



CS

**Siegfried Kracauer como teórico y crítico  
de la literatura.  
Aproximaciones desde Argentina y Brasil**

**Wilson Flores y Miguel Vedda (comps.)**



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras

**SIEGFRIED KRACAUER COMO TEÓRICO Y CRÍTICO  
DE LA LITERATURA.  
APROXIMACIONES DESDE ARGENTINA Y BRASIL.**



**SIEGFRIED KRACAUER COMO  
TEÓRICO Y CRÍTICO DE LA  
LITERATURA.  
APROXIMACIONES DESDE  
ARGENTINA Y BRASIL.**

Wilson Flores y Miguel Vedda (comps.)



Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Buenos Aires

---

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

---

Decano Américo Cristófalo	Secretario de Investigación Marcelo Campagno	Consejo Editor Virginia Manzano
Vicedecano Ricardo Manetti	Secretario de Posgrado Alejandro Balazote	Flora Hilert
Secretario General Jorge Gugliotta	Subsecretaria de Bibliotecas María Rosa Mostaccio	Marcelo Topuzian
Secretaria Académica Sofía Thisted	Secretaria de Transferencia y Relaciones Interinstitucionales e Internacionales Silvana Campanini	María Marta García Negroni
Secretaria de Hacienda y Administración Marcela Lamelza	Subsecretario de Hábitat e Infraestructura Nicolás Escobari	Fernando Rodríguez
Secretaria de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil Ivanna Petz	Subsecretario de Publicaciones Matías Cordo	Gustavo Daujotas
		Hernán Inverso
		Raúl Illescas
		Matías Verdecchia
		Jimena Pautasso
		Grisel Azcuy
		Silvia Gattafoni
		Rosa Gómez
		Rosa Graciela Palmas
		Sergio Castelo
		Ayelén Suárez
		Directora de imprenta Rosa Gómez

---

**Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras**  
**Colección Saberes**

Maquetación: Griselda Marrapodi

ISBN 978-987-8927-20-6

© Facultad de Filosofía y Letras (UBA) 2022

Subsecretaría de Publicaciones

Puan 480 - Ciudad Autónoma de Buenos Aires - República Argentina

Tel.: 5287-2732 - [info.publicaciones@filo.uba.ar](mailto:info.publicaciones@filo.uba.ar)

[www.filo.uba.ar](http://www.filo.uba.ar)

Siegfried Kracauer como teórico y crítico de la literatura : aproximaciones desde Argentina y Brasil / Miguel Vedda ... [et al.] ; compilación de Wilson Flores ; Miguel Vedda. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2022.  
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-8927-20-6

1. Crítica Literaria. I. Vedda, Miguel, comp. II. Flores, Wilson, comp.  
CDD 860.9982

# Índice

**Presentación: Un crítico literario se hace notar** 7

*Wilson Flores y Miguel Vedda*

**Para una teoría marxista de la narración detectivesca. Sobre las contribuciones de Siegfried Kracauer a la anatomía de un género de masas** 11

*Miguel Vedda*

**En busca de una "salida" auténtica. La crítica de las nociones de "formación" y "comunidad" en el Siegfried Kracauer del período 1926-1933** 51

*Martín Koval*

**No todo está en las novelas. La pequeña expedición de Kracauer por el Berlín de los empleados** 73

*Leandro Candido de Souza*

**El escritor en la política. Notas acerca de las lecturas de Siegfried Kracauer sobre Thomas Mann y Heinrich Mann** 107

*Martín Salinas*

**"Turbias orgías". Siegfried Kracauer, lector de *Viaje al fin de la noche*** 129

*María Belforte*

**Mirada ubicua, formas frágiles. La influencia de la *Teoría de la novela*, de Gyorgy Lukács, en la perspectiva de Kracauer sobre la crisis (representación, mundo, sujeto)** 151

*Mariela Ferrari*

**Mito e individuo en la crítica de Siegfried Kracauer a los *bestsellers*** 171

*Francisco García Chicote*

**¿El ser humano como *tabula rasa*? Siegfried Kracauer en torno a Chaplin y *Ginster*** 197

*Patricia da Silva Santos*

**Siegfried Kracauer y el cine policial: teoría e historia de un género cinematográfico** 219

*Rafael Morato Zanatto*

**Una teoría de la novela en la teoría del cine de Kracauer** 249

*Danielle Corpas*

**La biografía de todo como forma narrativa neoliberal: de la formación a la biografía de Brasil** 271

*Wilson Flores*

**Lo verdadero en lo más próximo** 313

*Leopoldo Waizbord*

**Sobre los autores** 373

## Presentación: Un crítico literario se hace notar

*Wilson Flores y Miguel Vedda*

En el amplio y productivo redescubrimiento del que ha sido objeto, durante las últimas décadas, la obra de Kracauer, la teoría y la crítica literarias no han despertado la misma atención que, por ejemplo, la sociología, la teoría del cine o las “etnografías urbanas”. Esta postergación no hace justicia, ni a la abundancia de ensayos literarios compuestos por el redactor de la *Frankfurter Zeitung* –particularmente, durante la República de Weimar–, ni a la profundidad y originalidad de sus perspectivas teóricas y críticas.

Compuestos por investigadores argentinos y brasileños, los doce estudios que integran este volumen buscan, de variadas formas, llenar esta ausencia relativa. Abordan dimensiones diversas, dirigiendo su atención, o bien a obras individuales del autor, o bien a la consideración kracaueriana hacia escritores y géneros particulares, o bien a las interrelaciones entre crítica literaria y crítica cinematográfica.

El artículo de Miguel Vedda procura reconstruir los aportes de Kracauer a una teoría de la literatura policial, examinando, por un lado, la articulación interna del tratado *La novela de detectives*; por otro, los ensayos dedicados al género aparecidos en la *Frankfurter Zeitung*. Martín Koval muestra



cómo funcionan las categorías de formación y comunidad en Kracauer entre la aproximación de este al marxismo hacia 1926 y el cierre del “período ensayístico” en 1933. Leandro Candido de Souza parte de las reflexiones estéticas del ensayista frankfurtiano para detenerse luego en una exploración detallada de las consideraciones acerca de los empleados; ante todo, en su clásico estudio sobre los trabajadores de cuello blanco. Martín Salinas se detiene a indagar los comentarios acerca de Heinrich y Thomas Mann, con vistas a destacar sus particularidades en cuanto operaciones críticas y a deducir las imágenes de escritor presupuestas en los diferentes ensayos. María Belforte coloca las reflexiones de Kracauer sobre la obra de Louis-Ferdinand Céline en el marco del pensamiento estético y político del pensador alemán. Mariela Ferrari vincula la recepción kracaueriana de la *Teoría de la novela* de Lukács en relación con los ensayos dedicados a la narrativa del autor checo Leo Perutz. Francisco García Chicote estudia los conceptos de mito e individuo presentes en los análisis que hace Kracauer de los *bestsellers*. Patricia da Silva Santos propone un paralelo entre los ensayos de Kracauer sobre el vagabundo de Chaplin y la configuración del protagonista de la novela *Ginster*. Rafael Morato Zanatto desarrolla un contrapunto entre el libro sobre *La novela de detectives* y un amplio *corpus* de ensayos sobre el cine policial. Danielle Corpas inspecciona en profundidad la tardía *Teoría del cine* con vistas a extraer una teoría implícita del género novelístico. Wilson Flores actualiza de manera novedosa el clásico ensayo de Kracauer sobre la forma biográfica poniéndolo en relación con publicaciones brasileñas surgidas en los últimos años. Finalmente, Leopoldo Waizbort despliega un panorama general acerca de la trayectoria intelectual de Kracauer, sugiriendo puntos de comparación con otros pensadores cercanos a él; en particular, Theodor W. Adorno.

En sus artículos, los autores han procurado citar, siempre que ha sido posible, las ediciones existentes en castellano. Cuando esto no resultó viable, han ofrecido una versión propia. Han tratado, asimismo, de considerar, junto con las obras más importantes de la tradición crítica acerca de Kracauer, las publicaciones recientes más relevantes sobre el autor y el tema. Esperamos que este volumen contribuya a consolidar la recepción –sobre todo, en nuestra región– de un pensador marginal provocador cuyos escritos, parafraseando una formulación de Walter Benjamin, se están haciendo notar en nuestro tiempo.



# Para una teoría marxista de la narración detectivesca. Sobre las contribuciones de Siegfried Kracauer a la anatomía de un género de masas

Miguel Vedda

A mi querido amigo  
Carlos Eduardo Jordão Machado, *in memoriam*

## 1. Entre la metafísica y la sociología de la literatura de masas: *La novela de detectives. Una interpretación*<sup>1</sup>

El libro temprano de Kracauer –cuya composición se extendió entre 1922 y febrero de 1925– constituye una de las aproximaciones críticas más tempranas al subgénero de la narración detectivesca. Esto no significa que no existan antecesores: el opúsculo de Alfred Lichtenstein, *Der Kriminalroman: Eine literarische und forensisch-medizinische Studie* [La novela criminal: un estudio literario y médico-forense], fue publicado en 1908, y “A Defence of Detective Stories” [Una defensa de las narraciones detectivescas] de Chesterton es aún anterior (1901). Pero con su abordaje crítico atento al detalle de las obras y, al mismo tiempo, enfocado

---

1 *Der Detektiv-Roman. Eine Deutung*. Recién en la publicación póstuma de 1971 en la edición de los *Schriften* se le asignó el subtítulo “Un tratado filosófico” (*Ein philosophischer Traktat*).

en colocar estas en el marco de un análisis no solo estético, sino también filosófico y sociológico, *La novela de detectives* no tiene precedentes relevantes.

El término de comparación reciente lo ofrecen estudios posteriores, como *Le 'Detective Novel' et l'influence de la Pensée Scientifique* (1929) [La novela de detective y la influencia del pensamiento científico], de Régis Messac –un estudio de gran influencia sobre Walter Benjamin, quien lo cita frecuentemente en las anotaciones para la *Obra de los Pasajes*–; o *Murder for Pleasure. The Life and Times of the Detective Story* (1942) [Asesinato por placer. Vida y tiempos de la narración detectivesca], de Howard Haycraft. Las consideraciones sobre la literatura de crímenes desarrolladas por Lukács en los apuntes para el libro sobre Dostoievski<sup>2</sup> –que habría constituido la segunda parte de *Teoría de la novela* (1914-1915; publ. como libro en 1920)– son agudas y provocadoras, pero no llegan a conformar una teoría desarrollada y específica sobre el género. En la crítica literaria marxista de lengua alemana, surgirán, a lo largo del siglo XX, contribuciones relevantes sobre el tema; podemos mencionar, entre ellas, las “Glosas sobre novelas criminales” (1926), “Sobre la popularidad de la novela criminal”, o “Sobre la novela criminal” (ambos de 1938), de Bertolt Brecht; “Vivienda de diez habitaciones, señorialmente amoblada” (publicada inicialmente en 1926 en la *Frankfurter Zeitung*) o “El París del Segundo Imperio en Baudelaire” (1938), de Walter Benjamin; también, más tarde, la “Philosophische Ansicht des Detektivromans” (1960) [Consideración filosófica de la novela de detectives], de Ernst Bloch. Todos estos ensayos se ocupan de cuestiones próximas a las que atrajeron el interés de Kracauer; sin embargo, el libro de la década de 1920, con sus limitaciones y sus aciertos, posee algunas cualidades únicas que justifican que le

---

2 Cfr. Lukács, 1985. Existe una (problemática) edición en castellano (Lukács, 2000).

dediquemos la atención que tantos años tardó en despertar. Intensamente marcado por las circunstancias históricas en las que fue escrito, el libro necesita ser examinado con vistas a indagar su articulación interna y, en particular, sus contradicciones, y de ese modo, sondear la significación que posee, no solo para la trayectoria intelectual del autor, sino todavía más para un pensamiento estético dialéctico y, al mismo tiempo, orientado por una perspectiva emancipadora.

*La novela de detectives* pertenece a un período de honda ocupación con la filosofía de Kierkegaard y, a la vez, de simbiosis existencial e intelectual con Theodor W. Adorno, cuyo estudio *Kierkegaard. Construcción de lo estético* fue publicado por primera vez en 1933. El hecho de que ambos libros se abran con dedicatorias cruzadas da cuenta de un diálogo que debe de haber dejado marcas en la escritura de las obras. En varios momentos, durante 1923-1924, comenta Harry Carver, Kracauer y Adorno “viajaron juntos, y Kierkegaard parece haber ocupado buena parte de sus discusiones y de sus lecturas colectivas. De ahí que haya buenas razones para considerar *La novela de detectives*, en parte, como una obra en colaboración, especialmente a la luz de las apasionadas declaraciones de Kracauer sobre la amistad y la creación intelectual” (Carver, 2017: 119).<sup>3</sup> Sería tentador establecer un cotejo entre los dos libros. Una diferencia que salta de inmediato a la vista es que el estudio adorniano se muestra menos condescendiente que el tratado de Kracauer con el filósofo danés. Cierto es que el *Kierkegaard* apareció ocho años más tarde de que se concluyera la redacción del estudio sobre la novela detectivesca y que, entretanto, también la simpatía kracaue-riana por Kierkegaard se ha disipado, según puede extraerse de la reseña que el periodista de la *Frankfurter Zeitung* le dedica al libro de su amigo (Kracauer, 2011i). Pero el autor de

---

3 Donde no se indica algo diferente, las traducciones son nuestras.

*Temor y temblor* es una de las sombras tutelares en *La novela de detectives*, en una medida acaso mayor que Georg Simmel, Max Weber y el Lukács de *Teoría de la novela*, que tienen, con todo, un papel decisivo en el sistema de ideas que vertebra el tratado.

La peculiaridad de la apropiación que este hace del pensamiento kierkegaardiano se advierte ya en el título del primer capítulo: “Esferas”. Apoyándose, como en anteriores escritos, en una defensa exaltada de la comunidad y la cultura tradicionales y en una dura invectiva contra la sociedad y la civilización modernas acordes con la *Kulturkritik* de comienzos del siglo XX, Kracauer articula su condena del capitalismo con la diferenciación entre esferas propuesta por Kierkegaard. La esfera superior corresponde a la comunidad existencial, un *ordo* cohesionado por la fe religiosa en el que habita el ser humano completo (*Gesamtmensch*). La esfera inferior es la que comprende la dimensión de lo natural, vinculada con los impulsos y las necesidades elementales. En cuanto ser intermedio (*Mittelwesen*), en cuanto criatura forzada a vivir en tensión entre lo elevado y lo bajo, el ser humano vive en un estado de desgarramiento y escisión continuos –en un estado intermedio (*Zwischenzustand*)–: “vive tanto en el tiempo como en el destello de la eternidad; ocupa, entre naturaleza y supranaturaleza, el punto medio persistentemente insostenible” (Kracauer, 2006b: 111).<sup>4</sup>

Colocado –en términos de Kierkegaard– entre la esfera religiosa y la estética, el ser humano se ve obligado, pues, a cumplir con las demandas propias de una vida ligada a lo temporal y, al mismo tiempo, a suprimir esas demandas en virtud del destino supratemporal que, en parte, le es propio. En una comunidad cargada de sentido y conectada con la trascendencia a través de la religión, las personas se

---

4 A partir de aquí se cita Kracauer, 2006b. Hemos decidido no citar la edición en castellano existente.

encuentran vinculadas entre sí y con la esfera del sentido, de modo que queda conjurado el peligro de la desorientación y de la caída en el individualismo. Si el lugar en el que se concreta la vinculación (*Verbundenheit*) de los seres humanos entre sí y con lo más elevado es el templo, el agente encargado de propiciar la cohesión y el enaltecimiento comunitarios es el *sacerdote*, una figura que posee un carácter paradójico: por un lado, se encuentra consagrado a la vida comunitaria; por otro, no vive en ella, ya que la misión de producir la vinculación demanda que él sea excluido de los lazos interhumanos. El celibato prescrito para el clero es, para Kracauer, ante todo expresión de este forzoso exilio: el sacerdote, como el monje, comparten una significación transhistórica: obran por mandato superior y deben ser entendidos, a la vez, como mandatarios de la comunidad, enviados desde el espacio cargado de sentido de la vida comunitaria para producir la vinculación.

