

Prefacio

¿Cómo comprometerse con un pensamiento vivo carente de actualidad en términos históricos? Esta pregunta que Fredric Jameson se planteó respecto de Theodor W. Adorno resulta acuciante en aquellos casos en que ese pensamiento tiene por objeto al cine, en el marco de un contexto en el que una serie de cambios vertiginoso trastorna por completo el sistema de los medios de comunicación.¹ Sin duda, ese futuro en ciernes se convirtió en una inquietud de fondo durante el proceso de redacción de este libro, pero también tuvo el mérito de aumentar mi sensibilidad a la historicidad específica de los textos aquí analizados; no tanto en lo que respecta a su pérdida de “actualidad”, sino antes bien a su coincidencia epocal con hitos decisivos no solo de la historia del cine, sino también de la historia política y social del siglo XX. Lo interesante es que si bien Kracauer, Benjamin y Adorno echan luz sobre esas encrucijadas, lo hacen desde perspectivas originales y extemporáneas, que paradójicamente les confieren cierta forma de actualidad en el presente.

Por otra parte, no puedo dejar de señalar que este proyecto está íntimamente ligado a mi propia historia personal, marcada por desplazamientos de país, lengua y campo de incumbencia: de Alemania a Estados Unidos, del alemán al inglés, de la investigación literaria del modernismo y las vanguardias al estudio del cine. Comencé a interesarme por la reflexión cinematográfica estadounidense en 1980. En ese momento, el campo estaba dominado por teorías de inspiración semiótica y psicoanalítica, basadas en Freud, Lacan, el marxismo althusseriano y la forma anglófila que el feminismo había adoptado en las revistas académicas *Screen*, *Edinburgh Magazine* y *Camera Obscura* (las dos primeras británicas, la última por aquel entonces radicada en Berkeley). Esta hegemonía no tardó en disiparse, desafiada por dos paradigmas contrapuestas y asimétricos: por un lado, el de los estudios culturales; por otro, el que representaba el avance del neoformalismo, el estudio de las poéticas históricas y el cognitivismo. Sin embargo, la potencia intelectual que había convertido a la teoría psicoanalítico-semiótica en un imán para los investigadores del cine y en un

¹ Fredric Jameson, *Late Marxism: Adorno; or, The Persistence of the Dialectic*, Londres y Nueva York, Verso, 1990, p. 7. [*Marxismo tardío: Adorno y la persistencia de la dialéctica*, Buenos Aires, FCE, 2010, p. 23.]

verdadero motor de legitimación académica para el campo en su conjunto –en una época en que las humanidades estaban bajo el influjo del posestructuralismo– pareció reorientar sus esfuerzos hacia la indagación del cine primitivo. Este reacomodamiento, que comenzó con el legendario congreso de Brighton de 1978, se vio incentivado por la realización anual del Festival de cine mudo de Pordenone y otras importantes retrospectivas. Por mi parte, lo que me atrajo del cine primitivo fue la posibilidad de abordar la investigación histórica desde una perspectiva teórica que conjugaba el estudio detallado de la evolución de los rasgos estilísticos y formales de las películas con el estudio empírico de las condiciones de producción, distribución y exhibición del medio, como así también con cuestiones más generales en torno al complejo conjunto de transformaciones al que comúnmente se hace referencia bajo el nombre de modernidad.

Yo provenía de un país en el que no había una sólida tradición académica en torno al cine (salvo escasas excepciones, a principios del siglo XX). Por aquel entonces, en Alemania no existía nada que pudiera compararse a los emprendimientos institucionales en materia de formación, archivo e investigación que podían verse en Francia y Estados Unidos, prácticas que en los últimos años se han convertido en objeto de investigación histórica por derecho propio. Desde luego, la historia y la teoría formaban parte de la currícula de las escuelas de cine de Ulm, Múnich y Berlín (fundadas al calor de la política cultural impulsada por el manifiesto de Oberhausen de 1962), pero su enseñanza no tenía lugar en las universidades. Una rara excepción a esta regla fueron los seminarios que Karsten Witte dedicó en 1970 y 1971 al cine nacionalsocialista y a la “teoría del cine” en la Universidad Johann Wolfgang Goethe de Fráncfort (donde yo había estudiado entre 1967 y 1976), a los que siguieron las primeras materias de cine en el marco del departamento de Estudios Americanos, uno de mis ámbitos de formación.² Alexander Kluge, por su parte, impartió en 1975 y 1976 una serie de seminarios breves sobre cine y medios a los que tuve la fortuna de asistir (y que marcaron el inicio de una extensa colaboración entre nosotros).

Esto no quiere decir que Alemania –para ser más precisos, Alemania Occidental o la República Federal Alemana– careciese de una cultura cine-

² El segundo seminario de Witte sentó las bases para su influyente antología *Theorie des Kinos: Ideologiekritik der Traumfabrik*, Fráncfor, Suhrkamp, 1972. Por regla general, debido a su perspectiva deliberadamente interdisciplinaria y a su concepción más amplia y antropológica de la cultura, los departamentos de Estudios Americanos se han mostrado más abiertos al estudio del cine. Mi primer artículo, en coautoría con Martin Christadler, trató sobre la relación entre el cine y distintos conceptos de la historia en *Intolerancia* de Griffith (1976), y lo presentamos en un encuentro de Estudios Americanos que dedicó una sección especial al período conocido la era progresista (1890-1920). Cuando en 1975-1976, impartí por primera vez cursos de cine, junto a Heide Schlüpmann, sobre el realismo en el cine argumental y el cine de rebelión juvenil de posguerra, los mismos se desarrollaron en la Frankfrut Volkschhochschule, una institución de extensión educativa.

