente, aquello de lo que Kracauer de modo explícito se separa al comenzar su libro, esto es, del análisis musical. Pero además, Adorno ve con asombro el retrato que Kracauer construye de Offenbach en el cual convierte a este último en un «mago blanco» y «su superficialidad en exterioridad de un materialista» que, para Kracauer, lograría sin más «hacerlo más dialéctico de lo que aparenta». Y es que la crítica de Adorno, fundamentalmente, supone que Kracauer construye su trabajo sobre un concepto de fantasmagoría que bien podría ser definitorio para retratar la época, pero que en su caso tiene como contrapeso un concepto de «realidad» que le priva de su fecundidad.²⁹

Las reacciones de Kracauer a estas acusaciones están contenidas en la

26 Adorno, 2003, *op.cit.*, p. 374.

27 *Ibidem*, p. 376.

28 *Ibidem*, p. 378.

29 Adorno, Th.W.: «Siegfried Kracauer, *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit* [J. O. y el París de su tiempo]. Amsterdam, de Lange, 1937» en *Escritos musicales VI, Obra completa 19*, Madrid: Akal, 2014, pp. 344-346, p. 345. Y culmina la frase «habría que arrancarlo de la forma de mercancía».

correspondencia y las notas cuidadosamente guardadas en su archivo.³⁰ Evocando una reunión con Adorno, Kracauer anota que el concepto de utopía que maneja su amigo, al ser meramente formal no lo salva de ser un punto ideal desde el cual medir el presente. Además, critica la dialéctica adorniana arguyendo que su ausencia de contenido y dirección la vuelve arbitraria. Un tercer eje de discrepancia está puesto en su desdén por lo contingente, aquello que en Adorno enjuicia como excesivo formalismo e indiferencia frente a la historia real.³¹

Retomando la crítica de Adorno, diríamos en nuestros términos, que lo que estaría reprobando es un concepto de apariencia que se opone a uno de realidad. Sin embargo, por lo desarrollado hasta aquí, sería posible mostrar cómo Kracauer complejizó la dicotomía. Este último compartiría con la estética materialista de la tradición crítica dos tópicos: la expresión de la materia y la redención de lo dañado. «Las descripciones de Kracauer de prácticas de *consumo* emergentes en la sociedad urbana contemporánea evocan una materialidad concreta, experimentada sensorialmente que complica los conceptos marxistas de fetichismo de la mercancía y reificación».³² Complicarlas, no significa olvidarlas. Como hemos sugerido, la redención de lo dañado se daría, precisamente, mostrándolo en su superficie, es decir, tal como aparece, sin el filtro ni del esteticismo ni de la abstracción teórica. Una entrega, un abandono a lo superficial del que se deriva el énfasis kracaueriano en el cine, como *expresión material*, y no *mera representación*, de la experiencia histórica. Esto es, la importancia del cine como «pura externalidad», única expresión posible de un mundo desfigurado. En ese sentido, se trata, creemos, más de un énfasis en su potencialidad que de un diagnóstico efectivo acerca de lo sucedido con el cine en sus primeras décadas de vida. Parece que aquí el autor estuviera pensando en un cine todavía no existente o en el cine experimental, de Vertov por ejemplo, en el sentido que para Kracauer lo positivo del cine existía cuando representaba un acercamiento a las cosas como forma de

30 Algunos de estos documentos, como por ejemplo la «conversación con Teddie» a la que nos estamos refiriendo de modo puntual, han aparecido recientemente en español en: Kracauer, S.: *Ensayos sobre cine y cultura de masas. Escritos norteamericanos*, Buenos Aires: El cuenco de plata, 2016.

31 Cf. también Jay, M.: «Adorno and Kracauer: Notes on a Troubled Friendship» en *Salmagundi*, n° 40, 1978, pp. 42-66.

32 Hansen, 2012, *op.cit.* p. 20.

distanciamiento de la vida moderna para comprenderla. Si la valoración de Kracauer hacia el cine era ambigua, esto se relacionaba, como veremos a continuación, porque su enjuiciamiento de la propia realidad también era ambivalente.