Las figuras, cercanas a él, del hereje y el caballero andante comparten la condición de excluidos (*Ausgesonderte*). El primero actúa, en circunstancias excepcionales, como un correctivo externo para el sacerdote, quien, más allá de su condición de marginado, se encuentra anclado en la comunidad. El segundo prefiere los peligros del vagabundeo libre a la monotonía de una vida social que puede haberse tornado demasiado segura: frente a la ausencia de tensiones de una experiencia cerrada sobre sí misma, el aventurero no afirma la aspiración hacia lo elevado, sino aquella tensión en función de la cual lo desconocido, lo incalculable lo arrastra hacia afuera. Esta extraterritorialidad, a diferencia de la que define al sacerdote o al hereje, está en parte signada por lo inauténtico y lo trivial: el aventurero “vive desligado, allí donde habría debido redimir a la mera vida; el misterio y el milagro se distorsionan, para él, como un acontecimiento extraordinario, y el instante del acaecimiento es confundido por



él con el acaecimiento del instante” (Kracauer, 2006b: 116). Además del sacerdote, el hereje y el aventurero, la zona del peligro está habitada también por taumaturgos, vigilantes e idealistas exaltados (*Schwärmer*) que solo oyen la palabra divina en forma mediata. En todo caso, desde el sacerdote al caballero andante, todos estos excluidos comparten el hecho de que su acción no tiene lugar en el espacio protegido de la convivencia humana; estas personas están solas en medio de los demás seres humanos, que están unidos entre sí y con lo elevado. La soledad de estos excluidos, sin embargo, no solo no pone en riesgo la cohesión de la comunidad, sino que –como ocurre con el sacerdote o el hereje– contribuye a consolidarla.

Como suele ocurrir con las construcciones antitéticas planteadas por la *Kulturkritik*, la caracterización del contexto de felicidad identificado en el pasado es históricamente más borroso y mucho más pobre en contenidos que la estigmatización de una Modernidad entendida como época de decadencia. En esta, la comunidad existencial ha sido sustituida por la sociedad individualista, en que las personas coexisten como átomos desprovistos de orientación y de sentido. Carver (2017: 109) se ha preguntado por qué, en el libro sobre la novela de detectives, la bestia negra no es Hegel –el enemigo predilecto de Kierkegaard–, sino el sujeto trascendental de Kant. Creemos que la respuesta (con la que no da Carver) se encuentra en la influencia que sobre este libro de Kracauer posee *Teoría de la novela*. El ensayo juvenil de Lukács señalaba en la filosofía de Kant, y más aún en el neokantismo contemporáneo, la expresión intelectual de una era en que el *ethos* comunitario se ha desvanecido y en que, en consecuencia, los seres humanos se hallan privados de parámetros fijos para guiar sus comportamientos. La experiencia de vida más representativa de los tiempos modernos es el vagabundo: “El cielo estrellado de Kant solo brilla ahora en la

noche oscura del conocimiento puro; y ya no ilumina el camino de ninguno de los peregrinos solitarios –y en el Nuevo Mundo ser-humano significa: estar solo–. Y la luz interior solo le otorga al paso siguiente la evidencia de la seguridad... o la apariencia de seguridad” (Lukács, 1984: 28).<sup>5</sup>

Ante la ausencia de una *cultura* vinculante, la *civilización* moderna se constituye en mundo de la convención, o –empleando un término que habría de cumplir un papel importante en el marxismo posterior– en una *segunda naturaleza* que, a diferencia de la primera, ha sido producida por la humanidad, pero se le enfrenta a esta como una entidad autónoma y destructora. Más allá de las remisiones a Simmel y Weber, esta definición de segunda naturaleza permitía establecer conexiones con la caracterización marxiana del capitalismo como un sistema de dominación objetiva y con la descripción del fetichismo de la mercancía en el contexto de la crítica de la economía política. Todo esto habría de tener repercusiones en el Lukács marxista. En el autor de *La novela de detectives*, estas conexiones se hallan todavía ausentes; pero la comprensión del capitalismo como segunda naturaleza es el trasfondo de la descripción kracaueriana de la civilización moderna como un mundo de la convención, cohesionado ante todo por la fuerza coercitiva de la ley. Una pieza dentro de la operación de adaptar a un género de masas como el policial el análisis dedicado por Lukács a la “gran” tradición novelística es la definición de la Modernidad como una era en la que se han roto los lazos que unían a las personas entre ellas y con la esfera superior. En estas condiciones cobra mayor densidad la esfera media, en la que prevalecen la convención y la ley; el espacio de la vida común, en el que prospera la existencia de los seres humanos totales, permanece sin realizarse ni llenarse de contenidos

---

5 También en el caso de *Teoría de la novela* preferimos ofrecer una traducción propia.

(*unerfüllt*) cuando los individuos aislados como puntos se relacionan entre sí como entes desprovistos de existencia genuina. En estas condiciones se entroniza la *ratio* que, como una potencia ilimitada, domina la Modernidad tardía y que, al reducirlo todo a lo computable y calculable –y, en suma, a la valorización capitalista–, representa una variedad atrofiada, cosificada y cosificadora, de la razón (*Vernunft*) emancipadora enaltecida por los grandes filósofos y escritores de la Ilustración. Este concepto de *ratio* (que ejercerá una influencia considerable luego sobre Adorno y Horkheimer) es el que asume plenas funciones en la esfera de la convención: las prescripciones que rigen en esta esfera...

no aíslan una atmósfera de la vida comunitaria; sirven, antes bien, como red de comunicaciones entre figuras que solo llevan el nombre de individuos y que, por ende, precisamente carecen de comunidad. Con la falta de vinculación de estos individuos aparentes (que se deriva de su falta de esencia) se relaciona la incapacidad de estos para formar un cuerpo comunitario delimitado; este solo puede surgir cuando la palabra superior se vierte en lo bajo. Se esparcen [los individuos aparentes] como moléculas en el vacío espacial ilimitado y nunca se reúnen, aun cuando se hallan comprimidos en la gran ciudad. Solo las carreteras de la convención conducen indiferentemente de un lugar a otro. (Kracauer, 2006b: 121 y s.)

A medida que la vida va quedando estancada en las esferas inferiores, se acrecienta la necesidad de la obra de arte, que posee la capacidad de conceder un lenguaje a la vida desrealizada: la unidad de la configuración artística, al acentuar y conectar los acontecimientos, libera al lenguaje y otorga una voz a los temas desarrollados. El artista se convierte ahora en

educador o en visionario, que no se limita a ver, sino que advina y profetiza. En virtud de esta misión, los receptores se reconocen en el espejo de la obra y adquieren una conciencia –negativa– de su alejamiento respecto de la realidad y de su naturaleza solo aparente. En este punto es oportuno preguntarse qué ocurre con una forma correspondiente, no a la literatura autónoma, sino a la literatura de masas como lo es la novela de detectives. Hemos visto que la época que el tratado describe y en la que tienen lugar, no solo la génesis de la narración detectivesca, sino aún más la llegada de su edad de oro, es aquella en que ocurre la expansión ilimitada de la *ratio* capitalista. Esta época es, para Kracauer, la de la organización taylorista del trabajo y la de la crisis de la cosmovisión liberal a la vista de la brutal concentración del capital en grandes monopolios; es la de la Gran Guerra y la de la consolidación de las sociedades de masas. Bajo estas condiciones, el *continuum* comunitario se ha disuelto en partículas entre las cuales puede establecer el individuo relaciones racionales abstractas; los seres humanos se reducen a átomos o a complejos de átomos que sustituyen a la totalidad expulsada:

Es así que el ser total (*Gesamtsein*) originario, por exigencia de la *ratio* emancipada, se disuelve en unidades parciales autosuficientes, vacías que solo poseen un valor funcional y pueden ser reunidas en diseños de mosaicos discrecionales, pero siempre calculables. (Kracauer, 2006b: 120)

No podemos explicar aquí la importancia que asumirá luego, en Kracauer, la categoría de *mosaico*, con un sentido epistemológico e, incluso, existencialmente positivo, que en cuanto tal diverge de la asociación con la decadencia y la alienación que aquí se establece. Lo importante es explicitar el modo en que las narraciones detectivescas se relacionan con

este estado de cosas. Como tema de dichas obras se propone “la sociedad desrealizada, que surge desde la comunidad existencial a través de la absolutización, impulsada al extremo, de la *ratio*” (ibíd.: 124); género eminentemente intelectualista y formal, presenta a seres humanos constituidos sobre la base de configuraciones de partículas anímicas inconexas que son *a posteriori* adaptadas a la acción narrativa construida por la *ratio*. Desprovistos de verdadera psicología, los personajes se cristalizan en esquemas y como tales circulan entre las diferentes obras y los diferentes autores; la *ontología negativa* de la novela de detectives se encuentra edificada a partir de personajes que consisten en configuraciones estereotipadas para las cuales la *ratio* posee la clave. Cuando el *ordo* comunitario colapsa, el nominalismo asume plenos derechos, y entre las ruinas asoman las personalidades objetivamente inconexas; la empresa legal, que sustituye a la vida comunitaria, aparece caracterizada, en el género, como un proceso convencional. De acuerdo con el Hegel de la *Fenomenología del espíritu*:

el individuo debe vivir en conformidad con las usanzas y las costumbres del pueblo en el que vive (en tanto las costumbres de ese pueblo se correspondan con el *Zeitgeist*; es decir, en tanto ellas sean “sólidas”, en tanto resistan a las críticas y a los ataques revolucionarios). De lo contrario, perece: como criminal o como loco. (Kojève, 1985: 65)

En *Teoría de la novela* –que es un ensayo escrito *bajo la influencia* de Hegel, pero también *en contra* de Hegel: contra el modo en que este, según el joven Lukács, habría legitimado lo existente y, en particular, el Estado–,<sup>6</sup> Lukács reescribe

---

6 Cfr. La carta de Lukács a Paul Ernst del 14/4/1915, donde se dice: “El pensamiento alemán, desde

esta fórmula diciendo que el héroe de la novela (un *individuo problemático*) debe ser un criminal o un loco: “Pues crimen y locura son objetivación del desamparo trascendental; del desamparo de una acción en el orden humano de las conexiones sociales y del desamparo de un alma en el orden, acorde con el deber ser, del sistema de valores suprapersonal” (Lukács, 1984: 52). Si toda forma es *disolución de una disonancia de la existencia*, en una época en la cual lo absurdo ha llegado a convertirse en rasgo definitorio del estado del mundo, tiene que ocupar un lugar central una forma como la de la novela, en la cual “la desaparición de todas las metas evidentes, la decidida falta de orientación de la vida toda debe ser considerada como fundamento de la construcción, como *a priori* constitutivo, para todos los personajes y acontecimientos” (ibíd.: 53).

Cuando sugiere esta variación respecto de Hegel, Lukács piensa en aquel escritor ruso que, en su opinión, habría sugerido ya una apertura de la forma novelística en dirección a una (nueva) epopeya comunitaria: Dostoievski. Y, en el pasaje recién citado, tiene ante todo en mente esa peculiar novela policial que es *Crimen y castigo*. En las anotaciones para el *Dostoievski* había ya presentado Lukács a la novela policial como una desviación de la novela problemática en dirección a la literatura trivial (a la “novela de aventuras”). La tradición novelística europea, que culmina en Flaubert, era la expresión estética de un mundo regido por la primera ética, es decir: la moral formalista, “kantiana”, dictada por las instituciones sociales y edificada a partir de leyes y convenciones. La primera ética es una estructura de carácter individualista, constituida como una rígida carcasa de acero (el *stahlhartes*

---

Hegel, ha estado cometiendo lo que constituye un pecado cardinal contra el espíritu: ha administrado una santificación metafísica a todo poder [...] El Estado (y todas las instituciones que emanan de él) es un poder, pero también lo son los terremotos y las epidemias” (Lukács, 1986: 246).

*Gehäuse* al que se refiere Max Weber) capaz de sojuzgar los impulsos instintivos, pero que fatalmente hunde a los seres humanos en el solipsismo. En oposición a esta ética formal, en la que todo se encuentra reglamentado, la segunda ética no tiene contenidos específicos; su elemento es, como señala Hoeschen, “la praxis moral del ser humano concreto, que solo se encuentra interesado en la concreción del otro. Su forma ideal [...] es la comprensión cualitativa entre las personas” (Hoeschen, 1999: 268). Lukács señala que la distancia entre ambas éticas es comparable con la que existe entre la novela (individualista) y la epopeya (comunitaria); si la nueva epopeya se encuentra anunciada en la obra narrativa de Dostoievski –cuya épica va “más allá del derecho y de la ética [primera]” (Lukács, 2000: 60)–, *Crimen y castigo*, que “es aún novela” (Hoeschen, 1999: 59), funciona como una suerte de transición. Pero los destinos de Raskólnikov, en la medida en que van más allá de los laberintos de la psicología individual, están muy por encima, para Lukács, de la forma trivial de la novela de detectives; una forma que sería solo un desvío del formalismo individualista de la novela en dirección al entretenimiento de un público de masas.

El análisis de Kracauer presenta múltiples conexiones con el del joven Lukács. Ambos cuestionan el formalismo de la sociedad capitalista contemporánea y su expresión en la literatura burguesa. Pero al enfocarse en un género concentrado en el entretenimiento como el detectivesco, el ensayista alemán tiene que dedicarse a mostrar cómo la acción narrativa, que en la “alta” novela burguesa se concentró en la caracterización psicológica, aquí reduce la psicología a un mero obstáculo a ser superado por la *ratio*. Así se dice, a propósito de “La carta robada de Poe”, que la conducta del delincuente que escamotea la carta no sirve “para caracterizar al ser humano, sino que cumple la finalidad de darle al detective Dupin la ocasión de desplegar su agudeza. Así,

toda la determinación psicológica es un obstáculo colocado intencionalmente que debe superar la *ratio* condenada a la victoria” (129). Lo anímico (*Seelisches*) aparece como:

un estado de ánimo a través del cual las deducciones escudriñadoras penetran como a través de una niebla, o se cristalizan en sofocantes pasiones, en construcciones aparentemente irracionales que constituyen un contraste estéticamente necesario con la *ratio* y que, en última instancia, son dominados y expulsados por ella. (Kracauer, 2006b: 129)

En ese mundo vaciado de verosimilitud y de vida cotidiana que es la novela de detectives, los espacios más representativos son los anónimos e impersonales, en que las multitudes de individuos circulan como un enjambre de átomos inconexos. En cuanto tales, estos ámbitos son el estricto contrario de los lugares de culto en los que se congregaba la comunidad existencial, y cuyo exponente por excelencia es el templo religioso, en el cual –en cuanto *casa de Dios* (*Gotteshaus*)– las personas ingresan para elevarse por encima de las imperfecciones de la vida comunitaria. En el templo, la reunión (*Versammlung*) es al mismo tiempo concentración (*Sammlung*) y unión (*Einigung*) de aquella vida de la comunidad que pertenece a dos espacios: a aquel que es vigilado por la ley y a aquel que –correspondiente a la esfera superior, religiosa– se sitúa más allá de la ley. Por efecto de la edificación religiosa, la comunidad logra reconstruirse periódicamente y alzarse por encima de la cotidianidad. La imagen contraria a la de la casa de Dios es, en el desencantado mundo moderno, el *lobby* del hotel: un sitio de tránsito que brinda testimonio de la no existencia de la sociedad civilizada; las personas ociosamente sentadas en él gozan de un placer desinteresado ante un entorno cuya finalidad (*Zweckmäßigkeit*)



puede ser experimentada, aunque no sea posible asociar a él la representación de una finalidad. El hecho de que estas formulaciones sean una paráfrasis un tanto libre de la definición del juicio de gusto en la *Crítica de la facultad de juzgar* sugiere una nueva conexión –crítica– con la filosofía kantiana. Para Kracauer, la realización plena del ideal de lo bello en Kant se halla, no en el arte emancipado, sino en los modos degradados de existencia bajo el capitalismo tardío y en su plasmación por parte de la literatura de masas. Por eso:

La definición kantiana de lo bello experimenta aquí [en el *lobby* del hotel] una realización que concreta el aislamiento de lo estético y su carencia de contenido; pues en los individuos vaciados de la novela de detectives, que, en cuanto complejos contruidos racionalmente, son comparables con el sujeto trascendental, la facultad estética es extraída de hecho de la corriente existencial del ser humano completo y desrealizada en cuanto relación puramente formal que se comporta de manera tan indiferente con el yo como con la materia. (ibíd.: 131 y s.)

La trivialidad de las conversaciones de los visitantes en el *lobby*, que apunta (*zielt*) sin ninguna finalidad (*ziellos*) a temas insignificantes, es la contracara secular de la plegaria que advierte respecto de la banalidad de la vida cotidiana de los creyentes. El propio imperativo de mantener silencio, que rige tanto en el *lobby* como en el templo, indica que, en los dos ámbitos, las personas se encuentran como iguales; pero la igualdad de los orantes solo se refleja distorsionada en el vestíbulo del hotel, donde los individuos desaparecen detrás de la equivalencia de las máscaras sociales. Aquí, “rudimentos de individuos se deslizan hacia el Nirvana de la distensión; los rostros se pierden detrás del periódico y la luz artificial

continua ilumina a puros maniqués” (ibíd.: 137). Los lectores de Kracauer recordarán que la animación de la materia muerta y el rebajamiento de los seres humanos (modernos) a muñecos o autómatas son, en su obra, motivos recurrentes que revelan correspondencias con el estudio benjaminiano sobre el *Trauerspiel*.<sup>7</sup> El recurso está empleado aquí para destacar la inercia de los sujetos desrealizados del mundo contemporáneo y de su plasmación exacerbada en la novela de detectives.