matográfica. Si bien hacia 1970 muchos cines comerciales habían cerrado sus puertas y los espectadores preferían quedarse en casa a ver la televisión, surge en ese momento una nueva ola de cines alternativos dedicados a la programación histórica o de repertorio, públicos (los *Kommunale Kinos*) y privados. Ese mismo año, se organiza en el campus de la Universidad de Fráncfort un primer festival de cine independiente: el Frankfurter Filmschau '70. Una de las secuelas del movimiento estudiantil fue la aparición de un nuevo público cinematográfico ansioso de superar una historia manchada por la usurpación que el cine nazi había hecho de la emoción y el placer cinematográfico. Nos interesaba todo: los autores europeos y el “joven cine alemán”, el nuevo y el viejo Hollywood, los spaghetti westerns, las obras canónicas del cine silente y las del cine sonoro, las películas experimentales, las contraculturales y las independientes. Acompañó a nueva cultura una crítica de cine de fuerte sesgo intelectual –publicada en los suplementos o en las secciones culturales de los principales periódicos, como la *Frankfurter Rundschau*, la *Süddeutsche Zeitung* y de vez en cuando el *Frankfurter Allgemeine* y el *Die Zeit*–, producida por autores como Frieda Grafe, Helmut Faerber, Wolfram Schütte, Karsten Witte, Gertrud Koch, Hartmut Bitomsky y otros. No menos importante fue el auge de la producción independiente, sustentada por los canales de televisión pública y la nueva legislación en materia de subsidios obtenida gracias a la lucha de Kluge y otros. Esto permitió la aparición del grupo de *Autoren* o autores (Fassbinder, Herzog, Wenders y otros) que más tarde, tras la proyección de su obra en el Festival de Nueva York y otros importantes circuitos de exhibición internacional, como los Institutos Goethe, fuera conocido bajo el nombre de Nuevo Cine Alemán.

La principal tradición intelectual durante aquellos años en la Universidad de Fráncfort era la Teoría Crítica, una línea de pensamiento que con gran antelación había conseguido analizar las condiciones económicas, sociales y políticas del fascismo y no había dudado en plantear su preocupación respecto del crecimiento del partido nacionalsocialista. Más tarde, había sabido adoptar un papel crítico frente al orden social y cultural de la Alemania de posguerra, en particular ante su incapacidad de “elaborar” este legado histórico.³ El término *Teoría Crítica* hacía referencia, en un sentido general, a la escuela de Fráncfort propiamente dicha (es decir, a los miembros del Instituto de Investigación Social que habían regresado del exilio, entre los que se destacaban Max Horkheimer, responsable de acuñar el término *Teoría Crítica*, y Adorno, y también a ex miembros como Herbert Marcuse y Leo Löwenthal que habían decidido permanecer en Estados Unidos), a diversos autores que tenían distintas formas y grados de relación con el

³ Véase el importante análisis que Adorno hace de esta noción, “The Meaning of Working through the Past” (1959), en *Critical Models: Interventions and Catchwords*, trad. de Henry W. Pickford, Nueva York, Columbia University Press, 1998, pp. 89-103. [“¿Qué significa elaborar el pasado?”, en *Obra completa*, vol. 10.2, trad. de Jorge Navarro Pérez, Madrid, Akal, 2009, pp. 489-503.]

pensamiento marxista (Walter Benjamin, Ernst Bloch, György Lukács y Siegfried Kracauer) y también a un grupo de intelectuales más jóvenes, entre los que se contaban Jürgen Habermas, Oskar Negt y Kluge.⁴

En aquel entonces, cuando descubrí los textos de Kracauer, Benjamin y Adorno (y, en el caso de Adorno, asistí a sus clases), nunca se me hubiera ocurrido pensarlos –como los pienso hoy, y en este libro– no solo como representantes de la Teoría Crítica, sino también de la tradición intelectual del judaísmo alemán. De hecho, antes de 1933 a nadie se le hubiese ocurrido leer a Adorno dentro de esta tradición. Durante mis años de estudiante en la universidad, ser judía no era tema de conversación, no al menos fuera de las pequeñas e incipientes congregaciones judías y organizaciones de cooperación judeocristiana. La judeidad era una categoría relativamente abstracta, pero de fuerte carga simbólica –filosófica, moral y política–, vinculada a la historia del antisemitismo y al genocidio. Tenía entidad sobre todo como un pasado reprimido con el que se debía enfrentar a la opinión pública y que era necesario llevar a la justicia; tal fue, al menos, el doble propósito de los juicios de Auschwitz que se celebraron en Fráncfort entre 1963 y 1965 (a los que asistí en algunas ocasiones, debido a que mi madre había participado del cuidado de testigos sobrevivientes).⁵ Pero era eso: una categoría. No hacía referencia a una identidad cultural que seguía viva ni mucho menos al modo en que ese legado subsistía en biografías fracturadas por el horror. La situación recién comenzó a cambiar en la década de los ochenta, con la transmisión de la miniserie de la NBC *Holocausto*, la realización de importantes retrospectivas de cine ídich en Fráncfort en 1980 y 1982, la polémica que provocó el estreno de la obra de Fassbinder *Der Müll, die Stadt und der Tod* [*La basura, la ciudad y la muerte*] en 1985, la emergencia de grupos judíos en las universidades de Fráncfort y Berlín, y