Así, los dos sentidos de apariencia que hemos presentado en este trabajo convergerían y se complicarían a sí mismos en la tendencia hacia la «pura externalidad» que Kracauer discierne en la emergente cultura del consumo. «Lo que Kracauer entendió como casi ninguno de sus contemporáneos es cómo una sociedad que se «externaliza» a sí misma en términos de visualidad y visibilidad define lo que permanece reprimido, escondido de la vista pública».³³ En su elogiosa reseña del texto «Los empleados», Benjamin, en lenguaje marxista, admite que lo de Kracauer no tiene ni un origen ni una orientación marxista pero, sin embargo, «penetra dialécticamente» porque desenmascara. «Un aguafiestas que arranca las máscaras no admite con gusto que lo insulten tachándolo de retratista».³⁴

VII. REFLEXIONES FINALES

Si bien puede ser cierto que Kracauer nunca utilizó «un concepto de reificación para condenar a las apariencias como distorsionadas, fragmentarias y estáticas representaciones de las realidades más profundas y dialécticas que subyacían bajo las primeras»³⁵, ello se debe, tal como mostramos, a que nunca partió de una diferenciación ontológica de apariencia y realidad. Con lo dicho hasta aquí hemos intentado hacer plausible la idea de que no hay en Kracauer una teoría del reflejo. Ni el arte, ni la teoría, ni la cultura serían una esfera espiritual que encarna el estado de cosas material. Hay una ambigüedad en todo fenómeno que requiere de la crítica inmanente. Y esto es lo que compartiría con Adorno, aunque este último no crea que su amigo de juventud tuviera esta conciencia dialéctica.

33 Hansen, 1992, *op.cit.*, p. 66.

34 Benjamin, W.: «Ein Außenseiter macht sich bemerkbar. Zu S. Kracauer, Die Angestellten», *Gesammelte Schriften*, vol III (Kritiken und Rezensionen), Frankfurt am Main, 1972. El texto se publicó en español como prólogo a la edición de «Los empleados» de Kracauer de Gedisa: Benjamin, W.: «Prólogo. Sobre la politización de los empleados», en Kracauer, S.: *Los empleados* (trad.: M. Vedda), Barcelona: Gedisa, 2008, p. 94.

35 Jay, M.: «Cultura de masas y redención estética: el debate entre Max Horkheimer y Siegfried Kracauer» en *Socialismo Fin-de-siecle y otros ensayos*, Buenos Aires: Nueva Visión, 1990, pp. 99-116, p. 109.

Es cierto que Kracauer era menos marxista que Adorno, pero también menos conservador³⁶, en el sentido de la postura de los intelectuales frente a la cultura de masas a la que hemos aludido en el primer apartado. A diferencia de Adorno, y a pesar también de sus contrastes, comparte con Benjamin una toma de posición abierta a la cultura de masas y la preocupación por una estética de la recepción.

Kracauer entiende que el conflicto de su tiempo era el incremento de elementos represivos, conflictivos y volátiles en la esfera pública así como el problema del lugar del intelectual en ella.³⁷ Y, en esta dirección, sin dudas coincide con Benjamin y Adorno. En la década del veinte las tendencias conservadoras y los paralelos resurgimientos antirracionalistas eran cada vez más evidentes: en la filosofía con la *Lebensphilosophie*, en el arte de la *neue Sachlichkeit* [nueva objetividad], en el ámbito de la cultura popular en rápida expansión preocupaban los resurgimientos de la religión, o el misticismo del tipo de Stefan George que adquirió tanta popularidad en la época.

En este marco, una de las respuestas posibles ante la pérdida de sentido de la modernidad que él como intelectual ensaya, apunta a revalorizar los elementos racionales. Por ello, por un lado, encontramos cómo en «el ornamento de la masa» Kracauer muestra cierta confianza en el proceso moderno al punto de considerar que el problema es que «el capitalismo no racionaliza demasiado, sino demasiado poco».³⁸ Con esta frase, el autor está postulando, provocativamente, la posibilidad de que a partir de una mayor racionalización de sus propios elementos internos, el capitalismo podría volverse contra sí mismo. Sin embargo, no debemos olvidar que hay una crítica a la idea de progreso que se ve tanto en la crítica al historicismo como a la forma que ha adquirido la racionalidad moderna. Tal crítica es parte de los intelectuales que pensaron la crisis de la modernidad. Pues, mediante ella se recusa la forma en que se piensa la historia como un *continuum*, como un proceso unitario. La historia no es un desarrollo lógico lineal, como tampoco el despliegue de un telos.