Pero si la contraposición entre el templo religioso y el *lobby* profano permite ilustrar la distancia que media entre la comunidad existencial y una abstracta Modernidad regida por la *ratio* capitalista, es aún más agudo el análisis que el tratado ofrece acerca de la figura del detective. Este es explicado como una versión secular de Dios o, en todo caso, de su mediador humano, el sacerdote: en una sociedad totalmente racionalizada, las *thinking machines* detectivescas son la figuración caricatural de aquellos sujetos que, en la comunidad existencial, establecían la relación con lo Absoluto. La confianza del detective en sus pequeñas células grises, o en la eficacia inquebrantable del método consistente tan solo en tomar el hilo de la razón por el lado bueno, muestra en qué medida su omnisciencia, su aptitud para producir efectos cuasi milagrosos –por la cual se torna semejante a la sobrenatural Providencia– o su omnipresencia no son más que artilugios de la razón formal, que entretanto se ha vuelto autónoma. Este Dios-detective solo es Dios “en un mundo que Dios abandonado y que, por ello, no es auténtico; él domina lo carente de esencia y rige sobre funciones para las cuales no existen agentes” (ibíd.: 145). Una vez más propone *La novela*

---

7 Nos ocupamos de analizar esta correspondencia en Vedda, 2018. Frisby desarrolla una comparación detallada (y poco persuasiva) entre el estudio de Benjamin sobre el *Trauerspiel* y *La novela de detectives*; cfr. Frisby, 1992.

*de detectives* un diálogo con *Teoría de la novela*: el joven Lukács había definido a la novela como “la epopeya de un mundo abandonado por Dios”; como el género correspondiente a la edad madura en la que los hombres ya no son conducidos, en sus recorridos vitales, por la mano del buen Dios, y en que se ven obligados a diseñar por sí mismos sus vagabundeos sin disponer de senderos trazados de antemano: los personajes novelísticos con *seres que buscan* (*Suchende*). Y el simple hecho de la búsqueda muestra “que ni las metas ni los caminos pueden estar dados de manera inmediata” (Lukács, 1984: 51). La profundización de esta tendencia secular en el desarrollo del género novelístico debía desembocar en la radicalización del ateísmo. Lo que Lukács señala a propósito de la línea principal de la novela moderna *no* puede aplicarse sin alteraciones a un subgénero de masas como lo es la novela de detectives: forma básicamente evasiva, esta no se propone enfrentar a los lectores con la realidad de un mundo secularizado, sino que despliega múltiples estrategias orientadas a sosegar a los lectores ofreciéndoles sustitutos para la Providencia desvanecida. Entre tales estrategias se encuentra la inclusión de *héroes carismáticos*, provistos de talentos sobrehumanos capaces de hacer la diferencia. La reflexión de Kracauer se desarrolla en este mismo sentido, y por eso insiste sobre la función del detective clásico en cuanto sucedáneo (degradado) de la Divinidad. Estas consideraciones son particularmente productivas y valen para manifestaciones muy diversas de la cultura de masas: se extienden en un arco que comprende desde las prodigiosas aptitudes deductivas de Dupin y Holmes y la ingeniosa fusión de investigador y “hombre de Dios” del padre Brown, a los momentos de iluminación profana vivenciados por el director del centro de diagnóstico en una clínica de Nueva Jersey, al que no en vano se muestra recurrentemente en una hostil rivalidad

con Dios.<sup>8</sup> Como un rasgo de época –de una época en la historia europea, pero también de un momento particular dentro de la trayectoria del autor– habría que interpretar la nostalgia que le producen esta sustitución y la victoria de la inmanencia:

Lo inmanente, que niega la trascendencia, se coloca en lugar de esta, y es solo la expresión estética de tal distorsión el hecho de que se le conceda al detective la apariencia de omnisciencia y omnipresencia cuando él, en cuanto Providencia, debe obstaculizar o producir acontecimientos con un fin loable. Pero no es Dios –en el sentido antiguo– en virtud de la perfección de su figura o del poder, imposible de deducir, de su esencia; lo que lo marca aquí como guía es el hecho de que descifra lo configurado sin haberlo concebido, y que conquista todas las cualidades esenciales a través de la inferencia intelectual. (Kracauer, 2006b: 142 y s.)

Pero, si suele actuar como Dios, el detective obra a menudo también como ministro religioso, y es así que, como un monje, se recluye en su celda para entregarse a meditaciones, inevitablemente acompañado por una pipa o una tisana que destacan su separación respecto del mecanismo de la policía oficial. O, como un sacerdote secularizado, “oye de los criminales las confesiones de las que nadie más se entera –excepto el biógrafo de sus acciones–; se convierte en confidente de secretos que sabe guardar, sin que ellos queden guardados en él” (ibíd.: 144). No recibe lo que se le confía al servicio de la

---

8 Nos referimos a la serie “House, M. D.”, en la cual las citas de los casos de Holmes son tan frecuentes como las contiendas entre el protagonista, el médico Gregory House, y una Divinidad cuya existencia insiste en negar.

justicia o en cuanto mediador que da la absolución, sino con vistas a la glorificación de la *ratio*; en honor de esta celebra el detective, “en el *lobby* del hotel, sus misas, que son más espectrales que las misas negras, ya que se celebran para reverenciar lo indiferente, que carece de la positividad del diablo” (ibíd.: 144). El celibato recurrentemente asignado al detective es tan significativo como el que se le impone al sacerdote católico: representa un estado de excepción que, en su caso, no responde a un mandato divino, sino que se deriva del culto a la *ratio*, que excluye cualquier capitulación frente a los afectos y los instintos. Consecuente es que, en la variante inglesa del género, se le adjudiquen al detective rasgos puritanos, afines al modelo de ascesis intramundana asociado por Max Weber con el “espíritu” capitalista. Las puestas en paralelo con Dios o con el sacerdote tienen repercusiones que van más allá de lo que dice expresamente el tratado. Pensemos, por ejemplo, en las narraciones de Conan Doyle: el inicio de varios de los casos presenta las habitaciones de Holmes en Baker Street 221B como una suerte de confesionario al que asisten los clientes a fin de dejar sus asuntos en manos de una autoridad superior; no es infrecuente que agentes, dignatarios públicos y personas privadas, después de haber agotado todas las instancias “terrenales”, acudan a Holmes “como a un último recurso”.<sup>9</sup> La actitud del detective al escuchar las novedades de los casos, “con los ojos cerrados y las yemas de los dedos juntas” (Conan Doyle, 2005b: 41), remeda el gesto del religioso concentrado en sus plegarias, aun cuando sus meditaciones no están consagradas a una Divinidad ultraterrena, sino al diestro empleo del secular método racional. Más allá de los límites de la narración detectivesca puede

---

9 La expresión aparece en “El ritual de Musgrave” (“I have come up to you as a last resource”) y en “Asesinato en Westminster” (“I come to you as a last resource”). Pero la situación en sí es muy frecuente en las novelas y cuentos.

incluso verificarse, en formas literarias y artísticas muy influyentes de la cultura de masas, la caracterización de los héroes como prodigiosos sustitutos terrenales de la Divinidad o sus ministros.

La anatomía de los delincuentes pone de relieve la diferencia entre la literatura de entretenimiento más antigua y el modelo de detective consolidado por Conan Doyle: en aquella, los malhechores idealizados actuaban motivados por sus pasiones personales –a menudo representadas con los medios del *kitsch*–; en este, las sombras tenebrosas proyectadas por el delincuente son solo manifestaciones siniestras (*Unheimlichkeiten*) que resultan finalmente disipadas, de manera ineludible, por la esgrima intelectual del investigador. En un universo narrativo regido por la *ratio*, la amenaza de lo demoníaco es tan provisoria y endeble como las del mal metafísico en una era en la que se ha impuesto la dominación abstracta de la valorización capitalista. Una atención específica merece el ladrón de guante blanco –el *gentleman cambrioleur*–, una figura que ha encontrado sus expresiones más características en el Raffles de Hornung y el Lupin de Leblanc. Kracauer subraya acertadamente que la agudeza intelectual coloca a estos ladrones en la cercanía de Dupin y Holmes; y podríamos agregar que la propia resistencia de los personajes mencionados ante la posibilidad de cometer un asesinato refuerza el idealismo de sus ambiguas hazañas, revela su respeto por el *fair play* al enfrentarse con desafíos eminentemente intelectuales. Aún más aguda y rica en consecuencias es la tesis acerca de la esencial semejanza, e incluso de la simetría especular entre las figuras del detective y el ladrón de guante blanco. Así, Arsène Lupin es “un detective, solo que su agudeza no se vincula con la policía, solo que renuncia a la indiferencia en función de aventuras ilegales”; sus crímenes, en realidad, no son más que “juegos intelectuales en un área no concesionada cuya única finalidad es destruir

la seguridad de lo legal, que tales juegos niegan a causa de su iniquidad” (Kracauer, 2006b: 176). De manera complementaria, también el detective posee rasgos que lo asimilan al criminal; en ocasiones, Holmes infringe la ley con fines que él considera justos, comportándose a la manera de un sacerdote que, como un *deus ex ratione*, rige por encima de la ley del Estado, y en una ocasión le confiesa a Watson que le “ha parecido siempre que habría podido ser un delincuente de gran eficacia” (Conan Doyle, 2005a: 170).<sup>10</sup> En un plano situado más allá de lo evidente, una rivalidad esencial en la novela de detectives es la que enfrenta, no al detective y al delincuente geniales, sino a ambos con esa suerte de casta sacerdotal burocratizada, anquilosada que es la policía oficial, que se encuentra más cercana al universo de la rutina oficinesca que al del riesgo y la aventura. Del encasillamiento de dicha casta en una identidad y una función inalterables se diferencia la excepcional capacidad de los grandes ladrones y detectives para el cambio de apariencia y el disfraz. Estas voluntarias mutaciones son interpretadas por Kracauer como una nueva expresión de decadencia: desde las metamorfosis míticas y la encarnación de Cristo como hombre, pasando por los travestismos de Harum-al-Raschid y el visir Jafar al-Barmaki en los cuentos maravillosos de las *Mil y una noches*, las transformaciones recorren, como un hilo rojo, la cultura popular. Cuando esta es sustituida –paralelamente a la expansión de la Modernidad capitalista– por la cultura de masas, el motivo del disfraz se aloja en formas como las del cómic y el cine de superhéroes o en la narración detectivesca. Kracauer señala, a propósito de esta última, que el motivo no está ligado, como ocurría tradicionalmente en la fantasía popular, con el fenómeno de lo siniestro (*das Unheimliche*) y con el motivo del *Doppelgänger*, sino que está solo al servicio del triunfo del

---

10 Traducción modificada.

proceso racional. En casos como los de Holmes y Lupin, esta “arte mágica, que en el mundo desencantado de la novela de detectives no es ya ningún milagro, le permite al detective verificar en la realidad la idea de totalidad que él lleva dentro de sí” (Kracauer, 2006b: 190 y s.). La capacidad para el disfraz “es la expresión estética de que el detective en ningún lugar choca ya contra las barreras de lo existente” (ibíd.: 192).

Esta identificación del detective con la Totalidad y con la Idea se relaciona con una de las estrategias centrales del libro: la puesta en paralelo entre la visión del mundo de la novela de detectives y la filosofía del idealismo alemán –centralmente: la de Kant–. Ya comentamos el análisis de los vestíbulos de los hoteles como realización extremada del ideal kantiano del juicio de gusto. Kracauer lleva mucho más lejos el parangón cuando sostiene que la deducción lógica del detective es el símil estético para el sistema filosófico basado en la autonomía de la *ratio*. A diferencia del sistema pensado absurdamente hasta el final por el detective, el que aparece encarnado en la institución policial se desarrolla, no en el mundo real, sino en el mundo vaciado por la *ratio*, que representa el negativo de aquel, y por ello limita al sistema policial tal como lo haría la realidad. Las analogías entre el aparato policial y el sistema confirman “que la degradación del instrumento administrativo realizada en función del detective obliga a dicho instrumento a colocarse en la misma situación en la que se encuentra el sistema explícito de la realidad” (ibíd.: 204). La lógica implacable del detective busca imponerse sobre la realidad de las narraciones con la misma fuerza coactiva con que el deber ser (*Sollen*) kantiano querría dominar la anarquía de los instintos –la dimensión específica del *homo phaenomenon*, del materialista hombre fenoménico en Kant–.

El sistema que la novela detectivesca plantea aspira a ser tan cerrado sobre sí mismo, tan autosuficiente como los



grandes sistemas de la filosofía idealista. Y así como, en estos, la razón se habría constituido en una fuerza automática y autónoma –podríamos agregar: a semejanza del capital, que desarrolla sus procesos de valorización como un *sujeto automático* (Marx, 1975: I/1, 188), o como “una sustancia en proceso, dotada de movimiento propio, para la cual la mercancía y el dinero no son más que meras formas” (ibíd.: 189)–, así también la *ratio* detectivesca se despliega con indiferencia de cualquier finalidad externa. Cuando Holmes dice: “Yo entro al juego por puro amor al juego” (Conan Doyle, 2005c: 87), hace visible en qué medida la solución del *puzzle* es un pasatiempo que no necesita estar ligado a ninguna necesidad social; y Kracauer encuentra significativo que tanto el detective de Poe como el de Conan Doyle suelen entregarse, antes de avanzar sobre el caso en cuestión, a ejercicios intelectuales meramente lúdicos que están solo al servicio de la exposición del método. Aun el humor se hace presente, en la narración detectivesca, solo “a fin de anunciar estéticamente el despotismo del proceso que ha de ser consumado por la *ratio*; la independencia de este respecto de todo sentido” (Kracauer, 2006b: 199). Un despotismo semejante ha identificado y cuestionado Kracauer, en diversidad de ensayos, en los sistemas filosóficos cerrados.

Los logros de *La novela de detectives* son, como puede verse, múltiples y sustanciales; y, a pesar de su orientación idealista, aportan elementos valiosos para un análisis de la literatura de masas desde una perspectiva marxista no dogmática. También en este aspecto admite ser comparado con *Teoría de la novela*, que influyó decisivamente en la producción marxista de, entre otros, Benjamin, Adorno, Marcuse, Goldmann o Jameson, además del propio Kracauer. El idealismo epistemológico y la nostalgia por las culturas tradicionales no impidieron que el joven Lukács desplegara un análisis sumamente original y provocador de la forma

novelística, y esto puede asimismo decirse acerca de *La novela de detectives*. El hecho de que los tratados de Lukács y Kracauer son netamente obras de transición queda confirmado por la evidencia de que ambos autores se vieron impulsados a avanzar, poco después de escribirlos, en dirección a posiciones dialécticas y materialistas y, en particular, hacia una asimilación más profunda de la obra de Marx.<sup>11</sup> Pero convendría llamar la atención sobre algunas debilidades de *La novela de detectives*. Una de ellas es la obstinación en homogeneizar el entero desarrollo del género convirtiéndolo en una suerte de tipo ideal, lo que obliga al autor a violentar, con frecuencia, los materiales que analiza, a fin de adecuarlos a sus propios conceptos. Curiosamente, en su reseña –sumamente elogiosa– de *Teoría de la novela*, Kracauer había cuestionado el furor clasificatorio que condujo a Lukács a forzar las obras particulares con vistas a amoldarlas a un esquema general. En palabras del reseñista, “el desarrollo del esquema de clasificación derivado de un principio nuclear conduce a construcciones en las que se violentan contenidos esenciales de la realidad individual” (Kracauer, 2006a: 138). Aun cuando es preciso admitir que resulta ineludible una cierta coacción sobre los hechos con fines epistemológicos, esta estrategia, añade Kracauer, solo podría ser realizada por el crítico con un gesto de irónica autocorrección, a través del cual se haga justicia a la diversidad de las obras singulares. Ironía: este procedimiento, empleado tan eficazmente por el autor alemán en sus mayores ensayos y novelas, está en gran medida ausente en *La novela de detectives*, que es un estudio serio, demasiado serio. Kracauer observa desde arriba, y a gran distancia, las obras particulares, y su intención es describir

---

11 Es decir: hacia *el marxismo*, y no hacia un *materialismo crítico* (!), como prefiere decir, con una cierta claudicación epistemológica y quizás con algún abstencionismo político, David Frisby. Esto no impugna la lucidez de sus análisis.

los dilemas internos que caracterizan a todo un subgénero narrativo. Rara vez se detiene a examinar pausadamente una novela o un autor individuales; y, cuando lo hace, generalmente esto se encuentra solo al servicio de especificar los rasgos que definen a toda la forma de la novela detectivesca. Está apenas levemente anunciada aquí aquella posición que definirá productivamente al Kracauer posterior: la de un explorador o un *flâneur* que se introduce en un territorio desconocido deshaciéndose de sus preconceptos y entre-gándose a un voraz aprendizaje de la realidad. El autor del tratado que examinamos mantiene todavía una actitud de desencanto ante la Modernidad que le impide, de momento, considerar a esta como una era esencialmente contradictoria, atravesada por aspectos incuestionablemente negativos, pero también por tendencias y latencias emancipadoras que estaban ausentes en épocas anteriores. Esto deja marcas sobre el análisis de subgénero detectivesco: el empeño en considerar a este como forma representativa de una era interpretada como unilateralmente negativa, lo fuerza a demonizar una y otra vez una literatura por la que, en realidad, se sentía intensamente atraído. *La novela detectivesca* es un libro llamativamente ascético: es obra de un pensador obstinado en reprimir la empatía que indudablemente tiene con los objetos que examina. La desesperación absoluta ante el presente –como en otros anticapitalistas románticos pertenecientes a la misma época y al mismo ambiente cultural de Kracauer– puede ser un inspirador estímulo para el análisis; pero, desplegada unilateralmente, suele convertirse en un obstáculo que obtura descubrir íntegras dimensiones de la Modernidad. Un síntoma del distanciamiento aristocrático respecto de la contemporaneidad degradada puede verse acaso en el estilo en el que está escrito el tratado; podría decirse de él lo que escribió Adorno acerca de *Espíritu de la utopía* de Bloch: que parece haber sido escrito por la propia

mano de Nostradamus. La sofisticación estilística y conceptual del libro no se aviene muy bien con la materia que se propone analizar; también en este aspecto la obra posterior de Kracauer muestra un apreciable enriquecimiento.