⁴ Véanse Rolf Wiggershaus, *The Frankfurt School: Its History, Theories, and Political Significance*, trad. de Michael Robertson, Cambridge, MIT Press, 1994 [*La escuela de Fráncfort*, trad. de Marcos Román Hassán, rev. De Miriam Madureira, México, Fondo de cultura, UAM, 2010], y Martin Jay, *The Dialectical Imagination A History of the Frankfurt School and the Institute of Social Research, 1923-1950*, Boston y Toronto: Little, Brown, 1973 [*La imaginación dialéctica. Una historia de la escuela de Frankfurt y el Instituto de Investigación Social (1923-1950)*, trad. de Juan Carlos Curutchet, Madrid, Taurus, 1989]. En el ámbito académico y editorial de habla inglesa, estas denominaciones plantean sendos problemas: por su parte, el término retrospectivo *Escuela de Fráncfort* se ha vuelto demasiado amplio, y abarca incluso a autores como Bloch y Benjamin que, a pesar de sus relaciones más o menos informales con el Instituto (o incluso de su dependencia financiera del mismo) no pueden ser subsumidos en ella ni haciendo un gran alarde de imaginación; por su parte, el término *teoría crítica*, en minúsculas, sirve de nombre, en la década de los ochenta, a un grupo de variantes del pensamiento posestructuralista.

⁵ Con mucha resistencia, los juicios de Auschwitz se celebraron por iniciativa de Fritz Bauer, fiscal general del estado de Hesse, quien formaba parte del círculo social de Adorno y Horkheimer. Kluge rinde homenaje a Bauer en su primer largometraje, *Abschied von Gestern* [*Una muchacha sin historia*, 1966], en la que puede vérselo interpretándose a sí mismo.

la creación en 1986 de la revista académica *Babylon*, de la que participaron Dan Diner, Gertrud Koch y Cilly Kugelman, entre otros.⁶ Pero para mí, que había abandonado Alemania en 1977, todo esto ocurrió cuando ya vivía en Estados Unidos, donde me había encontrado con una cultura judía, tanto secular como religiosa, que me había permitido recuperar una parte importante de mi propia historia e identidad personal.⁷

Es sabido que dentro de la Teoría Crítica el cine ocupa un lugar bastante marginal, en particular en el círculo estrecho de la escuela de Fráncfort. No obstante, esta tradición ejerció una enorme influencia sobre la crítica y la teoría del cine, como así también sobre la producción y la política cinematográfica. En particular, tuvo gran difusión su crítica de la industria cultural capitalista, según la formulación de Adorno y Horkheimer –y la extensión que Adorno hiciera de dicha crítica al orden cultural administrativo de la República Federal–,⁸ con ramificaciones muy diversas entre aquellos que procuraron crear o favorecer formas alternativas de cine, en particular Kluge, y dentro del marco de los debates que se plantearon en revistas especializadas como *Filmkritik* y más tarde el periódico feminista *Frauen und Film*. De hecho, al momento de producirse el (re)descubrimiento de la obra de Benjamin y Kracauer, en vísperas de los movimientos de protesta de 1968, el paradigma de la industria cultural, bajo el nuevo nombre de “industria de la consciencia”, se había convertido en un llamamiento a una práctica de oposición directa, radicalizada por la lectura de textos de Becht y de intelectuales de la vanguardia soviética como Sergei Eisenstein, Dziga Vertov y Sergei Tratyakov.⁹ En ese momento, los textos de Benjamin, muy difundidos por las revistas de la nueva izquierda (en particular *Alternative*, que llegó a acusar a Adorno de haberlo censurado), no tardan en permear las distintas disciplinas académicas, en particular la literatura y la filosofía. Al contrario, la recepción de la obra de Kracauer hasta los años ochenta se produce mayormente fuera del ámbito académico, limitada al género de los

⁶ Véanse Gertrud Koch, “Chassidische Mytistik und *popular culture*: Erste Eindrücke vom wiederentdeckten jiddischen Film”, *Frankfurter Rundschau*, 5 de julio de 1980; *Das jiddische Kino*, ed. de Ronny Loewy, Fráncort: Deutsches Filmmuseum, 1982, y *New German Critique*, n. 38, *Special Issue on the German-Jewish Controversy*, primavera-verano 1986.

⁷ Véase Michael Geyer y Miriam Hansen, “German-Jewish Memory and National Consciousness”, en *Holocaust Remembrance: The Shapes of Memory*, ed. de Geoffrey Hartmann, Cambridge y Oxford: Basil Blackwell, 1994.

⁸ Véase Adorno, “Culture Industry Reconsidered” (1963), trad. de Anson G. Rabinbach, intr. de Andreas Huyssen, *New German Critique*, n. 6, otoño de 1975, pp. 3-19; reimpresso en Adorno, *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture (CI)*, trad. de Nicholas Walker. Ed. de J.M. Bernstein, Londres, Routledge, 1991, pp. 98-106. [“Resumen sobre la industria cultural”, trad. de Jorge Navarro, en *Obra completa (eAO)*, vol. 10.1, Madrid, Akal, 2008, pp. 295-302.]

⁹ Véase Hanz Magnus Enzensberger, “Constituents of a Theory of the Media” (1970), en Enzensberger, *The Consciousness Industry: On Literature, Politics, and the Media*, trad. de Stuart Hood, Nueva York, Continuum, 1974.

suplementos culturales, en los que originalmente había publicado el grueso de su producción durante la época de la república de Weimar (lo que no los degrada a la categoría de mero “periodismo”).¹⁰