36 La comparación del marxismo y conservadurismo de Kracauer y Adorno la tomamos de Traverso, E.: «El gabinete del Doctor Kracauer» en Díaz, S. (ed.) *Historia y teoría crítica: lectura de Siegfried Kracauer*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2015. Sin embargo, es importante no confundir el sentido de conservadurismo que aquí se le achaca a Adorno con las tendencias conservadoras a las que nosotros aludimos en el párrafo siguiente.

37 Cf. Hansen, 1992, *op.cit.*, p. 68; Buck-Morss, 2011, *op.cit.*, p. 48-49.

38 Kracauer, S. «El ornamento de la masa», en: Kracauer, 2008, *op.cit.*, p. 59.

En esa dirección, existe otra categoría en Kracauer, una que Hansen con mucho tino destaca, que se vuelve necesario advertir a los efectos de comprender el proceso moderno. Nos referimos a la categoría de *Vabanquespiel* [juego de alto riesgo]. «El viraje hacia la fotografía es el juego de azar de la historia»³⁹ afirma Kracauer en el citado ensayo de 1927. Esto muestra que para el autor no hay una dirección prefijada desde donde comprender el proceso moderno. Más bien, entiende la contingencia de la historia como un juego de azar de alto riesgo. Esta idea de *Vabanquespiel* se relaciona con dos categorías históricas que también se constituyen para él en marcas de la modernidad: el shock y el azar. Ambas refieren, especialmente, al cine y al nuevo tipo de sociabilidad que con él se asocia y, por ende, a una clase de esfera pública cuyo sello es la inestabilidad y su carácter impredecible.

De ahí la predilección de Kracauer en estos años por los géneros de lo fantástico, los cuentos de hadas, pero sobre todo, por el *Groteske* y las *slapstick comedies*. No es solamente que en estas últimas los humanos se vuelvan cosas, como retrato de la alienación, o que los objetos cobren vida, como hubiera esperado Benjamin. Las películas, como por ejemplo las de Chaplin, Max Linder o Mack Sennett, muestran el juego con el peligro, y dejan entrever que el rescate de último momento no se da como resolución a una intención de superar los escollos, sino por puro accidente, por buena suerte o fortuna, como si actuara una varita mágica. De esto se infiere por qué Kracauer consideraba estas películas como el espejo del mundo moderno: como en el sistema capitalista, nada es producto de la eficiencia y la racionalidad de las decisiones. En ese sentido, Kracauer advierte en ellas una crítica práctica y un alivio de la disciplina del capitalismo.

Finalmente, más allá de los movimientos en su pensamiento, lo que pervive en Kracauer es una crítica a la modernidad. Con rasgos más pesimistas al comienzo, más curiosos en sus exploraciones del cine comercial, más utópicos quizás en algunos momentos donde todavía esperaba la posibilidad de una transformación, creemos que lo que persiste es la fuerza crítica de las ambigüedades de la racionalidad moderna. Si bien no hay un concepto de reificación que informe la idea de apariencia —centro de la disputa con Adorno—, creemos que esto se vuelve productivo en el marco de su proyecto de exploración de la cultura moderna. Aún alejada de un concepto de reificación como el que aparece en Lukács, la crítica al capitalismo está presente en Kracauer y asume una forma observacional y experimental. La apariencia bajo la lógica de la «distorsión de

39 Kracauer, S. «La fotografía», en: Kracauer, 2008, *op.cit.*, p. 36.

la distorsión» que puede encontrarse en el cine, desenmascara la irrealidad de la realidad, no postula una realidad verdadera. En este marco, la elección de películas donde se asume la hipérbole, la sátira y la caricatura como construcción responde al tipo de crítica no conservadora de la modernidad, no metafísica ni utópica, sino congruente durante toda la década con la actitud política de espera. El cine conservaría el poder crítico de revelar la verdad al interior de la apariencia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

Adorno, Th.W.: «Siegfried Kracauer, *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit* [J. O. y el París de su tiempo]. Amsterdam, de Lange, 1937» en *Escritos musicales VI, Obra completa 19*, Madrid: Akal, 2014, pp. 344-346.