## **2. Vagabundeos de un marginal en los márgenes de la literatura: los ensayos periodísticos**

Es característico que los artículos de la *Frankfurter Zeitung* dedicados a comentar narraciones detectivescas –en especial, aquellos que aparecieron entre 1925 y 1931– muestren una disposición menos rígida y artificial y una mayor atención a la especificidad de las obras. Esta actitud asoma ya en una reseña de 1923, contemporánea del trabajo con el libro y dedicada a *El maestro del Día del Juicio Final*, de Leo Perutz. Si bien el cambio de tono puede deberse, en parte, a que el artículo se dirige, no al reducido círculo de amigos del autor, sino a un público de decenas de miles de lectores, lo concreto es que se sugiere –productivamente– estimar el valor de la novela, no a partir de una comparación con la literatura “alta”, sino según parámetros internos al canon de la literatura de entretenimiento. Apoyándose en la convicción de que “para mantener vivos la duda, el terror, la tensión durante tanto tiempo se requiere un virtuosismo no menor” (Kracauer, 2011a: 702), el reseñista elogia el modo en que Perutz produce “una densa atmósfera de putrefacción; evitando una profundización psicológica inapropiada, consigue sugerir su descomposición exactamente a un punto tal que esta permanece siempre solo como el trasfondo del suceso atrapante que llena el auténtico centro” (ibíd.). Lo único que se objeta es que, en la explicación del caso y, sobre todo, en la identificación y caracterización del “culpable” se haya abandonado el terreno del puro entretenimiento para salir a la caza de contenidos

metafísicos. Y para “expresar contenidos metafísicos en la materia de la novela policial [*Kriminalroman*], hay que ser ya Dostoievski; Perutz yerra precisamente cuando aspira a trascender los límites de una narración construida a base de suspenso” (ibíd.: 701). Dejando de lado esta inconsecuencia que deplora el autor de la reseña, *El maestro...*, considerada “puramente como novela de suspenso, difícilmente pueda ser superada” (ibíd.). Dos artículos sobre obras policíacas publicados al comienzo y al final de 1925 revelan una posición aún menos rígida y, al mismo tiempo, muy aguda acerca de las posibilidades y límites de los géneros de masas. El primero (“Novelas entretenidas”) se abre asignando una función y un sentido al *Kitsch* (un término que Kracauer emplea para designar globalmente los productos de la cultura de masas) en el ámbito de la narrativa contemporánea: las obras pertenecientes a este ámbito tienen su justificación estética en cuanto cumplen con la obligación de entretener. Aquel que le niega al *Kitsch* el derecho a la existencia está negando en verdad amplios trayectos de su propia vida; el apresurado veredicto de las personas cultas acerca del *Kitsch* se debe a que ellas le aplican a este un parámetro que no le corresponde: “Le exigen que configure la totalidad de la vida, y olvidan que el sentimentalismo pertenece a su esencia” (Kracauer, 2011b: 191). Existen razones para cuestionarlo solo cuando el *Kitsch* no cumple con sus leyes específicas, y no con las que rigen en la literatura “alta”; es decir: cuando produce aburrimiento, o cuando, constituyéndose en “*Kitsch* pretencioso” (*Edelkitsch*), se propone representar una realidad espiritual y moral que no le concierne. En tanto no incurra en estas faltas, puede provocar un doble goce: uno inmediato, porque sus obras son anuncios estéticamente fundados del vacío vivido (*gelebte Leere*), y uno mediato, ya que reflejan la realidad como en un espejo deformante.

Así como es productiva la invitación *a evaluar la literatura de masas de acuerdo con sus propios criterios*, y no los de la literatura autónoma (y esto supone ya una crítica a *La novela de detectives*, más allá de que Kracauer sea o no consciente de ello), también lo es la convicción de que *la literatura de masas posee su propia historicidad*, y que esta debería ser considerada a la hora de juzgar un corpus particular. De ahí que, al comentar una novela policial de Paul Madsack que recurre copiosamente a lo fantástico, afirme que “la magia ha perdido la fuerza de atracción en nuestro mundo desencantado. Sus prodigios parecen anticuados en comparación con los del intelecto, y parece un poco de mal gusto que se conduzcan con tanta seriedad cuando el radio domina el espacio”; la banalidad desnuda “es más misteriosa que un artificio creíble que aquella solo busca tontamente encubrir” (ibíd.: 192). Con esta perspectiva se conecta una reflexión general sobre la novela de crímenes (*Kriminalroman*) y la novela de detectives (*Detektivroman*): en tanto la primera abarca la totalidad de la vida, en la segunda, esta se convierte “en botón del intelecto, que la libera de todas las etéreas tinieblas”: el subgénero detectivesco...

[...] penetra aquella niebla que arrebató a las miradas las premisas del crimen y reconstruye en forma lógicamente concluyente las conexiones ocultas entre el autor y su hecho. Sus triunfos son, con buenas razones, nuestro estremecimiento, pues el proceso que consume y conquista no solo confirma, en el *medium* del *Kitsch*, la dominación de la razón autónoma; es además atrapante de un modo que no formula ninguna pretensión a la tensión del ser humano completo. (ibíd.: 194)

Publicado once meses después, “Algunas novelas de detective” profundiza este modo de análisis, enfocado en detectar un espacio legítimo para la literatura de entretenimiento. El punto de partida es la tesis de que los subterráneos de la literatura albergan a menudo más verdad que los molestos pisos intermedios, pues allí abajo, a diferencia de lo que ocurre con las grandes obras literarias, lo verdadero no se encuentra escondido en su pureza, sino que aparece en un reflejo distorsionado, designado con nombres falsos, conducido por los instintos más rudos. Esta constatación inicial es el preámbulo de una descripción de la novela detectivesca que está libre de algunas limitaciones que dominaban aún en el libro. Así, el ensayo sostiene que las obras del género, al limitarse a la representación de la pura exterioridad, recuperan (aunque sin situarse a su altura) elementos del cuento maravilloso (*Märchen*); ante todo: las rupturas con la realidad y los desenlaces prodigiosos. La falta de pretensiones del género detectivesco y su casi espontánea ingenuidad son consideradas superiores a las aspiraciones espiritualizadas de las formas intermedias –concretamente: las del *Edelkitsch*–. Por eso, como a propósito de Perutz y de otros experimentos similares cuestionados anteriormente, sus críticas se dirigen, por un lado, hacia las tentativas para conceder al género una proyección hacia la interioridad, algo que tiene su lugar en las formas canónicas y que, en las no canónicas, provoca ante todo aburrimiento, justamente lo que busca combatir la literatura de entretenimiento. Por otro, hacia la obstinación en introducir hipótesis fantásticas que arruinan las deducciones intelectuales, cuando en verdad estas deberían asumir la función de destruir lo fantástico.

Kracauer es consciente de que el contexto europeo de entreguerras ha generado una proliferación de fabulaciones (*Fabeleien*) ocultistas y utopistas, y que tales artificios han tenido su influencia en la literatura de la época. Como una

profundización de este análisis deberían verse los análisis posteriores sobre la incidencia del irracionalismo en el cine alemán y su conexión con la fascistización de Alemania; ante todo, los que aparecen en *De Caligari a Hitler* (1947). Sin avanzar en esta dirección, el autor del artículo cuestiona aquellas obras que, al apelar al ocultismo, lesionan gravemente la esencia del género detectivesco: la tensión “reside en la disolución del milagro, no en su afirmación; permanecer estancado en lo enigmático sería una renuncia demasiado vulgar en los tiempos del radio”; entretanto, “el campo de lo detectivesco quizás ha sido allanado en forma demasiado apresurada como para que de momento resulte firme. *También los filmes se han aconsejado al respecto, y acaso peor aún*” (Kracauer, 2011c: 320).<sup>12</sup>

La última parte del ensayo “Novelas entretenidas” estaba dedicada a comentar novelas de Sven Elvestad y Maurice Leblanc en las que cumple la función protagónica un *gentleman-cambrioleur*. Como una continuación de estas consideraciones podría ser leído el artículo “Un estafador escribe sobre sí mismo” (1926), donde se presenta al oficio de la estafa como uno de los más importantes que existan actualmente sobre la Tierra. Centro del artículo es un análisis de Philip Collin, quien, en las novelas de Frank Heller, actúa a la vez como ladrón y como detective, pero que despierta la atención del ensayista ante todo en cuanto estafador. Este, en virtud de su carisma, “ilustra a la sociedad acerca de que el edificio de su orden mundial presenta grietas” (Kracauer, 2011d: 486); al engañar a las personas “distinguidas”, obliga a estas a entender que confunden los modos “distinguidos” de conducirse con el ser humano mismo. También “instituciones acreditadas delatan el punto en el que son mortales” cuando Collin se sirve de ellas: “Un predicador moral a sueldo no podría conocer

---

12 Las bastardillas son nuestras.



mejor que él las debilidades de nuestro sistema social; pero aquel pacta con el sistema, mientras que el estafador es el crítico insobornable de este” (ibíd.). Solo los detectives célebres saben honrar el principio según el cual actúa el estafador, y a menudo confraternizan con él. En este artículo se advierten sutiles desplazamientos respecto de las críticas anteriores. Se ha afirmado que, a partir de 1926, los ensayos de Kracauer sobre cine revelan una ocupación creciente con la crítica de la ideología en la que es posible reconocer trazos del estudio contemporáneo de la obra de Marx.<sup>13</sup> Correlativamente, podría decirse que la crítica literaria kracaueriana muestra un movimiento en una dirección similar, en el que también podrían verse algunos cambios en la caracterización de las circunstancias contemporáneas. Un indicio de este deslizamiento es un mayor énfasis en la descripción del mundo actual como uno en el que no es ya posible establecer una distinción neta entre la justicia y el crimen; un diagnóstico que coincide genéricamente con el de las *Racket-Theorien*; es decir: con aquellas teorizaciones según las cuales la “nueva” sociedad burguesa, en plena expansión en las primeras décadas del siglo XX, podría ser vista como una asociación de delincuentes. Según estas formulaciones, el modelo individualista (idealmente) promovido durante el corto período liberal burgués –la ideología del mercado libre y de la libre competencia– tenía que resultar insostenible en un período en que el plusproducto es manejado por grandes organizaciones económicas, políticas y militares que se empeñan en sostener la reproducción de la sociedad. En la nueva etapa postliberal no son ya los individuos, sino los grupos de poder –administraciones, *trusts*, partidos, ejército– quienes prescriben la marcha de la sociedad. La crisis de 1929 y el ascenso de los fascismos europeos condujeron a revisiones, pero no

---

13 Cfr. Hansen, 1991; especialmente p. 60.

necesariamente a impugnaciones de estas teorías; a propósito de su influencia en el ámbito cultural alemán basta con pensar en la producción brechtiana del período; ante todo, en obras como *La ópera de tres centavos* (1928) o *La resistible ascensión de Arturo Ui* (1941). Sin coincidir totalmente con esta teoría, los escritos de Kracauer entre 1927 y la emigración a Estados Unidos presentan algunas afinidades con ella. Es posible detectarlas todavía en el estudio *Propaganda totalitaria* (1936-1938).

En el ensayo “Nuevas novelas de detective”, publicado en abril de 1927, pueden verse indicios de los desplazamientos mencionados. A partir de un comentario sobre su experiencia personal con un film, propone Kracauer entender la sociedad contemporánea como una en la que no es posible distinguir a un hombre honesto de un delincuente. La racionalidad con la que dicha sociedad actúa en las áreas de la técnica y de la economía está condicionada, por el interés práctico inmediato, a ignorar los conocimientos auténticos: “Sería poco práctico que, en ciertas transacciones, se entremetieran consideraciones que no son ideología; sería más que fatal que, desde un cielo despejado, tal o cual verdad cayera sobre la sociedad como un rayo” (Kracauer, 2011e: 580). Cortados los lazos con los contenidos del conocimiento –aquellos que podrían darle al ser humano alguna clase de resguardo–, las personas se ven condenadas al perpetuo vagabundeo y se entroniza el relativismo: “El amor no encuentra su objeto, la injusticia asume la apariencia de la justicia –que no es posible aprehender–, cada acción proviene de una mala infinitud de motivos” (ibíd.: 581). No es posible leer en un rostro la persona a la que él pertenece, ya que la persona misma no existe: “Quizás es un bribón, quizás un héroe predilecto; él mismo no ha de saberlo; las perspectivas no tienen término” (ibíd.). De la estructura de la sociedad moderna se deriva la imposibilidad de definir a sus seres humanos: cada individuo

es sospechoso hasta nuevo aviso. Si se lo investiga el tiempo necesario, “no se llega a conocer su fondo [...], sino propósitos y acciones que son cuestionables” (ibíd.). Acorde con esta caracterización es que el artículo no destaque solo en Chesterton al autor de narraciones atrapantes, sino también al crítico social; también que comente algunas novelas que se ocupan de indagar los instintos populares (*Volksinstinkte*), y que muestran que, en la era del taylorismo, también los delincuentes de las grandes ciudades deben insertarse en una organización rígidamente estructurada. Es sugestivo que en este contexto mencione Kracauer una novela de detectives que tematiza el fascismo: *Aventura en Florencia*, de Lawrence H. Desberry.

Hablamos sobre la atención que dirige Kracauer a la *historicidad* de la literatura no canónica. Es en función de dicha historicidad que, en algunos de los posteriores ensayos, sostiene que ha concluido la era de la novela detectivesca; al menos, en su versión clásica –la de las “máquinas de pensar”–. Esto puede verse en dos artículos sobre Conan Doyle. En el primero, dedicado a reseñar un volumen de relatos tardíos sobre Holmes, se detectan señales de obsolescencia y agotamiento; los detectives más recientes:

[...] en concordancia con el cambio en los tiempos, superan todos los trucos de su ancestro [= Holmes]. Son más impasibles que él y combaten contra enemigos más refinados, más insustanciales. Así ocurre que la figura antaño amenazante se ha vuelto casi inofensiva. Las artimañas de las que se sirve resultan un tanto primitivas; los casos en los que interviene no son lo bastante intrincados. El gran anciano se torna semejante a una marioneta. (Kracauer, 2011f: 119)

Aún más explícito es el ensayo escrito en ocasión de la muerte de Conan Doyle, en 1930. Kracauer conjura la imagen del detective con un dejo de nostalgia, tomando distancia respecto de la anterior definición de Holmes como personificación de la *ratio*: con él “triumfa el *common sense* sobre los turbios desechos de la vida normada; una ingeniosidad demasiado genial de un *common sense* intensificado, pero que de ningún modo puede ser identificado con la *ratio* capitalista; antes bien, es el atributo decisivo del perfecto *gentleman*” (Kracauer, 2011g: 275). Holmes es presentado como “un caballero de pies a cabeza”, como un “Don Quijote inverso” –pero un Don Quijote al fin– que ha encontrado a su Sancho Panza en el Dr. Watson. Han surgido, en el firmamento de la novela detectivesca, nuevos astros que pueden haber hecho empalidecer a la estrella Holmes y a su satélite Watson. Pero:

también la espesura del mundo se ha tornado entretanto más impenetrable, y el enjuto inglés con su pipa posiblemente no logre ya despejarla. Sin embargo, se le otorgará un rincón en el Olimpo literario; él es una de las últimas figuras en las que el *gentleman* ideal es la personificación de la Ilustración ideal. (ibíd.)