La recepción de los textos de Kracauer nos permite rastrear, a la manera de un sismógrafo, las principales líneas de evolución de la teoría del cine en Alemania Occidental a partir de 1968. La primera colección de sus ensayos y reseñas, *Kino*, publicada por Witte en 1974, abre con su ensayo programático “La tarea del crítico de cine” (1983), cuya frase más citada fue escrita mientras se cernía sobre el país la amenaza de que los nazis llegaran al poder: “un crítico de cine al nivel de su tarea no es concebible sino como un crítico de la sociedad”.¹¹ Su *Teoría del cine*, recibida con consternación e incluso ignorada al publicarse en Alemania por primera vez, en 1964, es tomada como fuente de inspiración diez años más tarde por el movimiento muniqués del “Sensibilismus”, nucleado en torno a los escritos de Wim Wenders y películas suyas como *Alice in den Städten* [*Alicia en las ciudades*, 1974] e *Im Lauf der Zeit* [*En el curso del tiempo*, 1976]. Esta nueva sensibilidad cinéfila elogia a aquellas películas que vuelven “visible el mundo corpóreo”, celebra la experiencia fílmica en tanto experiencia y a la hora de discutir películas privilegia la “mirada” y la “descripción” por encima de la “interpretación”, la crítica marxista de la ideología y el desacuerdo crítico.¹² Desde luego, esta polarización entre la experiencia estética, de un lado, y las preocupaciones políticas y sociales, del otro, supone una mirada totalmente reduccionista de la obra de Kracauer, en la medida en

¹⁰ Además del intenso trabajo de Witte sobre Kracauer, el estudio académico que abrió nuevos caminos fue el de Inka Mülder-Bach, *Siegfried Kracauer – Grenzgänger zwischen Theorie und Literatur: Seine frühen Schriften, 1913-1933*, Stuttgart, J.B. Metzler, 1985. Kracauer nunca fue invitado a ningún evento semipúblico en la Universidad de Fráncfort, pero sí participó —gracias a los esfuerzos de Hans Robert Jauss— de dos encuentros del legendario grupo de investigación Poetik und Hermeneutik en 1964 y 1966. La caracterización de su obra como “periodismo”, denominación que, aplicada a su trabajo, Kracauer consideraba una etiqueta ofensiva, tiene su ejemplo más reciente en Dudley Andrew, “The Core and the Flow of Film Studies”, *Critical Inquiry*, vol. 35, n. 4, verano 2009, p. 908.

¹¹ “Über die Aufgabe des Filmkritikers”, *Frankfurter Zeitung* (de aquí en adelante, FZ), 23 de mayo de 1932, reproducido en Kracauer, *Kino: Essays, Studien, Glossen zum Film*, ed. de Karsten Witte, Fráncfort, Suhrkamp, 1974, p. 11; “The Task of the Film Critic”, trad. de Don Reneau, en *The Weimar Republic Sourcebook*, ed. de Anton Kaes, Martin Jay y Edward Dimendberg, Berkeley, University of California Press, 1994, p. 635; trad. modificada. [“La tarea del crítico cinematográfico”, en *Estética sin territorio*, ed. y trad. de Vicente Jarque, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos, 2006, p. 349.]

¹² Véase Michael Rutschy, *Erfahrungshunger: Ein Essay über die siebziger Jahre*, Fráncfort, Fischer, 1982, en particular “Allegorese des Kinos”, pp. 167-92; 184, 171, 181. Para un ejemplo de la elaboración de Kracauer que hace Wenders, véase su notable reseña del film de Werner Nekes, *Kelek* (1969), en *West German Filmmakers on Film: Visions and Voices*, ed. de Eric Rentscheler, Nueva York y Londres, Holmes & Meier, 1988, pp. 61-62. También véase la relectura valorativa que Volker Schlöndorff hace del libro de Kracauer *De Caligari a Hitler* (1980), en *ibid.*, pp. 104-11.

que siempre se esforzó por analizar tanto los elementos formales y estilísticos como los efectos estéticos en relación y contraste con las condiciones sociales y económicas de producción de las películas, en la mejor tradición de la Teoría Crítica (que se advierte todavía en los textos de Witte sobre el cine, inspirados en Kracauer).

Esta tensión entre la perspectiva política y la perspectiva estética, y entre ambas y cualquier intento teórico de abordar las mediaciones existentes, impregnó también las páginas de *Frauen und Film*, periódico feminista fundado en 1974 por la cineasta Helke Sander. En sus páginas, estrechamente ligadas a la emergencia del cine de la mujer y el movimiento de mujeres, se publicaron manifiestos de cine feminista, reseñas de películas realizadas por mujeres y de “películas sobre mujeres” realizadas por autores varones, análisis críticos de las condiciones de producción, distribución y formación que se veían obligadas a enfrentar las mujeres cineastas, y artículos y entrevistas tendientes a establecer una genealogía de directoras, trabajadoras y críticas de cine. A partir de 1977, con una marcada participación de algunas intelectuales de Fráncfort, en particular Koch y Heide Schlüpmann, el periódico edita varios números dedicados a temas tales como la teoría feminista del cine, el cine de mujeres entendido como un cine alternativo, las espectadoras, la mirada pornográfica y el erotismo. De esta forma, *Frauen und Film* da inicio en Alemania a la recepción de la teoría del cine de inspiración psicoanalítico-semiótica en su variante feminista y ante todo anglófona (con la publicación, entre otras cosas, de informes acerca del “encuentro de mujeres” en el festival de cine de Edimburgo de 1979 y la traducción de textos de Claire Johnston y Christin Gledhill), favoreciendo la transmisión, el análisis y la continuación de sus debates más paradigmáticos, en particular los que plantea Laura Mulvey en su revolucionario ensayo “Visual Pleasure and Narrative Cinema” [Placer visual y cine narrativo]. La idea era no solo explorar la noción crítica del cine como un dispositivo patriarcal, sino también conceptualizar la subjetividad femenina dentro del cine en términos que no fueran los de la ausencia y la negatividad. Para ello, con el fin de reformular el placer cinematográfico por fuera de las categorías psicoanalíticas del voyeurismo, el fetichismo y la castración, estas autoras se permiten, desde el marco de la Teoría Crítica, recurrir a otros discursos como la antropología y la fenomenología, y también a la historia del cine primitivo.¹³ Sus intereses habrían de tener una fuerte influencia en mi propia producción a partir de mi ensayo sobre Rodolfo Valentino y la espectación femenina, cuya primera versión apareció de hecho en *Frauen und Film*.