- «El curioso realista. Sobre Siegfried Kracauer» en *Notas sobre literatura, Obra completa 11* (trad.: A. Brotons Muñoz), Madrid: Akal, 2003, pp. 372-392.

Benjamin, W.: «Prólogo. Sobre la politización de los empleados» en Kracauer, S.: *Los empleados* (trad.: M. Vedda), Barcelona: Gedisa, 2008.

Buck-Morss, S.: *Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt* (trad.: N. Rabotnikof), Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2011.

Hansen, M.: *Cinema and experience. Siegfried Kracauer, Walter Benjamin and Theodor W. Adorno*, Berkeley: University of California Press, 2012.

- «Mass Culture as Hieroglyphic Writing: Adorno, Derrida, Kracauer» en *New German Critique* No. 56, 1992, pp. 43-73.

- «Decentric Perspectives: Kracauer's Early Writings on Film and Mass Culture» en *New German Critique* No. 54, 1991, pp.47-76.

Jarque, V.: «Siegfried Kracauer en tierra de nadie» en Kracauer, S.: *Estética sin territorio* (trad: V. Jarque), Murcia: Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de la región de Murcia, 2006, pp. 11-38.

Jay, M.: «Cultura de masas y redención estética: el debate entre Max Horkheimer y Siegfried Kracauer» en *Socialismo Fin-de-siecle y otros ensayos*, Buenos Aires: Nueva Visión, 1990, pp. 99-116.

- «Adorno and Kracauer: Notes on a Troubled Friendship» en *Salmagundi* n° 40, 1978, pp. 42-66.

- «The Extraterritorial Life of Siegfried Kracauer» en *Salmagundi* n° 31/32, 1975, pp. 49-106.

Kracauer, S.: *Ensayos sobre cine y cultura de masas. Escritos norteamericanos*,

Buenos Aires: El cuenco de plata, 2016.

- *Jacques Offenbach y el París de su tiempo* (trad.:L. Ábalos), Madrid: Capitán Swing, 2015.

- *La fotografía y otros ensayos. El ornamento de la masa I*, Barcelona: Gedisa, 2008.

- *Estética sin territorio* (trad: V. Jarque), Murcia: Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de la región de Murcia, 2006.

- *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, Londres, 1960.

Müllder-Bach, I.: «Introduction» en Kracauer, S.: *The Salaried Masses. Duty and Distraction in Weimar Germany*, London: Verso, 1998, pp- 1-22.

Schlüpmann, H.: «Phenomenology of Film: On Siegfried Kracauer's Writings of the 1920s» (trad.: Th. Y. Levin) en *New German Critique* No. 40, 1987, pp. 97-114.

Traverso, E.: «El gabinete del Doctor Kracauer» en Díaz, S. (ed.) *Historia y teoría crítica: lectura de Siegfried Kracauer*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2015.

Vedda, M.: «Posfacio. El ensayista como trapero. Consideraciones sobre el estilo y el método de Kracauer» en Kracauer, S.: *Los empleados* (trad.: M. Vedda), Barcelona: Gedisa, 2008, pp. 243-254.

Witte K.: «Introduction to Siegfried Kracauer's «The Mass Ornament»» (trad.: B. Coell y J. Zipes) en *New German Critique* No. 5, 1975, pp. 59-66.

EUGENIA ROLDÁN es profesora en la Universidad Nacional de Córdoba (Argentina).

Líneas de investigación:

- Los problemas de la industria cultural y el espacio público en la tradición crítica, especialmente en los aportes de A. Kluge y O. Negt.

Publicaciones recientes:

- Roldán-Galfione «Realismo artístico e imagen cinematográfica: un problema estético de Vertov a Kluge», *Escritura e Imagen* 13 (2017), 179-198

- «Las contraesferas públicas de Kluge y Negt: experiencia, fantasía, utopía», *Nómadas*, 47 (2017), 65-79

- «Alexander Kluge y Theodor W. Adorno: industria cultural, cine y contraesferas públicas», *Transformacao Revista de Filosofia* 39/4 (2016) , 197-218.

Dirección electrónica: eugeniardolan@hotmail.com