¿Qué ha sucedido en el intervalo que permita explicar semejante cambio de valoración? Una alteración en las circunstancias sociohistóricas, por un lado, que ha inducido también una alteración en la forma de la novela de detectives. Dicho de otro modo: la crisis del individuo y la del individualismo, a partir del ingreso en la era de las grandes corporaciones y de las sociedades de masas –un fenómeno analizado agudamente por Kracauer<sup>14</sup> está en la base del ascenso de un nuevo modelo de narrativa policial. Sobre este se habla en

---

14 Cfr. sobre todo el ensayo “La biografía como arte neoburgués” (Kracauer, 2006a: 309-315).

el último artículo de la *Frankfurter Zeitung* dedicado al análisis del subgénero, aparecido en octubre de 1931. El ensayo se abre con la afirmación de que también “las novelas de detectives recorren una cierta evolución”; han pasado los tiempos en que sus héroes se interesaban en el asesinato de una vieja rentista y aplicaban toda su agudeza para atrapar a un criminal individual:

El individualismo ya no tiene validez, y hoy los detectives famosos usualmente entran en acción cuando una banda de delincuentes bien organizada pone en riesgo la calma de una metrópolis. En todo caso, ya no están apostados en los cotos de caza de los sectores medios, que también, en realidad, se ha reducido mucho, sino que prefieren acechar la caza mayor, cuyos senderos son mucho más difíciles de investigar que los de un asesino pequeñoburgués. (Kracauer, 2011h: 687)

Así como Ilia Ehrenburg, en sus novelas más recientes, descubrió las maquinaciones de las grandes finanzas, así también las narraciones policiales de Otto Soyka y Edgar Wallace se ocupan de ese “gran” mundo en el que “embaucadores embaucan a embaucadores” (ibíd.: 688). Pero además de este diagnóstico acerca de la actualidad, una variable para el cambio en las valoraciones acerca del detective clásico es una toma de conciencia más cabal de Kracauer sobre la peculiaridad de su propio método de análisis. En un ensayo como *Los empleados* (1930), el autor se presenta a sí mismo como una suerte de detective; Mülder-Bach ha destacado la índole genuinamente detectivesca del método usado en ese estudio:

[...] el procedimiento de Kracauer tiene algo de la investigación criminalística. Si el misterio de la sociedad capitalista es reconocido como “profano”,

solo el pensamiento profano –que, de acuerdo con la tesis de *La novela detectivesca* (1925), se refleja en la persecución de indicios– puede resolver el misterio. (Mülder, 1985: 91)

En su banalidad *aparente*, los detalles inadvertidos de la cotidianidad constituyen la evidencia misma en la que se apoya del análisis. El crítico de la sociedad está muy cerca del psicoanalista, que, según Freud:

no puede gloriarse de no haberse dedicado nunca a pequeñeces. Al contrario, su material de observación lo constituyen por lo común aquellos sucesos inaparentes que las otras ciencias arrojan al costado por ser demasiado ínfimos; por ser, por así decir, la escoria del mundo de los fenómenos. (Freud, 2006: 24)

Algo del proceder de Dupin y Holmes que, entretanto, se ha vuelto anacrónico en la literatura, se ha integrado a la metodología del ensayista. Todavía en el póstumo *Historia. Las últimas cosas antes de las últimas* (publ. en 1969) insiste en el paralelo y amonesta a Collingwood, no por parangonar el proceder del historiador con un *sleuth* como Poirot, sino por no haber leído las novelas detectivescas necesarias para plantear la cuestión en sus justos términos. Como “asiduo lector de narraciones policiales”, Kracauer sostiene que el personaje de Agatha Christie no es el único detective sobresaliente, y que algunos de sus pares no coincidirían con sus métodos:

El comisario Arnold Pike de Scotland Yard, por caso, héroe de la encantadora historia *Murder Gone Mad*, de Philip MacDonald, se niega a recurrir a sus “pequeñas células grises” al comienzo de la investigación: “Solo intento reunir hechos, parezcan o no tener relación

alguna con el caso. De manera que, cuando haya estado escarbando durante un tiempo suficiente y con suficiente esfuerzo, tal vez desentierre repentinamente algo que parezca hacer *click* en mi cabeza y se convierta en un buen punto de partida para pensar”. Podría además agregar que su pensamiento posterior es, en efecto, muy ingenioso. Hay, pues, sabuesos y sabuesos. La moraleja es que Collingwood debería haber leído más novelas policiales. (Kracauer, 2010: 111)

¿Debería extenderse esta amonestación a la crítica literaria más reciente? Excepto por algunas publicaciones importantes, entre las cuales cabe mencionar el libro de Jameson sobre Chandler (2016),<sup>15</sup> los estudios sobre el policial desde una perspectiva marxista han decrecido en las últimas décadas y han perdido buena parte de su anterior profundidad. Y la anatomía de la cultura de masas es, entre otras cosas, una clave demasiado valiosa para el análisis de nuestro tiempo como para que el pensamiento emancipador pueda desentenderse de él.

---

15 Hemos hecho también una modesta contribución a un análisis histórico de la literatura policial en Vedda, 2009.

# Bibliografía

- Carver, H. T. (2017). *Reluctant skeptic. Siegfried Kracauer and the Crises of Weimar Culture*. Berghahn.
- Conan Doyle, A. (2005a). La aventura de Charles Augustus Milverton. *La reaparición de Sherlock Holmes*, pp. 163-180. Terramar.
- Conan Doyle, A. (2005b). La aventura del constructor de Norwood. *La reaparición de Sherlock Holmes*, pp. 36-61.
- Conan Doyle, A. (2005c). La aventura de los planos del Bruce-Partington. *Su último saludo en el escenario*, pp. 81-110. Terramar.
- Freud, S. (2006). *Conferencias de introducción al psicoanálisis. Obras completas*. Ordenamiento, comentarios y notas de James Strachey, con la colaboración de Anna Freud, trad. de José L. Etcheverry. Amorrortu.
- Frisby, D. (1992). Between the Spheres: Siegfried Kracauer and the Detective Novel. *Theory, Culture & Society*, vol. 9, núm. 2, pp. 1-22.
- Hansen, M. (1991). Decentric Perspectives: Kracauer's Early Writings on Film e Mass Culture. *New German Critique*, vol. 54 (otoño), pp. 47-76.
- Haycraft, H. (1942). *Murder for pleasure. The Life and Times of the Detective Story*. Peter Davies.
- Hoeschen, A. (1999). *Das Dostojewsky-Projekt. Lukács neukantianisches Frühwerk in seinem ideengeschichtlichen Kontext*. Niemeyer.
- Jameson, F. (2016). *Raymond Chandler: The Detections of Totality*. Verso.
- Kojève, A. (1985). *Introduction à la lecture de Hegel. Leçons sur la Phénoménologie de l'Esprit professées de 1933 à 1939 à l'École des Hautes Études réunies et publiées par Raymond Queneau*. Gallimard.
- Kracauer, S. (2006a). *Der Detektiv-Roman. Werke*. Ed. de I. Mülder-Bach e I. Belke, vol. 1: *Soziologie als Wissenschaft. Der Detektiv-Roman. Die Angestellten*, ed. de I. Mülder-Bach, con la colaboración de M. Wenzel, pp. 103-209. Suhrkamp.
- Kracauer, S. (2006b). *Estética sin territorio*. Ed. y trad. Vicente Jarque. Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de la región de Murcia.



- Kracauer, S. (2010). *Historia. Las últimas cosas antes de las últimas*, Introducción de Miguel Vedda, trad. de M. G. Marando y A. D'Ambrosio. Las cuarenta.
- Kracauer, S. (2011a). *Der Meister des Jüngsten Tages (Frankfurter Zeitung, 4/10/1923)*. *Werke*, ed. de I. Mülder-Bach e I. Belke, vol. 5.1: *Essays, Feuilletons, Rezensionen (1906-1923)*, ed. de I. Mülder-Bach con la colaboración de Sabine Biebl *et al.*, pp. 702 y s. Suhrkamp.
- Kracauer, S. (2011b). *Spannende Romane (Frankfurter Zeitung, 7/1/1925)*. *Werke*, ed. de I. Mülder-Bach e I. Belke, vol. 5.2: *Essays, Feuilletons, Rezensionen (1924-1927)*, ed. de I. Mülder-Bach con la colaboración de Sabine Biebl *et al.*, pp. 191-195. Suhrkamp.
- Kracauer, S. (2011c). *Einige Detektivromane (Frankfurter Zeitung, 20/12/1925)*. *Werke*, ed. de I. Mülder-Bach e I. Belke, vol. 5.2: *Essays, Feuilletons, Rezensionen (1924-1927)*, pp. 319-322.
- Kracauer, S. (2011d). *Ein Hochstapler über sich selbst (Frankfurter Zeitung, 31/10/1926)*. *Werke*, ed. de I. Mülder-Bach e I. Belke, vol. 5.2: *Essays, Feuilletons, Rezensionen (1924-1927)*, pp. 485-488.
- Kracauer, S. (2011e). *Neue Detektivromane (Frankfurter Zeitung, 14/4/1927)*. *Werke*, ed. de I. Mülder-Bach e I. Belke, vol. 5.2: *Essays, Feuilletons, Rezensionen (1924-1927)*, pp. 580-585.
- Kracauer, S. (2011f). *[Sherlock Holmes] (Frankfurter Zeitung, 24/2/1929)*. *Werke*, ed. de I. Mülder-Bach e I. Belke, vol. 5.3: *Essays, Feuilletons, Rezensionen (1928-1931)*, ed. de I. Mülder-Bach con la colaboración de S. Biebl *et al.* Suhrkamp.
- Kracauer, S. (2011g). *Conan Doyle † (Frankfurter Zeitung, 9/7/1930)*. *Werke*, ed. de I. Mülder-Bach e I. Belke, vol. 5.3: *Essays, Feuilletons, Rezensionen (1928-1931)*, pp. 274 y s.
- Kracauer, S. (2011h). *Detektivromane (Frankfurter Zeitung, 25/10/1931)*. *Werke*, ed. de I. Mülder-Bach e I. Belke, vol. 5.3: *Essays, Feuilletons, Rezensionen (1928-1931)*, pp. 687 y s.
- Kracauer, S. (2011i). *Der enthüllte Kierkegaard (marzo/abril de 1933)*. *Werke*, ed. de I. Mülder-Bach e I. Belke, vol. 5.4: *Essays, Feuilletons, Rezensionen (1932-1965)*, ed. de I. Mülder-Bach con la colaboración de Sabine Biebl *et al.*, pp. 486-492. Suhrkamp.
- Lichtenstein, A. (1908). *Der Kriminalroman: Eine literarische und forensisch-medizinische Studie, mit Anhang: Sherlock Holmes zum Fall Hau*. Reinhardt.

- Lukács, G. (1984). *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*. Luchterhand.
- Lukács, G. (1985). *Dostojewski: Notizen und Entwürfe*, ed. de J. C. Nyíri. Adadémiai Kiadó.
- Lukács, G. (1986). *Selected Correspondence 1902-1920*, selección, ed., trad. y notas de J. Marcus y Z. Tar., Introducción de Z. Tar. Columbia U. P.
- Lukács, G. (2000). *Dostoyevski* [sic], ed. y trad. de J. Alcoriza y A. Lastra. Introducción de M. Cometa. Leserwelt.
- Marx, K. (1975). *El capital. Crítica de la economía política*, 8 vols., ed., trad. y notas de P. Scaron. Siglo XXI.
- Messac, R. (1929). *Le 'Detective Novel' et l'influence de la Pensée Scientifique*. H. Champion.
- Mülder, I. (1985). *Siegfried Kracauer – Grenzgänger zwischen Theorie und Literatur. Seine frühen Schriften 1913-1933*. Metzler.
- Vedda, M. (2009). Anatomía del crimen y el misterio. Caracterización de la narrativa policial alemana. VV. AA., *Cuentos de crimen y misterio*, selección, Introducción, trad. y notas de M. Vedda, pp. 9-48. Biblos/UNSAM.
- Vedda, M. (2018). La novela de un marginal melancólico. A propósito de *Ginster*, de Siegfried Kracauer. Kracauer, S., *Ginster. Escrita por él mismo*, ed., introducción y trad. de M. Vedda, pp. 9-38. Las Cuarenta.



# En busca de una “salida” auténtica. La crítica de las nociones de “formación” y “comunidad” en el Siegfried Kracauer del período 1926-1933

*Martín Koval*

No, yo no quería libertad. Tan solo una salida: a derecha, a izquierda o adonde fuera. No pedía nada más.

Kafka, 1917

En la obra del arquitecto, sociólogo, ensayista, periodista, teórico del cine y crítico literario Siegfried Kracauer se rescata a uno de los más agudos intérpretes de la crisis del mundo burgués durante las primeras décadas del siglo XX, signadas por el “caos” generalizado:<sup>1</sup> la Gran Guerra, la tecnificación, la sociedad de masas, el advenimiento del capitalismo monopolístico y el ascenso del fascismo. En esto, debe ser puesto a la par de autores como, entre otros, Heinrich y Thomas Mann, Alfred Döblin, Robert Musil, Franz Kafka, Ernst Bloch, György Lukács, Walter Benjamin, y Bertolt Brecht. Las formulaciones de estos autores –muchos de los cuales dialogan entre sí y con Kracauer–, con sus múltiples diferencias y matices, tienen un punto en común: la certeza de que el viejo orden burgués era un enfermo terminal, sin que pudiera saberse aún qué lo reemplazaría.

En el sector de la obra de Kracauer que nos ocupa (1926-1933), esto tiene como correlato la idea de que una “salida” solo es concebible si se asume, en un sentido realista,

---

<sup>1</sup> La palabra “caos” y la fórmula “caos del presente” son empleadas por Kracauer en muchos de los ensayos publicados en la *Frankfurter Zeitung* entre 1921 y 1933.

el desgarramiento epocal. Es un posicionamiento que tiene diversas consecuencias en su rol de intelectual y crítico literario. En particular, implica: 1. el desprecio de la voluntad “romántica” de retrasar el reloj histórico y “rescatar”, así, una idea de comunidad (*Gemeinschaft*); 2. un rechazo de la idea de formación (*Bildung*), de un individuo unitario y, de manera concomitante, de toda “fe” idealista en el progreso, por ser todo ello parte del mundo en descomposición; y 3. un direccionamiento de sus gustos en términos estético-literarios hacia autores “afines”, como, por ejemplo, Franz Kafka. En lo que sigue, aludiremos a todo esto, aunque organizaremos la exposición a partir de la sucesión cronológica de los textos que hemos tomado en consideración.

## I

El punto nodal de “El ornamento de la masa” (1927) es la verificación de la absoluta liquidación histórica de los individuos unitarios y cerrados “que creen estar formados [*geformt*] de dentro afuera” y que han sido reemplazados, en el capitalismo monopólico, por los “miembros de la masa” (*Massenmitglieder*) (Kracauer, 2006: 259). El ser humano no es más que una fracción (*Bruchteil*) de una figura, como la bailarina en la compañía de danza de las *Tiller Girls*; los sujetos son “compuestos de elementos como piedras de un edificio, nada más” (ibíd.). En este mundo gobernado por lo calculable, la personalidad (*Persönlichkeit*) desaparece. En cuanto partícula, “el hombre solo puede [...] trepar estadísticamente encuadrado y servir a las máquinas” (ibíd.: 261). El hombre-fracción es una superación únicamente abstracta de la naturaleza, “un engendro de lo meramente natural” (ibíd.: 271); así, las piernas de las *Tiller Girls* “son la designación abstracta

del cuerpo” por cuanto, “a diferencia de las unidades corpóreas naturales, vibran en paralelo” (ibíd.: 270).

El siglo XX es la era del reemplazo de la antigua razón ilustrada, la *Vernunft*, por la *ratio*. A la primera, sostiene Kracauer, “hay que agradecer las revoluciones burguesas de los últimos 150 años”; la *ratio* del sistema capitalista en su fase monopólica, en cambio, “no es la razón misma, sino una razón enturbada”, en cuanto “*no incluye al hombre*” (ibíd.: 265 y s.), al que más bien cercena (las piernas de las bailarinas) convirtiéndolo en medio para los fines de la reproducción del sistema. Esta es una idea que aparecía ya en un ensayo previo al giro marxista de Kracauer (ocurrido en 1926), “Los que esperan” (12 de marzo de 1922), en donde se afirmaba similarmente que, “en la época del materialismo y el capitalismo”, “el yo racional intemporal de la Ilustración [...] en parte tiende a atomizarse y en parte degenera en arbitraria criatura del azar” (ibíd.: 142).