¹³ Véanse, en particular, Gertrud Koch, “Exchanging the Gaze: Revisioning Feminist Film Theory”, *New German Critique*, n. 34, invierno 1985, pp. 139-53 (este ensayo contiene largas secciones de otro publicado antes en *Frauen und Film*), y Koch, “Why Women Go to the Movies [Männerkino]”, trad. de Marc Silberman, *Jump Cut*, n. 27, julio de 1982, pp. 51-53. También véase el ensayo de Heide Schlüpmann sobre Kracauer y Emilie Altenloh, “Kinosucht”, *Frauen und Film*, n. 33, 1982, pp. 42-52.

Otro vínculo más general, aunque indirecto, ligaba a esta revista con la Teoría Crítica. El doble movimiento de pensar las películas realizadas por mujeres como un cine alternativo y concebir un periódico que sirviera de medio para la organización, expresión, crítica y debate de sus posiciones formaban parte de un discurso –y de un conjunto de prácticas concretas– que debía mucho a la noción de esfera pública, en particular a la idea de formas alternativas o contestatarias a la esfera pública burguesa. El libro de Habermas *Historia y crítica de la opinión pública* (1972) [Barcelona, Gustavo Gili, 1994] había sentado las bases para la aparición de una demanda militante de fortalecimiento del ámbito público (acceso irrestricto, transparencia, discusión), cuestión fundamental para los movimientos de protesta de 1968. Del mismo modo, en los años setenta la respuesta de Negt y Kluge al libro de Habermas, *Public Sphere and Experience* (1972) [Esfera pública y experiencia], llegó a convertirse en un libro de cabecera para los nuevos movimientos sociales: el movimiento de liberación femenina, los movimientos de liberación homosexual, las organizaciones de base, las causas pedagógicas y ambientalistas y otras. En este trabajo, los autores retoman la categoría de lo público, definida por Habermas como el conjunto de condiciones formales bajo las cuales los individuos pueden hablar y actuar sin importar su origen o condición social, y la redefinen con miras a una concepción más abarcadora de lo público como un “horizonte social de experiencia”, basado en el “contexto de vida” (*Lebenszusammenhang*) del sujeto, es decir, la interrelación viva de lo social y lo material, la re/producción afectiva e imaginativa.¹⁴

La tradición de la Teoría Crítica resuena con fuerza en el concepto de experiencia (*Erfahrung*) que invocan Negt y Kluge, en particular su elaboración enfática en los escritos de Benjamin y Adorno. Incluso en sus usos más cotidianos la palabra alemana *Erfahrung* –que tiene sus raíces etimológicas en *fahren* (andar, recorrer, navegar) y *Gefahr* (peligro, riesgo)– carece de la connotación empírica que caracteriza a su contraparte inglesa [y también a la palabra española “experiencia”], en tanto pone el acento en la precaria movilidad del sujeto y no en una posición supuestamente estable de percepción frente a un objeto determinado. El uso que le dan Negt y Kluge, no obstante, recuerda mucho a Benjamin, que en su disquisición acerca de las condiciones de posibilidad de la *Erfahrung* en la modernidad vincula su decadencia histórica a la proliferación de la *Erlebnis* (experiencia inmediata pero aislada), favorecida por las condiciones del capitalismo industrial; en este contexto, la *Erfahrung* moviliza de manera crucial la capacidad de memoria –individual y colectiva, involuntaria y cognitiva– y la posibilidad de imaginar un futuro distinto.

¹⁴ Véase Oskar Negt y Alexander Kluge, *Public Sphere and Experience: Toward an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere* (1972), trad. de Peter Labanyi y Jamie Owen Daniel, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993. También véase mi prefacio a dicha edición.

Para Negt y Kluge, que escriben en un momento histórico en el que ya no es posible especular con la desaparición de la experiencia —en la medida en que parece más asidua que nunca—, su fragmentación, su alienación e incluso sus bloqueos han pasado a formar parte del fenómeno en sí (que persiste aún con los lamentos respecto de su decadencia), al igual que el conjunto de necesidades y fantasías que surgen como respuesta a esa misma situación. Por ende, conciben la significación política de lo público a la manera de un horizonte social o una matriz que permite reconocer la experiencia individual de vida en su relación con la de los demás y en su dimensión colectiva, aun cuando la dinámica de los medios regida por el mercado se afane por apropiarse de dicha experiencia y vaciarla. Es más, es esa misma dinámica, en cierta medida, la que constituye las condiciones de posibilidad de esta forma particular de conocimiento. Lo que Kluge plantea, en sus ensayos y en sus películas, es una teoría del cine como esfera pública, dentro de la cual existen dispositivos estéticos que instan a los espectadores a movilizar su propia experiencia; al mismo tiempo, no deja de situar al cine en relación con una esfera pública mayor, heterogénea e inestable, en la cual las formas tradicionales de publicidad burguesa cohabitan y compiten con aquellas que los nuevos medios engendran y proponen (para referirse luego a las condiciones de los medios electrónicos, cada vez más en manos de propietarios privados).

La idea de lo público basada en esta conceptualización de la experiencia ha oficiado de marco de referencia fundamental de todas mis reflexiones sobre el cine, en particular en lo concerniente al cine primitivo y sus relaciones con la modernidad. Me ha hecho prestar atención a cuestiones que atañen a la relación entre las normas institucionales (como las del paradigma clásico de Hollywood) y las dinámicas impredecibles de la vida pública de los medios masivos de comunicación (como por ejemplo en el caso del frenesí por Rodolfo Valentino). El énfasis de Negt y Kluge en el carácter mixto y coyuntural de las esferas públicas contemporáneas, en acelerado proceso de formación y desintegración, me resulta hoy particularmente clarividente, en un momento en el que por mi parte intento entender de qué modo se transforman la esfera pública y la experiencia tras la aparición de los medios digitales (y las consecuencias que estos cambios traen aparejados para el cine, su historia y su teoría).

Este esbozo del conjunto de cruces posibles entre el cine y la Teoría Crítica (determinantes, a mi juicio, para la elaboración de este libro) me vuelve agudamente consciente de la distancia que existía en 1980 entre los estudios de cine estadounidenses y el conjunto de preguntas, inquietudes y conocimientos que conformaban mi bagaje personal.¹⁵ Esta distancia resultaba parti-

¹⁵ Una notable excepción es el ensayo de Philip Rosen “Adorno and Film Music: Theoretical Notes on *Composing for the Films*”, *Yale French Studies*, n. 60, *Cinemat Sound*, 1980, pp. 157-82.

cularmente sensible en lo concerniente a la noción de esfera pública, que a mi juicio ofrecía la posibilidad de establecer una mediación entre el análisis técnico-textual del cine y los debates sociales, culturales y políticos, como así también de relacionar la historia de su desarrollo estilístico y formal con la historia general de la modernización y la modernidad (dentro de la cual incluía los grandes cambios que se produjeron en materia de sexualidad y roles de género). Pero por aquel entonces era casi imposible encontrar la palabra *publicidad*, en el sentido que Habermas da al término, dentro del léxico académico estadounidense, y esto siguió así al menos hasta fines de los ochenta, cuando la teoría de la acción comunicativa alcanzó una contundente hegemonía en un amplio espectro de disciplinas (antropología, filosofía, historia, estudios de área, estudios literarios) y discursos (poscolonial, feminista, gay, lésbico). Aun así, es preciso señalar la vacilación con la que incluso en ese momento el concepto ingresa en el ámbito específico de los estudios de cine, vacilación que acaso se deba a su dependencia del libro de Habermas, una obra que no resulta de particular utilidad cuando se trata de reflexionar acerca de formas de lo público mediadas por la tecnología (en un momento en el que además los estudios culturales parecían ofrecer una alternativa más sencilla y más fácil de adoptar).

Por su parte, la Teoría Crítica había comenzado a ingresar en el mundo angloparlante recién en los setenta, de la mano de Fredric Jameson, Martin Jay y Susan Buck-Morss.¹⁶ A sus esfuerzos es preciso sumar el inusitado éxito editorial de la obra de Benjamin, con la publicación de la antología de sus textos *Illuminations* (1969), editada por Hannah Arendt, a la que habría de seguir *Reflections* (1978), libros en los que el público encontró una forma novedosa y distinta de escribir acerca de objetos literarios y culturales. Con el tiempo, su célebre ensayo “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” ingresó al canon de la teoría del cine y no tardó en convertirse, al igual que sus textos sobre Baudelaire y la *Obra de los pasajes*, en una fuente importante para la exploración de la relación del cine primitivo con la modernidad, como así también para la elaboración de reflexiones sobre la relación entre el cine y lo posmoderno.¹⁷

¹⁶ Véanse Fredric Jameson, *Marxism and Form*, Princeton, Princeton University Press, 1971 [*Marxismo y forma*, trad. de Cristina Piña Aldao, Madrid, Akal, 2016]; Jay, *Dialectical Imagination* [*La imaginación dialéctica*]; Susan Buck-Morss, *The Origin of Negative Dialectics: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, and The Frankfurt Institute*, Nueva York, Free Press, 1977 [*Origen de la dialéctica negativa: Theodor Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*, trad. de Nora Rabotnikof Maskivker, México, siglo XXI, 1981], y *Aesthetics and Politics*, con un posfacio de F. Jameson, Londres, Verso, 1977. Véase también Thomas Wheatland, *The Frankfurt School in Exile*, Minneapolis y Londres, University of Minnesota Press, 2009, en particular los capítulos 7 y 8.

¹⁷ Véanse, por ejemplo, Tom Gunning, “An Aesthetic of Astonishment: Early Film and The (In)Credulous Spectator” (1989), reimpresso en *Viewing Positions: Ways of Seeing Film*, ed. de Linda Williams, New Brunswick, Rutgers University Press, 1994,

No obstante, la mayor parte del trabajo de exégesis, crítica y reelaboración en torno a la Teoría Crítica, e incluso al propio Benjamin, no se produjo dentro de los estudios de cine sino en el contexto de los Estudios Alemanes y la sociología y la politología críticas, en particular en publicaciones académicas como *New German Critique* y *Telos*. Fundada en 1973, *New German Critique* (a cuyo consejo editorial me sumé en 1984) procura no solo favorecer la difusión de textos clave por medio de su traducción y exposición histórica, sino también llevar adelante los impulsos críticos e interdisciplinarios de dicha tradición en un momento distinto y en un espectro mayor de temas y ámbitos, entre los que se cuentan las artes visuales, el cine y los nuevos medios. Así, tras dedicar un número doble al nuevo cine alemán (1981-1982), publicamos un número especial sobre la teoría del cine producida durante la república de Weimar (1987), que incluía ensayos de Tom Levin, Thomas Elsaesser, Schlüpmann, Koch y Richard Allen (y también mi primer artículo sobre Benjamin, el cine y la experiencia, “The Blue Flower in the Land of Technology” [La flor azul cultivada en el país de la técnica], del que algunas esquilas todavía rondan este libro). En los últimos años, se han publicado números especiales sobre Kluge, Kracauer y Fassbinder, sobre *Heimat* de Edgar Reitz, sobre la cultura de masas bajo la república de Weimar, sobre el cine nazi, las películas y el exilio, y sobre el cine tras la caída del muro y los cines transnacionales, entre otros temas.