Es llamativo el término elegido por Kracauer: “*Bruchteil*” (“fracción”), en el que resuena el de “*Bruchstück*” (“fragmento”, pero también “fracción”) con el que Friedrich Schiller criticaba en los siguientes términos la alienación del hombre moderno: “atado eternamente a un único pequeño fragmento [*Bruchstück*] del conjunto, el hombre mismo se forma como mero fragmento [*Bruchstück*” (ibíd.: 248). La idea del hombre actual reducido a fracción o partícula es, así, muy cara no solo al Kracauer lector de Marx, sino también a los dos grandes hitos de la “revolución estética” alemana, surgida como respuesta a la derivación violenta de la Revolución Francesa: *Sobre la educación estética del hombre* (1795) de Schiller y *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* (1795-1796) de J. W. Goethe, dos autores que no llegaron a conocer, evidentemente, ni la emergencia del proletariado ni el fordismo o el taylorismo.

Más allá de la coincidencia terminológica, hay una diferencia fundamental: lo que Kracauer está constatando,

en realidad, unos ciento treinta años después, es el fracaso del proyecto de la Ilustración, del que el programa de la educación estética, con todas las contradicciones que se quieran aducir, participa de manera decidida. El hombre moderno, en cuanto caricatura del “hombre entero” ateniense, es el punto de partida para Schiller: a partir de la evidencia de esa realidad degenerada por la división del trabajo, se erige su proyecto estético, que busca que el individuo –el joven Wilhelm Meister, por ejemplo–, mediante un proceso de “libre juego” o *Bildung*, supere la alienación moderna. En Kracauer, en cambio, el tipo de sujeto soñado por la educación estética ha revelado ya su carácter ilusorio; de ahí que la penosa situación del presente no pueda superarse por una vía idealista.

La educación estética schilleriano-goetheana tenía un carácter elitista, más allá del afán de universalidad de sus valores éticos. En 1848, la *Bildung* había sido ya blanco de la crítica en el *Manifiesto Comunista*: para Marx, la formación se erige sobre una mentira, pues, en el marco de la sociedad burguesa, no es una posibilidad que esté dada para todos. En alusión a la burguesía, se dice allí que la “formación [*Bildung*] cuya pérdida [a manos del comunismo] deplora es, para la enorme mayoría, la formación en cuanto máquinas” (2008: 45). A la luz de esto, lo que parece querer decir Kracauer –en línea con Marx– es que la formación no es una alternativa válida en un mundo de explotados, por el hecho de que implica una “salvación” para unos pocos. Si hay una “salida”, tiene que ser otra; y lo primero es “aceptar” la evidencia sin oponerle la “dignidad” de lo ideal: hay que proceder a la manera como Gregor Samsa incorpora la novedad de haberse convertido, *de la noche a la mañana*, en un “monstruoso insecto” (Kafka, 2019: 19).

En este sentido, no se trata tampoco de añorar el ordo tradicional a la manera del anticapitalismo romántico o,

entusiasmados por la obra de Fiódor Dostoievski, inclinarse por el utopismo de tintes mesiánicos, dos tendencias presentes por igual en *Teoría de la novela* (1914-1915; publ. como libro en 1920) de Lukács, que Kracauer toma en consideración, más allá de su admiración por un libro que comparte su diagnóstico epocal, “para su programa antimesiánico” (García Chicote, 2018: 62). Frente a tales inclinaciones en mayor o menor medida “románticas”, Kracauer (2006: 266) afirma, en cambio, que el sistema de producción capitalista “no racionaliza demasiado, sino *demasiado poco*”, con lo que quiere decir que aquel se vale de una razón formal –ligada al cálculo– y deja libradas a las mayorías al irracionalismo del que él mismo se nutre, por lo que la alternativa no puede basarse en un irracionalismo mayor.

La propuesta de Kracauer es sumergirse en el mundo de las alienaciones para, a la manera de un etnógrafo urbano,<sup>2</sup> explorarlo intelectualmente, en cuanto “quintaescencia de leyes sin sentido” que no poseen “relación alguna con el alma” (Lukács, 1970: 380), pero sin juzgarlo desde una altura de superioridad moral. Es necesario colocarse en la posición de la masa que se siente atraída por los ornamentos (el ornamento de masas es, para Kracauer, el signo del sistema), pues esta se halla “por encima de los cultivados que la desprecian”, al menos en la medida en que “reconoce sin velo los hechos en bruto” (Kracauer, 2006: 271). Al comienzo de “El ornamento de la masa”, en efecto, Kracauer dice que el análisis de las “manifestaciones superficiales e insignificantes” es lo que permite determinar “el lugar que una época ocupa en el proceso histórico” (ibíd.: 257). Así concluye, rechazando todo

---

2 Así denomina Sieg (2012) tanto a Kracauer como a Alfred Döblin, en el marco de un estudio del modo en que ambos observaron y conceptualizaron la ciudad de Berlín en la década de 1920.



escapismo: “El proceso conduce a través del ornamento de masas, no desde él hacia afuera” (ibíd.: 274).

En esto juega un rol central la negatividad de la ironía en cuanto “principio general del acercamiento del sujeto al mundo, tanto ‘práctica’ como cognitivamente”, que Kracauer deduce de *Teoría de la novela* (cfr. García Chicote, 2018: 63 y s.). El realismo de Kracauer se verifica también en el gesto irónico y, además, está íntimamente vinculado a la perspectiva marxista, que para el autor no es tanto una doctrina, sino “una perspectiva desde la cual desenmascarar las ideologías, poniendo al descubierto la falsa conciencia que las sustenta” (Vedda, 2014: 188). No se puede rechazar el orden existente en nombre de una construcción ideológica superadora, por el hecho de que esta misma será un producto de la realidad alienada. El lugar de enunciación del intelectual no está fuera sino adentro de ese mundo “caído”. Es solo partiendo de esta constatación que puede comenzar a pensarse en una “salida”.

## II

La optimista (auto)afirmación del individuo frente a la realidad: tal vez sea este un modo correcto de entender la filosofía del individualismo liberal que emana de la noción de *Bildung*. De allí el interés de las clases medias burguesas por las historias de cómo alguien tuvo la “dicha” de llegar a ser lo que es.<sup>3</sup> Es que la formación no puede ser desligada del ideal de la personalidad armoniosa (cfr. Lukács, 1966: 116). En entornos ficcionales, el género más característico de esta ideología idealista en Alemania es la novela de formación (*Bildungsroman*), hoy perimida; su correlato factual

---

3 Wilhelm Dilthey decía que “la dicha suprema de los hijos de la Tierra es la personalidad, concebida como la forma unitaria y fija de la existencia humana” (1953: 369).

–podemos pensar– serían ciertas formas ingenuas (con “final feliz” o con tendencia a una mitificación del “yo”) de la biografía y la autobiografía, que –al contrario de lo augurado por Kracauer– gozan de perdurable prestigio incluso en nuestros días.

La Gran Guerra, “junto a las transformaciones políticas y sociales que le siguieron” y “las nuevas invenciones técnicas”<sup>4</sup> supusieron en el ámbito sociohistórico lo que la teoría de la relatividad de Einstein para la física: si esta puso en jaque el sistema espacio-temporal, aquellos elementos implicaron para Kracauer un ataque fundamental a la idea de sujeto tal como esta había sido desarrollada en Alemania desde el último cuarto del siglo XVIII en adelante (2006: 310). La historia ha venido a demostrar que el individuo es una entidad relativa, no un centro en torno al cual se organiza el mundo. El individuo contemporáneo “se hace real a través de su transparencia frente a la realidad, y no en la afirmación de su propia realidad” (ibíd.: 315).

En “La biografía como arte neoburgués” (29 de junio de 1930), Kracauer constata la gran popularidad de la que gozaban por aquellos días las biografías y autobiografías, sobre todo de héroes históricos, en el contexto de la conmoción generalizada de las sociedades europeas tras la guerra y, en el dominio artístico, de la “crisis de la novela”. La tesis de Kracauer es doble, y la segunda parte de su formulación supone una corrección de la primera: 1. la (auto)biografía de héroes históricos, en cuanto forma de la literatura neoburguesa popularizada en la primera posguerra, “es el signo de una huida”, de “una esquivación” (ibíd.: 313); 2. la gran

---

4 La mención de la técnica como parte de la explicación de las causas del “caos” posterior a la Primera Guerra Mundial nos remite a lo que dice Benjamin en el último fragmento de *Dirección única* (1928), intitulado “Hacia el planetario”: los “inauditos desposorios” que los hombres celebraron con el cosmos en la guerra, se afirma allí, se hicieron “en el espíritu de la técnica” (1987: 97).

proliferación de esta forma artística es “el cumplimiento de una transición” (ibíd.: 314).

Frente a la evidencia de la nulidad del individuo, la “supresión de [sus] contornos” en un mundo “inasible” (ibíd.: 311) y la clausura de “la confianza en la significación objetiva de cualquier sistema individual de relaciones” (ibíd.: 310), la literatura burguesa ha encontrado en la biografía de los héroes del pasado “una forma literaria legítima” (ibíd.: 311), en la medida en que su protagonista, un sujeto histórico real, con una vida que se ha desplegado “en conflicto con el mundo”, se erige en “garantía de la composición” (ibíd.: 312). La biografía es, así, la forma de una huida hacia el pasado que le permite a la clase burguesa rechazar “un régimen que emerge de las profundidades de la masa” (ibíd.: 314); pero además, en esa huida se cumple una transición, pues ese museo que está erigiendo la burguesía con todos los héroes del pasado confirma el final de la era del individuo: es su despedida (ibíd.: 315).

Lo que dice Kracauer en su ensayo sobre la biografía burguesa recuerda el tipo de crítica que Walter Benjamin hace del *Bildungsroman*. En “El autor como productor” (1934), se refiere al *Wilhelm Meister* y a *Enrique el Verde* y sostiene que “nada puede estar más lejos del autor que haya pensado en serio las condiciones de producción actuales que esperar y ni siquiera desear tales obras” (1975: 129). En “El narrador” (1936), Benjamin vuelve a criticar la novela de formación sobre la base de su carácter anacrónico frente a los medios de comunicación contemporáneos que son recibidos masivamente como la radio, el periódico y el cine: aquella forma novelística, afirma, “corre a contrapelo de la realidad” en la medida en que “integra todo el proceso vivo de una sociedad en el desarrollo de una [sola] persona” (1986: 193).

Acerca de *Berlin Alexanderplatz* (1928), el primer *Großstadtroman* (novela de la gran ciudad) alemán, Benjamin dice que Döblin ha representado allí “*l'education sentimentale*

del criminal”; “el estadio más extremo, vertiginoso, tardío y radical de la vieja novela de formación burguesa” (1976: 236). Esto se verificaría en la socialización del expresidiario Franz Biberkopf, quien solo logra salir del submundo del crimen tras una estadía en un manicomio, en el que es sometido a un tratamiento que modifica su identidad.<sup>5</sup> Al final, Franz, que ha sido toda su vida un individualista radical, entrevé que lo que dictamina la época es la integración en la masa, es decir, que ya no tiene sentido seguir pensando de forma autónoma. No sin cinismo, constata el fin de una época: “Al hombre se le ha dado la Razón [*Vernunft*]; los burros, en cambio, se integran en una corporación” (Döblin, 2007: 511), y desliza la intención –según parece– de alistarse al ejército, como un burro más.

Es curioso que Kracauer publique su primera novela, *Ginster*, también en 1928; como Döblin, Kracauer retoma o, más bien, “resucita” el modelo del *Bildungsroman* para atacar lo que constituye (constituía) su fundamento.<sup>6</sup> “El protagonista de la primera novela de Kracauer es la negación del *carácter*, tal como había sido configurado por la literatura burguesa”, afirma Vedda (2018: 19). En esto, *Ginster* es comparable no solo a Biberkopf, sino a los antihéroes de varias

---

5 El destino de Biberkopf se adelanta así en varias décadas al de Alexander DeLorge (llamado simplemente “Alex”) en el film de Stanley Kubrick *La naranja mecánica* (1971).

6 En la intelectualidad alemana, era ya un lugar común que el *Bildungsroman* era cosa del pasado, como se sigue de las declaraciones de Benjamin. Unos años antes y en un sentido ideológicamente contrario, ya Dilthey se había referido en *Vida y poesía* (1906) a las novelas de formación como piezas de museo. Allí, por lo demás, Dilthey había glorificado el *Bildungsroman* tiéndolo además de un color nacionalista (cfr. sobre todo, 1953: 369). Esto explica en buena medida la negativa de Lukács (tanto del premarxista como del marxista) a usar el término en sus aproximaciones a sus siempre celebrados Goethe y Gottfried Keller. Tanto en *Teoría de la novela* como en *Escritos de Moscú* (1934) y el ensayo sobre el *Wilhelm Meister* (1936) incluido en el libro *Goethe y su época*, Lukács se refiere al *Wilhelm Meister* de Goethe y al *Enrique el Verde* de Keller como “*Erziehungsrömane*”, es decir, “novelas de educación”, un término más claramente conectado con la Ilustración y la mentalidad progresista, cfr. Koval, 2018: 64 y s.

novelas del período: desde Diederich Heßling, pasando por Karl Roßmann, y hasta Ulrich. Las obras en las que habitan estos seres,<sup>7</sup> como la de Kracauer, pueden ser concebidas como *Antibildungsromane*, a causa de su crítica explícita o implícita –en general, muy corrosiva– del modelo goetheano de novela de formación.

En un pasaje de la novela de formación prototípica de la literatura alemana de la época de Weimar, el *Wilhelm Meister*, en una carta dirigida a su amigo Werner, Wilhelm Meister confiesa con gran seguridad y confianza en sí mismo que no fue él quien escribió el informe de viaje solicitado por su padre, sino su amigo Laertes, con lo que está diciendo que mintió. La carta, más allá de esto, es importante porque en ella aparece el motivo –central en el subgénero novelístico– de la *elección de la profesión*. Acto seguido, el idealista e ingenuo héroe, rechaza los planes “prosaicos” que su familia tiene para con él y afirma lo siguiente acerca del modo en que ha decidido formar parte de la sociedad en lo sucesivo:

¿Qué me importa fabricar hierro muy puro si mi corazón está lleno de escorias?, y ¿de qué me sirve administrar bien una finca si no me encuentro bien conmigo mismo? [...] [E]l objetivo único de todos mis proyectos ha sido vagamente, desde mi niñez, *formarme* [*ausbilden*] tal y como yo soy. Hoy sigo manteniendo estos planes, solo que los medios con los que cuento para llevarlos a cabo están más claros para mí. (Goethe, 2000: 366)

---

7 Respectivamente, *El súbdito* (1906, publ. 1914), de Heinrich Mann; *El desaparecido* (1927), de Franz Kafka; y *El hombre sin atributos* (el primer volumen es de 1930), del novelista austríaco Robert Musil.

El contraste con lo que sucede en *Ginster* a este respecto es notable y, de por sí, elocuente. En el capítulo II, en el que se narran, entre otras cosas, las experiencias escolares del protagonista y se alude a cómo la familia decide –de manera bastante arbitraria y ridícula– que el joven, naturalmente inclinado por todo lo que carece de finalidad, debía estudiar arquitectura, advertimos la falta de cualquier tipo de voluntad de “progreso” en Ginster:

Cuando se volvió inminente la pregunta por la elección de la profesión, todos los compañeros de escuela sabían lo que querían ser. Uno, que en una ocasión había estado en Hamburgo, eligió para sí la carrera de ingeniero naval. Otro pensaba estudiar etnología, con la esperanza de una posterior habilitación [...]. Ginster admiraba la visión de futuro de este compañero. Él mismo carecía de la capacidad para determinar de antemano y con tanta perspicacia su lugar en la sociedad. Habría preferido no ser nada en absoluto. (Kracauer, 2018: 61)

Hacia el final de la novela, el protagonista perfila los contornos de una oposición imaginaria entre los castillos y el barrio popular del puerto de Marsella: los primeros, en los que se petrifican tanto el déspota como el enamorado (el romántico) y el burgués, están destinados a “desmoronarse, [a] desintegrarse, hasta que ellos mismos se conviertan en inmundicia”; en cambio, “el barrio del puerto sobrevivirá a todos los castillos, que se sienten tan espléndidos y grandes” (ibíd.: 315). En la imagen del castillo reaparece el individuo unitario, replegado sobre sí mismo, autocomplaciéndose en su personalidad armoniosa, que será superada por la sociabilidad “democrática” de la zona portuaria. Lo curioso es

que solo en esta última encuentra Ginster algo más o menos próximo a un hogar.<sup>8</sup>

La falta de hogar trascendental era para Lukács definitiva del héroe novelístico (y del hombre moderno); su correlato es la búsqueda de lo que en *Teoría de la novela* se denominaba no ya “comunidad nacional” (*Volksgemeinschaft*) –que implica un determinismo biologicista–, sino “comunidad del destino” (*Schicksalgemeinschaft*), que se vincula a la libertad de elección (Lukács, 1970: 401 y s.). Lo cierto es que, si Wilhelm Meister la hallaba en las *mésalliances* entre algunos miembros de la burguesía como él y los nobles reformistas del círculo de Lotario, Ginster la encuentra en los “bajos fondos” del puerto de Marsella. El camino de Wilhelm era de ascenso social; el de Ginster implica un descenso y una degradación. En esto se verifica cómo la novela de Kracauer –en la que la “pertenencia” no es “una cuestión relativa a la procedencia” (Sieg, 2012: 107)– se inscribe en la tradición de novelas concebidas por sus autores como crítica o parodia más o menos consciente del modelo del *Bildungsroman*. Además, constatamos nuevamente que no hay en Kracauer nada parecido a una “salida” por la vía de un proceso formativo individual.