La recepción de la Teoría Crítica ofrece un panorama más diferenciado a partir de los noventa, en una gran variedad de ámbitos, entre los que sobresalen la literatura, la filosofía y el arte. Esta ola de redescubrimientos le debió mucho, sin duda, a la existencia de más y mejores traducciones, pero también a un renovado interés por la estética, que durante varios años había quedado relegada detrás de la semiótica y más tarde el nuevo historicismo y los estudios culturales. Bajo esta nueva óptica, Benjamin venía a ofrecer una teoría de la estética entendida como *aisthesis* –por ende, más amplia que una concepción limitada a los rasgos formales y estilísticos de la obra–, vinculada a la indagación de la transformación de la percepción sensible y la experiencia en la modernidad. Por su parte, el microanálisis de obras literarias y musicales característico de Adorno exponía un modelo de lectura dialéctico atento al principio de autonomía estética de las obras de arte, pero que no por ello dejaba de identificar sus determinaciones socioeconómicas en esa misma negación del mundo empírico. Por último, los textos de juventud de Kracauer acerca de los fenómenos urbanos y la cultura de masas combinaban agudeza de observación y descripción estética con una práctica retórica de la ambivalencia que en su obra posterior habría de

pp. 114-33, y Anne Friedberg, *Window Shopping: Cinema and the Postmodern*, Berkeley, University of California Press, 1993. La recepción de Benjamin ha mostrado cambios considerables a lo largo de los años, en particular tras la publicación de sus ensayos en una edición crítica con mejor traducción, *Selected Writings*, a partir de 1996, y *The Arcades Project* en 1999.

evolucionar hacia un principio cognitivo de contigüidad. Los tres autores le proponían al lector modos de pensar distintos, entre ellos, la especulación filosófica, y también estilos de escritura crítica más literarios –marcados por imágenes, metáforas, juegos de palabras, paradojas y acrobacia sintáctica–, que ofrecían un alivio a la pobreza de buena parte del lenguaje académico.

Los estudios de cine, a su vez, también habían cambiado mucho. En 2002, luego de años de discusión acerca de cómo reconocer los estudios sobre televisión, la Society for Cinema Studies [Asociación de Estudios de Cine] cambió su nombre por el de Society for Cinema and Media Studies [Asociación de Estudios de Cine y Medios]. En la Universidad de Chicago, en la que trabajo actualmente, en 1998 se estableció un comité doctoral de Estudios de Cine y Medios (ya desde 1995 existía un programa de grado sobre la materia), que en 2009 habría de convertirse en un departamento por derecho propio. En ese momento, la intención fue que el nuevo nombre abarcara una gran diversidad de medios, alentara la indagación crítica acerca de las interacciones del cine con otras formas e instituciones del arte y de la cultura popular, tradicionales y experimentales, y de esta forma entender el cine y sus intersecciones (u oposiciones) con distintas historias, estéticas y tecnológicas, sociales y políticas.

A diferencia de lo que ocurría durante los setenta, ya no parece haber un paradigma central en un campo académico considerablemente ampliado, sino antes bien una pluralidad –y un saludable eclecticismo– de teorías y métodos que va de la fenomenología a las perspectivas de Deleuze, Wittgenstein, Cavell y la cinemétrica. Si en algo parecen estar de acuerdo todos los participantes del campo en la actualidad, es en el reconocimiento (ya casi un cliché) de que en el mismo momento en que los estudios de cine finalmente conquistan su legitimidad como disciplina dentro de las humanidades, su objeto de estudio parece entrar en un proceso de disolución en el flujo mayor –global y globalizante– de una cultura de la imagen en movimiento audiovisual, electrónica, digital y virtual. Esto no sería ninguna novedad para el cine, que desde sus comienzos ha sabido sobrevivir, adaptarse y cambiar en un entorno de medios competitivos. Sin embargo, la enorme proliferación de películas en distintos dispositivos de almacenamiento, medios de distribución digital, plataformas y pantallas cada vez más y más pequeñas desafía todos nuestros supuestos acerca de qué es el cine y hasta qué punto podemos delimitar o expandir los límites de su dispositivo. Este desafío nos ha obligado a repensar conceptos fundamentales que la teoría del cine clásica daba más o menos por sentado, tales como la especificidad del medio, la indicialidad fotográfica y su significación para lo que entendemos por realismo, como así también a reconsiderar la importancia de categorías cinematográficas básicas como el movimiento, la animación y la vida. Antes que una amenaza, considero que todo esto trae un impulso productivo y vigorizante que nos permite reabrir capítulos cerrados de la teoría del cine, del mismo modo en que creo que el cine digital, sobre todo

en sus versiones independientes, habrá de cambiar por completo la historia del cine tal como la entendíamos hasta ahora.

En lo que concierne a la situación actual del medio, Kracauer y Benjamin ofrecen dos intentos de entender la historia del presente, o el presente como historia, y de imaginar futuros distintos, cuyas posibilidades acaso estén ocultas en el pasado. Cuanto menos, nos permiten librarnos de la nostalgia cinéfila y dirigir nuestra atención al modo en que las películas y la experiencia cinematográfica se relacionan con una determinada reconfiguración, generacionalmente marcada, de la experiencia (en el sentido total de la *Erfahrung*) de la vida cotidiana y las relaciones sociales, del trabajo, la economía y la política. En igual medida, podríamos decir que los estudios empíricos de Adorno acerca de la convergencia entre las distintas ramas de la industria cultural, en particular la radio y la televisión, que en su momento acaso parecieran algo paranoicos, han encontrado su reivindicación en todo lo que vino después, por no hablar de la emergencia de redes de medios globalizadas y de una cultura de la información y el marketing amplificada por los medios digitales.¹⁸ En tal sentido, su perspectiva ofrece un sobrio antídoto contra esos distintos tipos de optimismo facilista frente la tecnología de los medios –más allá de sus usos políticos económicos y culturales–, que a menudo invocan a Benjamin como precursor.

Por mi parte, no creo que sea nuevas ontologías lo que quepa buscar en estos autores como legado para la teoría del cine, ya sea como medio o como institución, en el actual umbral de la cultura de la imagen en movimiento. Antes que lo que el cine *fuera*, les interesaba lo que el cine *hacía*, el tipo de experiencia sensible y mimética que permitía. Y en virtud de distintas constelaciones institucionales, sociales y políticas, aquello que el cine hacía les parecía demasiado contingente como para aislar en él rasgos ontológicos, si bien Kracauer muchas veces mostró este tipo de inclinaciones. Para estos pensadores el cine formaba parte del fenómeno de la modernidad, y lo que les interesaba eran las distintas modalidades del nexo entre la experiencia cinematográfica y la experiencia de vida del público espectador. Así, al atribuir la popularidad de las películas del ratón Mickey “sencillamente al hecho de que el público reconoce en ellas su propia vida”, Benjamin deja de lado cualquier idea de representación directa y refleja de las condiciones mecanizadas de trabajo y de vida de ese público, y muy por el contrario pone en primer plano el modo en que las películas expresan la experiencia colectiva de dichas condiciones por medio de ritmos sensoriales y corporales, el humor hiperbólico y fantasías de disrupción y transformación.¹⁹ De lo

¹⁸ Véase David Jeneman, *Adorno in America*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2007, capítulos 1 y 2.

¹⁹ Benjamin, “Mickey Mouse” (1931), en *Selected Writings*, vol. 2, ed. Michael W. Jennings, Howard Eiland y Gary Smith, Cambridge, Harvard University Press, 1999, p. 545; trad. modificada. [“Sobre el ratón Mickey”, en *eO*, vol. VI, trad. de Alfredo Brotons Muñoz, p. 192; trad. modificada]

que se trata aquí, también, es de la posibilidad de juego estético (o ámbito de juego) –idea que compartía Kracauer pero no Adorno–, en virtud de la cual el cine no solo entrena a los espectadores por medio de una adaptación de la tecnología mimética e inocua, sino que además ofrece la oportunidad de desactivar los efectos patológicos de una adaptación anterior a la tecnología. No se trata, entonces, de una ontología del cine, sino de la comprensión del lugar que ocupa el cine en una fenomenología materialista del presente, y una apreciación deslumbrante (aun hoy) del posible papel del cine en la producción de un futuro aún-no-concebible.

El presente libro es resultado de un proceso de producción demasiado extenso. Alguna vez llegué a preguntarme si acaso no estaría tejiendo una red o palimpsesto de Penélope. Algunos capítulos comenzaron como artículos en revistas académicas y otras publicaciones. Salvo los capítulos 4 y 6, todos han sufrido modificaciones sustanciales; algunas astillas, sin embargo, han logrado perdurar incluso en los capítulos que decidí reescribir por completo. En varios casos, mi posición ha cambiado con el paso de los años, debido no solo a las transformaciones del cine como institución y práctica, sino también a la evolución de los estudios de cine y medios como ámbito académico específico.

Este libro no ofrece una exposición total ni representativa. Los tres autores que analizo prestaron atención al cine en proporciones e intensidades decididamente desiguales. Parece justo señalar que de los tres Kracauer fue el único cinéfilo, lo que le permitió contar con un vasto conocimiento de la historia del cine. En el caso de Benjamin, si bien el nuevo medio ocupó un lugar decisivo en sus esfuerzos por reflexionar acerca de las encrucijadas de la modernidad, es muy probable que no haya visto mucho más que las películas soviéticas, de Chaplin y de Disney acerca de las cuales escribió (y, según Gershom Scholem, también las de Adolphe Menjou, a quien, hasta donde sé, jamás dedicó una línea). En cuanto a la relación de Adorno con el cine, una ocurrencia de Kluge nos sirve de síntesis, “me encanta ir al cine, lo único que me molesta son las imágenes sobre la pantalla”,²⁰ si bien sabemos que, en particular durante su exilio en Santa Mónica, vio muchas más películas (además de las de sus adorados hermanos Marx) de las que menciona en el capítulo sobre la industria cultural e incluso participó de varios proyectos cinematográficos. En términos metodológicos, esta disparidad me ha llevado a extrapolar observaciones de textos en los que estos tres autores no se ocupan del cine de manera directa o explícita, con el fin de iluminar algunos conceptos fundamentales para la comprensión de los textos en los que el nuevo medio sí es el centro de atención. Uno de mis objetivos iniciales fue establecer distintos diálogos entre ellos, a partir de intercambios que en efecto existieron, podrían haber existido y que, en el

²⁰ Klaus Eder y Alexander Kluge, *Ulmer Dramaturgien: Reibungsverluste*, Múnich, Hanser, 1981, p. 48.

caso particular de Adorno y Kracauer, adoptaron la forma de un ejercicio ritual de diálogo entre sordos. Espero que *mi* diálogo con estos autores inspire a los lectores a emprender el *suyo* propio.

Chicago
Noviembre de 2010