### III

El protagonista de la primera novela de Kracauer, Ginster, es un paria, pero uno cuyo “desclasamiento”, a diferencia del Robinson de *Viaje al fin de la noche* (1932) de Louis-Ferdinand Céline –personaje al que Kracauer llama “el pobre diablo, la criatura sufriente de nuestro tiempo” (2006: 364)– o de Franz Biberkopf, no obedece a razones socioeconómicas o a una propensión al crimen, sino que parece originarse en su

---

<sup>8</sup> Cfr. Vedda (2018: 37) para una interpretación de esta parte de la novela.

propia (falta de) voluntad. Es un *outsider* que lleva un modo de vida “*extraterritorial*”. Se adivina en él el rol del intelectual tal como este fue concebido y ejercitado por el propio Kracauer, en lo que también reaparece la constatación de estar viviendo una era nueva, distinta de la de la “formación”; una era degradada frente a la que Kracauer, como Ginster –y, agregamos, a la manera de los héroes novelísticos según habían sido definidos por Lukács–, adopta la estrategia de entregarse “a una práctica exploratoria para la cual no existen caminos ni metas fijados de antemano” (Vedda, 2014: 184).<sup>9</sup>

Lo que podemos pensar que Kracauer busca o admira de otros autores en su rol de crítico literario, al menos en los ensayos publicados en la *Frankfurter Zeitung*, son aquellas formas de expresión literaria que dan cuenta de las contradicciones del tiempo actual y, sobre todo, alternativas válidas y no falsas salidas. Así, se interesa por la síntesis de “intelectualidad y naturalidad popular” de Céline (cfr. la reseña de *Viaje al fin de la noche*, publicada el 9 de abril de 1933), por el cinismo de Ernest Hemingway o John Dos Passos, y por las criaturas de Franz Kafka, pero no por Thomas Mann. El autor de *La montaña mágica* no ofrece (como tampoco Goethe), a sus ojos, una alternativa auténtica frente al desconcierto de la Modernidad y, sobre todo, el caos en que ve sumida la civilización en la década de 1920. En lo que sigue nos referiremos únicamente a Kafka, a quien –por lo demás, no por casualidad– ya hemos hecho alusión.

En su reseña de *Durante la construcción de la muralla china*, la primera compilación de los escritos póstumos de Franz Kafka, realizada por Max Brod y Hans Joachim Schoeps (Berlín, 1931; la reseña se publicó en la *Frankfurter Zeitung* en

---

9 El modelo de referencia sería el intelectual desgarrado Heinrich Heine, cuya relación crítica con la época goetheana es muy semejante a la de Kracauer con el mundo burgués decimonónico (cfr. Vedda, 2014: 183 y s.).



septiembre de 1931), Kracauer ve en Kafka “casi” –resulta significativo el uso de este matizador– lo opuesto “de un creyente en el progreso” (2006: 321), a un autor que “mira el mundo como alguien que ha sido repudiado” (ibíd.: 325). En cuanto a la metodología de su proceder artístico, Kracauer afirma que esta consiste, debido a lo anterior, en el esfuerzo por “capturar [las] partes hechas pedazos” del sentido perdido de la totalidad o la “verdad”; pero “cuanto menos consigue la reconstrucción, [...] tanto más desesperadamente la persigue entre los fragmentos dispersos a fin de retenerlos y, en la medida de lo posible, ordenarlos” (ibíd.: 325 y s.).

Al final de *Berlin Alexanderplatz* se muestra cómo Biberkopf recupera una idea de pertenencia al pueblo, al *Volk*, cuando, ya convertido en “portero auxiliar en una fábrica”, se entusiasma ante la posibilidad de que lo llamen a la guerra para ya no ser “uno” luchando contra el Destino, sino “mil o un millón” (Döblin, 2007: 511). En contraste, ante la evidencia de que luego de estallar la Primera Guerra Mundial todos a su alrededor “súbitamente” se han convertido “en un pueblo”, Ginster (Kracauer) piensa en Guillermo Tell, ya que “el ‘nosotros’ no le brotaba a flor de labios” (Kracauer, 2018: 47). Esta crítica del nacionalismo en cuanto “retorno” de la idea (reprimida) de comunidad –que se opone a la abstracta y cosmopolita “sociedad”– es muy cercana a la que se perfila en “Durante la construcción de la muralla china” (1917, publ. 1931) de Kafka, uno de los relatos incluidos en el volumen editado por Brod y Schoeps que no por azar, como dijimos recién, reseña Kracauer.

La narración de Kafka configura críticamente una comunidad nacional “de sangre” construida a partir de la propaganda del miedo ante los extranjeros (los nómadas), que lleva a los súbditos a asumir posturas sacrificiales propias del mito. La afinidad de este planteo con el pensamiento de Kracauer se aprecia quizá de manera más evidente en

*Los empleados* (1930) y en sus estudios sobre la propaganda totalitaria,<sup>10</sup> pero de todos modos nos permite entender que la reinstauración de un sentimiento biologicista de comunidad no constituye ningún tipo de superación válida de las alienaciones de la sociedad capitalista: vale para la comunidad lo mismo que para el individuo: la formación y la “personalidad”. En efecto, en “El ornamento de la masa”, en el pasaje en el que –como vimos– se dice que la personalidad desaparece “cuando lo que se reclama es calculabilidad”, se agrega que lo mismo se aplica a la “[c]omunidad del pueblo” (*Volksgemeinschaft*) (2006: 261).

En particular, el modo en que al comienzo de *Ginster* la gente de la ciudad se alista entusiasmada para ir a la guerra recuerda a los hombres que parten de las aldeas para construir la gran muralla china. Acerca de estos se dice que “se despedían de sus hogares como niños eternamente esperanzados [por] el deseo de volver a participar en la gran obra de la nación”; además, el narrador explica que el efecto de esta hermandad para la inmólación de, incluso, la propia vida –la muralla es “fruto de los esfuerzos y el sacrificio de centenares de miles de vidas” (Kafka, 2008: 145)–, era que la sangre ya no estaba más “encerrada en la mezquina circulación del cuerpo” de cada individuo particular sino que fluía “con dulzura [...] a lo largo y a lo ancho de la infinita China” (ibíd.: 144).

Los personajes de las “visiones racionales y realistas” (ibíd.: 327) de Kafka, por lo demás, no son “espíritus ni fantasmas, sino encarnaciones vivientes del estado contemporáneo del mundo, en donde, en lugar de reyes, solo hay correos” (ibíd.: 328). En esto se constata de qué manera Kracauer

---

10 Cfr. Kimmich (2020: 172 y s.), quien también vincula tanto el texto de Kafka como el ensayo de Kracauer con la crítica que Helmuth Plessner hace de la noción protofascista de comunidad en el ensayo “Grenzen der Gemeinschaft. Eine Kritik des sozialen Radikalismus” (Límites de la comunidad. Una crítica del radicalismo social, 1924).

concibe la “buena” literatura como una praxis que por momentos, al menos en cuanto a su función ligada a la reflexión sobre el presente, se confunde con el periodismo.<sup>11</sup> Aparece en la última cita, por otro lado, una oposición, entre “reyes” y “correos”, que, más allá de lo sorprendente –aunque, por ello, típica del alegorista Kracauer– que resulta la relación entre los dos términos, nos recuerda a la contraposición entre narración e información a la que refiere Benjamin en “El narrador” (1936). El mundo de Kafka es prosaico, sin que esto implique una valoración nostálgica del pasado “poético”, aludido por Kracauer en la imaginería medieval de los reyes (en sus castillos).

En otro pasaje, al leer “Una confusión cotidiana” (escrito por Kafka en octubre de 1917), un relato acerca de la imposibilidad de un encuentro entre dos personajes anónimos llamados, simplemente, “A” y “B”, Kracauer afirma: “Las descripciones de Kafka podrían ser calificadas como novelas de aventuras invertidas; pues, en lugar de que el héroe venza al mundo, es este el que, por sí mismo, se saca de quicio con las errancias de aquel” (ibíd.: 326). El héroe –se puede inferir– es una figura del progreso, entendido como (el deseo de) afirmación del “yo” sobre el mundo (y la potencia necesaria para conseguirlo). El mundo material cediendo a las aspiraciones del sujeto victorioso: esa parece ser la imagen del progreso que se critica en la narración de Kafka, según la mirada de Kracauer.

---

11 Kracauer define a Kafka como un realista. En relación con esto, Vedda afirma que este autor y Benjamin constituyen el “punto de partida” para una interpretación del escritor checo en términos profanos (2010: 169). Respecto a la cuestión de la afinidad electiva entre la praxis literaria y la periodística, no es un dato menor que la crítica literaria de Kracauer sea recogida en un periódico burgués de izquierda como la *Frankfurter Zeitung* –que se publicaba tres veces al día– y no en alguna de las revistas de la época especializadas en literatura (Witte, 1991: 79).

En la obra de Kafka, la relación de fuerzas se ha invertido: un mundo conectado por la técnica (los “correos”) y que, como una segunda naturaleza cosificada, ya no deja espacio a la aventura, no está “allí” para ser dominado por el individuo. Es un mundo que, podemos agregar, tampoco puede ser usado como “escuela” para el autoconocimiento y la autoformación (*Selbstbildung*), como vemos de manera paradigmática en la obra de Goethe –por quien Kracauer no tenía demasiada simpatía–: el motivo de los personajes guía nucleados en la “Sociedad de la Torre”, presente en el *Wilhelm Meister*, daba cuenta de una cierta idealización de la realidad configurada en cuanto “creencia en la posibilidad de comunes destinos”, como se dice en *Teoría de la novela* (Lukács, 1970: 403). En Kafka, en cambio, en la lectura que hace Kracauer, se trata de una realidad externa que desprecia al “yo” por sus insignificantes pretensiones individuales.

Es curioso que el modo en que Kracauer percibe a Kafka es similar a como Benjamin da cuenta del propio Kracauer. En su reseña de *Los empleados* (publicada en 1930), Benjamin afirma que Kracauer sería como “un traperero que, en la alborada, junta con su bastón los trapos discursivos y los jirones lingüísticos a fin de arrojarlos en su carro quejoso y terco”. Algunos de estos calicós son “humanidad”, “interioridad”, “profundidad” (2008: 100 y s.). Así como Kracauer alude –como mostramos más arriba– a la idea de “recolección” para referirse a Kafka, Benjamin habla de aquel como “traperero”. En esta línea, se podría afirmar que Kafka y Kracauer observan la realidad desde una posición que –como la del hombre-insecto Samsa–, si bien está situada dentro de la realidad degradada, se halla extrañada respecto de esta por cuanto no se integra: es la mirada del exiliado.

La actitud intelectual de Kracauer ante la realidad le permite encontrar en Kafka elementos revolucionarios o, al menos, “auténticos”, en cuanto constituyen una denuncia y

la búsqueda de desmitificación de las formaciones ideológicas de la sociedad contemporánea. En esto, el contraste con la lectura que Lukács hace del autor checo es ostensible: en *Significación actual del realismo crítico* (1957), se dice que, así como el ya mencionado Musil lleva a cabo una “abolición de la realidad”, Kafka “concentra todos los recursos de su arte en expresar su visión angustiada de la esencia del mundo como si esta visión fuera ‘la’ realidad” (Lukács, 1963: 29 y s.). La soledad elevada a condición ontológica del hombre es el reverso, para Lukács, de la actitud ante la realidad de un Wilhelm Meister, que busca aprender de la realidad y que, gracias a ciertas condiciones, se “reconcilia” con ella.<sup>12</sup> El blanco de ataque de Lukács en uno y otro caso es el irracionalismo; lo llamativo es que, como se mostró, este último también es combatido por Kracauer.

En las obras que hemos revisado para el presente artículo, el realista Kracauer es notablemente coherente con la idea de que no se puede rechazar el orden existente (una realidad ruin, degradada, corrupta, en la que el individuo ha sido reducido a una cifra estadística) en nombre de una construcción ideológica moralmente “mejor”, sea esta la de los individuos que atraviesan un proceso de educación estética o *Bildung* para pasar a ser hombres “enteros”, sea la noción retrógrada, romántica y peligrosamente patriótica de comunidad. La estrategia intelectual de Kracauer es, a este respecto, semejante a la del mono Peter el Rojo en “Un informe

---

12 En *Teoría de la novela* se lee que el tema de la novela de Goethe es “la reconciliación del individuo problemático con la concreta realidad social” (1971: 399). En el artículo dedicado al *Wilhelm Meister* incluido en *Goethe y su época* (el libro se publicó en 1947), Lukács afirma que el héroe “renuncia a una actitud puramente subjetiva respecto de la realidad y llega a una comprensión de la realidad objetiva y a la actividad en ella tal como es. *Años de aprendizaje* es una novela pedagógica [i. e. una novela de educación], su contenido es la educación del hombre para la comprensión práctica de la realidad” (Lukács, 1968: 105).

para una academia” (1917): contar lo real, pero con una mirada “extrañada”, como hace el simio, que forma parte de la sociedad humana e informa acerca de ella, pero sin ser él realmente un ser humano.

Esta es la única “salida” o, al menos, una libre de sospechas: aceptar la realidad en bruto (y brutal), pero no para observarla acríticamente como la masa obnubilada por los ornamentos, sino desde la perspectiva del exiliado, de quien no pertenece; para comprender así, no sin recurrir a la ironía, las formas cambiantes que puede asumir la falsa conciencia del mundo burgués. Esta posición le permite a Kracauer entender que los individuos “completos” o “cerrados” de las (auto)biografías, así como la noción de formación y el héroe del *Bildungsroman*, se sustentan de igual modo sobre el poder del mito que las ideas de *Volk* o *Gemeinschaft*, revividas al calor patriótico de la guerra, por cuanto unos y otras implican llenar el vacío abierto por el “caos del presente” con formas ya liquidadas por el propio proceso histórico.

## Bibliografía

- Benjamin, W. (1972). Crisis des Romans. Zu Döblins *Berlin Alexanderplatz*. *Gesammelte Schriften*, ed. de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser con la colaboración de Theodor W. Adorno y Gershom Scholem, vol. III, pp. 230-236. Suhrkamp.
- Benjamin, W. (1973). La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica. *Discursos Interrumpidos I*. Prólogo, trad. y notas de J. Aguirre, pp. 16-57. Taurus.
- Benjamin, W. (1976). El autor como productor. *Tentativas sobre Brecht*, Prólogo y trad. de J. Aguirre, pp. 117-145. Taurus.
- Benjamin, W. (1986). El narrador. *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*, trad. de R. G. Vernengo, pp. 189-211. Planeta-Agostini.
- Benjamin, W. (1987). *Dirección única*, trad. de J. J. del Solar y M. Allendesalazar. Alfaguara.
- Benjamin, W. (2008). Sobre la politización de los intelectuales. Kracauer, S., *Los empleados. Un aspecto de la Alemania más reciente*, trad. y notas de M. Vedda, Introducción de I. Belke. Prólogo de W. Benjamin, Postfacio de M. Vedda, pp. 93-101. Gedisa.
- Dilthey, W. (1953). *Vida y poesía*, trad. de W. Roces. Fondo de Cultura Económica.
- Döblin, A. (2007). *Berlín Alexanderplatz*, ed. y trad. de M. Sáenz. Cátedra.
- Döblin, A. (2008). *Werke in zehn Bänden*. Fischer.
- García Chicote, F. (2018). *El sujeto de la emancipación. Personalidad y capitalismo en György Lukács y Siegfried Kracauer*. UNGS.
- Goethe, J. W. (2000). *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*, ed. y trad. de M. Salmerón. Cátedra.
- Kafka, F. (1985 [1917]). *Un informe para una academia. Informe para una academia y otros relatos*. Akal.
- Kafka, F. (2002). Ein Bericht für eine Akademie. *Schriften, Tagebücher. Kritische Ausgabe. Drücke zu Lebzeiten*, ed. de W. Kittler y H-G. Koch, pp. 299-313. Fischer.

- Kafka, F. (2008). Durante la construcción de la muralla china. *El silencio de las sirenas. Escritos y fragmentos póstumos*, trad. de J. J. del Solar, J. Parras Contreras y A. Kovacsics, pp. 141-155. DeBolsillo.
- Kafka, F. (2019). *La metamorfosis*, trad. de O. y E. Bayer. Colihue.
- Kimmich, D. (2020). Siegfried Kracauer und die hypnotisierte Familie. Bemerkungen zu Kracauers Propaganda-Essay. *Germanica* LXVI, pp. 167-182.
- Koval, M. (2018). *Vocación y renuncia. La novela de formación alemana entre la Ilustración y la Primera Guerra Mundial*. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- Kracauer, S. (2006). *Estética sin territorio*, ed. y trad. de V. Jarque. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia – Consejería de Educación y Cultura de la Región de Murcia – Fundación Cajamurcia.
- Kracauer, S. (2018). *Ginster. Escrito por él mismo*, trad. e Introducción de M. Vedda. Las Cuarenta.
- Lukács, G. (1963). *Significación actual del realismo crítico*, trad. de M. T. Toral. Era.
- Lukács, G. (1966). El ideal del hombre armonioso en la estética burguesa. *Problemas del Realismo*, trad. de C. Gerhard, pp. 111-124. Fondo de Cultura Económica.
- Lukács, G. (1968). *Goethe y su época. Precedido de Minna von Barnhelm*, trad. de M. Sacristán. Grijalbo.
- Lukács, G. (1970). *El alma y las formas. Teoría de la novela*, trad. de M. Sacristán. Grijalbo.
- Marx, K. (2008). *El manifiesto comunista*, trad., Introducción y notas de M. Vedda. Herramienta.
- Schiller, F. (1952). *Werke in drei Bänden*. Vol. 2. Ed. de R. Buchwald. Insel.
- Sieg, Ch. (2012). Heimat Berlin: Siegfried Kracauer und Alfred Döblin als urbane Ethnografen der klassischen Moderne. 'Heimat': *At the Intersection of Space and Memory*, pp. 93-107, ed. de F. Eigler y J. Kugele. De Gruyter.
- Vedda, M. (2010). Dos curiosos realistas. Afinidades entre Franz Kafka y Ezequiel Martínez Estrada. Rohland, R., Vedda, M. y Massa, A. (eds.), *Anuario Argentino de Germanística*, vol. VI, Homenaje a Oscar E. Caeiro, pp. 169-179. AAG.



Vedda, M. (2014). La gran grieta del mundo. Siegfried Kracauer, Walter Benjamin y los debates sobre la figura del intelectual. *Pandaemonium Germanicum* vol. 17, núm. 23, pp. 182-204.

Vedda, M. (2018). Introducción. Kracauer, S., *Ginster*, pp. 10-42. Las Cuarenta.

Witte, K. (1991). "Light Sorrow" Siegfried Kracauer as Literary Critic. *New German Critique*, núm. 54, pp. 77-94.

# No todo está en las novelas. La pequeña expedición de Kracauer por el Berlín de los empleados<sup>1</sup>

*Leandro Candido de Souza*

## 1. De tratado filosófico a literatura sociológica

Fue como enviado de la *Frankfurter Zeitung* de Berlín que Kracauer dio inicio a su estudio sobre los empleados, en abril de 1929. Fruto de la intersección entre periodismo cultural y ensayo sociológico, su investigación buscaba comprender el modo de vida de este nuevo estrato social en el expandido sector de servicios del capitalismo monopolizado; sector que ejerció un papel fundamental en el ascenso del nacionalsocialismo. A pesar de ser –o justamente por ser– la clase que más crecía en Alemania durante las primeras décadas del siglo XX, los empleados no estaban sindicalizados ni poseían una identidad clara; querían ser burgueses, pero vivían como proletarios y, hasta entonces, casi no habían sido estudiados, a diferencia de lo que ocurría con la burguesía, el proletariado o el campesinado.

Desde el punto de vista teórico, su trabajo se contrapuso a los sistemas interpretativos de la filosofía y la sociología de la época, ofreciendo a cambio una teoría marxista de

---

<sup>1</sup> "Nem tudo está nos romances. A pequena expedição de Kracauer pela Berlim dos empregados", trad. del portugués de Gabriel Darío Pascansky.

las clases medias. Al mismo tiempo, como empresa editorial, su investigación buscaba una alternativa al reportaje en el trabajo de campo. Más que aplicar conceptos de Weber, Simmel y Lukács al análisis del desconocido mundo de los trabajadores del sector terciario alemán (oficinistas, mecanógrafos, empleados de bancos, de comercio y la burocracia en general), lo que no sería poco, su estudio se propuso también como una “literatura sociológica” que pretendía dar forma expositiva a su etnografía de la metrópoli.

La mencionada crítica a los sistemas filosóficos, a las grandes síntesis teóricas, ya había sido en el ensayo “El ornamento de la masa” (1927), que adoptó el recurso analógico de Simmel como tentativa de escape respecto de la univocidad del concepto (Waizbord, 2009: 51). Como veremos, su énfasis en los fenómenos de *superficie*, en descifrar los mecanismos de la cultura de masas y en la reflexión sobre las ciudades resultó de esta importante modificación en su itinerario intelectual. Se trata de la crítica de Kracauer a la *Kulturkritik*, a la que estuvo afiliado hasta mediados de esa década: el paso del rechazo de la civilización burguesa (crítica de la cultura) a una visión ambivalente (inspirada en Tönnies, Simmel y Weber) que interpreta el fin de la comunidad tradicional como una apertura de posibilidades. Es el “giro realista” de un intelectual que abandona la crítica de la civilización, la filosofía de la vida y el neokantismo (cfr. García Chicote, 2020: 64), que incluía notas kierkegaardianas aportadas por el joven Lukács. En particular, se interesó por la teoría de las esferas que desarrolló en el tratado sobre la novela policial, que vino acompañada de la idea de “personalidad” como forma individual de conocimiento y resistencia a la atomización moderna. En la *Teoría de la novela*, esta idea aparece en la contraposición entre la plenitud y esa carencia de sentido que Lukács denominó “desamparo trascendental”, algo característico del individuo moderno:

Este imaginario resulta familiar para el lector de la prosa temprana de Kracauer, como su investigación epistemológica *Soziologie als Wissenschaft* (La sociología como ciencia), su tratado filosófico sobre la novela policial o su ensayo programático de 1922 “Los que esperan”. Kracauer ve el proceso histórico que culmina en la Modernidad como una creciente remoción del sentido de la vida, una disociación de la verdad y la existencia; el mundo se está desintegrando en una multiplicidad caótica de fenómenos. (Hansen, 1991: 50)

A partir de la reseña de Kracauer sobre la traducción al alemán del Antiguo Testamento hecha por Martin Buber y Franz Rosenzweig, este desamparo pasó a recibir una explicación material centrada en el proceso moderno de racionalización. Este materialismo heterodoxo buscaba desmascarar algunas ideologías y desmontar teorías para, así, activar las categorías que estructuran objetivamente la realidad. La materialidad comenzó a dar un sentido y una unidad a la reunión alegórica de pequeños retratos, para construir un mosaico a partir de conceptos decaídos, que perdieron su función y su capacidad simbólica. Si en la novela policial el mosaico era una metáfora que reflejaba el desmoronamiento provocado por la *ratio*, en *Los empleados* alude a un proceso de desintegración de las barreras naturales y las formas míticas de organización social. Ahora es una reunión de los fragmentos la que intenta reconstituir el mundo a partir de estos pequeños fragmentos (García Chicote, 2020: 76). Básicamente, este cambio corresponde a su “asimilación e identificación con la obra de Marx” (crítica marxista al idealismo) junto al intento de revolucionar los medios de comunicación mediante la adopción de una “escritura ensayística” (Vedda, 2019: 12). Una vez más se hace visible la presencia de Simmel, ya sea en su atención a la vida cotidiana y sus

aspectos superficiales (el acceso a la verdad a través de lo bajo y cotidiano), o a través del uso de la analogía y el ensayo. Y, como ya se ha dicho, esta adopción del ensayo en mosaico como método expositivo en *Los empleados* todavía intentaba solucionar un segundo problema, la polémica editorial concerniente a la crítica de Kracauer al reportaje.

Si desde el punto de vista analítico el estudio profundizó en sus lecturas de la obra de Marx y de algunos marxistas contemporáneos, desde el punto de vista expositivo el trabajo reveló otro aspecto importante de su itinerario intelectual. Kracauer comenzó a trabajar como *freelancer* para la *Frankfurter Zeitung* en 1921, convirtiéndose en colaborador permanente en 1924 y, finalmente, en editor cultural en Berlín entre 1930 y 1933. Este trabajo en el *Feuilleton* volvió a Kracauer un ensayista reconocido y con influencia en la opinión pública, lo que lo llevó a aspirar a una revolución en su suplemento cultural. Su objetivo era crear una opinión pública democrática en Alemania mediante la ilustración de las clases medias. Su propuesta de “literatura sociológica” consistía, por tanto, en una alternativa sensible y materialista al “reportaje”, al que acusaba de ser “una sumatoria de partes inconexas”, replicando los argumentos planteados previamente contra la fotografía en su ensayo pionero de 1927. Una crítica que se repetirá en 1932, en su digresión sobre la “novela-reportaje” contenida en el ensayo dedicado a la novela *Konfektion* de Werner Turk (cfr. Machado, 2008a).<sup>2</sup>

Es aquí donde la idea de “mosaico” revela su importancia como alternativa a la fotografía/reportaje y a “formas mixtas infructuosas” como la de la novela-reportaje, que, en su

---

2 Además de su crítica a la fotografía y al reportaje, así como a la novela-reportaje, Kracauer participó en muchas otras discusiones durante la República de Weimar: hizo campaña contra la antroposofía, criticó la traducción de la Biblia de Martin Buber y Rosenzweig, participó en la discusión en torno a *Ideología y Utopía* de Karl Mannheim y polemizó contra Brecht y la vanguardia intelectual berlinesa (Agard, 2006: 61).

opinión, no atendían ni a las necesidades del arte ni a las de la ciencia, siendo conceptualmente insuficientes y formalmente incapaces.<sup>3</sup> El objetivo de Kracauer era transformar estética e ideológicamente los recursos del periodismo para convertirlos en instrumentos de emancipación por medio de una “improvisación” semejante a la que percibía en la cultura de las clases populares. Aquí, el paralelismo con la obra de Benjamin es visible en dos puntos. En primer lugar, en la “improvisación” encargada de adaptar el pensamiento a la fugacidad y transitoriedad del mundo moderno, el mismo papel atribuido a la “alegoría” en *Origen del Trauerspiel alemán*: “Las alegorías son en el reino del pensamiento lo mismo que las ruinas en el reino de las cosas” (Benjamin, 2012: 219), son una forma de improvisar el orden de los fragmentos para elaborar una vida diferente (Vedda, 2019: 21).

En segundo lugar, cabe señalar que existe una “dialéctica material” en el mosaico de Kracauer, según la cual “los microcosmos se relacionan de modo reflexivo entre sí”, y no es difícil reconocer la influencia del “montaje” empleado por Benjamin en *Calle de dirección única*. Entre 1923 y 1926, Benjamin escribió el conjunto de aforismos titulado *Calle de dirección única*, editado como libro en 1928, pero algunos de cuyos fragmentos habían sido publicados en la *Frankfurter Zeitung* gracias a la mediación del propio Kracauer. En estos textos, un primoroso esbozo del trabajo sobre los *Pasajes*, ya era notable la innovación de su método expositivo, el “montaje literario”, que se apropiaba del montaje técnico del cine (Machado, 2008b: 37). En simetría proporcional, podemos observar un reflejo similar en Bloch que, entre 1928 y 1930,

---

3 En su comentario sobre *Los empleados*, Benjamin habla de Kracauer como el trapero (*Lumpensammler*) que estableció un hito histórico en el proceso de politización de los intelectuales en Europa, porque su crítica al reportaje era también –y fundamentalmente– una forma de crítica a la falsa conciencia de los empleados, como tendremos oportunidad de discutir en este artículo (cfr. Benjamin, 2008: 100 y s.).

publicó más de sesenta artículos en el suplemento dirigido por Kracauer, algunos de los cuales fueron incorporados posteriormente a *Huellas y Herencia de esta época*. En este caso, el método es llamado “montaje mediado”, y está asociado a una “concepción multiestratificada” y no lineal del tiempo histórico (Machado, 2016: 49-86).

Nos interesa reflexionar específicamente sobre un aspecto presente en todas esas correlaciones (sistema-superficie/sociología-reportaje/estética-periodismo): la relación de dos niveles que Kracauer estableció con la literatura. Por un lado, la tematización subrepticia de la ausencia de la literatura en la configuración de la cultura de los empleados y, por otro, la búsqueda de una forma literaria capaz de dialogar con esta masa de trabajadores asalariados, originando un ensayo en forma de mosaico, su “literatura sociológica”. En este sentido, *Los empleados* representa tanto una síntesis intelectual como una metodología que singulariza su propuesta en relación con las de contemporáneos como Adorno, Benjamin y Bloch. Profundizando en temas presentes en su obra desde principios de esa década, el libro consolida el proceso de automodernización intelectual que Kracauer anunció en la *Frankfurter Zeitung* en 1922 bajo el título “Los que esperan”, una especie de manifiesto intelectual inspirado en la *Teoría de la novela* de Lukács. Esta espera fue rápidamente secundada por el desarrollo de su “dialéctica material”, presente en *Los empleados* bajo la forma del relato de una “pequeña expedición”.

La metáfora etnológica, sin embargo, no significa una mera ironía, sino que está estrictamente relacionada con el método y la preocupación del estudio. [...] Dejando atrás las estadísticas y los estudios eruditos, se embarca en una investigación empírica de las esferas de existencia, los hábitos, los patrones de

pensamiento y las formas de hablar de los empleados asalariados. Habla con los propios empleados, con los representantes sindicales y con los empleadores; visita oficinas y empresas, agencias de empleo y tribunales laborales, cines y lugares de entretenimiento; estudia los periódicos de las empresas, los avisos clasificados y la correspondencia privada. Su procedimiento se ha comparado ocasionalmente con el método de “observación participante” que los Lynds estaban desarrollando por la misma época en su estudio de Middletown. (Müllder-Bach, 1997: 43)

Con su metodología experimental (etnográfica), que en su momento expositivo se acerca a la literatura, Kracauer procuraba demostrar por qué “la realidad es una construcción” y qué significa esto en lo que respecta a los empleados de Berlín. Así, su etnografía urbana contemplaba la huida respecto de los conceptos preestablecidos y buscaba establecer una unidad no sistemática que reivindicara la importancia de la *praxis* como instancia de subjetivación de la realidad. Así como la figuración estética de la búsqueda del héroe novelístico recompone el sentido de una época, y así como la búsqueda atomizada del detective refleja otra época, existe la posibilidad de determinar una unidad no sistemática inspirada en la unidad estética, es decir, en su capacidad de seleccionar, limitar y oponer elementos. Esta debe ser la búsqueda del sentido inmanente que se ha roto, o la traducción estética de ese estado y su cambio, una clara reivindicación de la *praxis* en cuanto acción política que construye la teoría y es construida por ella.



## 2. La doble ausencia de literatura

“No todo se encuentra en las novelas, en contra de lo que opina la empleada de la empresa privada. Precisamente sobre ella y sus semejantes apenas pueden obtenerse informaciones” (Kracauer, 2008: 112). La afirmación de Kracauer sobre el discurso de su entrevistada revela la detección de un doble problema: la ausencia de los empleados como sujeto literario (contenido que es objeto de la crítica literaria) y el papel mucho más importante que cumplen otros modos de acción de la industria cultural en la conformación de este grupo (función social que es objeto de la sociología). Desde muy pronto, todavía a principios de la década de 1920, Kracauer ya había advertido cómo las manifestaciones de la cultura de masas, especialmente la comunicación visual en las grandes ciudades, representaban un profundo “cambio en los marcos de la sensibilidad, los patrones de percepción y las posibilidades de la experiencia del sujeto en las condiciones de la Modernidad” (Perivolaropoulou, 2009: 19).

Kracauer no utilizó la expresión “industria cultural”, como harían Adorno y Horkheimer en 1947, pero se anticipó a muchas de sus ideas al hablar de “culto a la distracción” y “ornamento de la masa”. El propio Adorno dio fe de este carácter pionero al reconocer que “como bajo condiciones de laboratorio, el libro sobre los empleados provee anticipadamente una ontología de aquella conciencia solo en la fase más reciente integrada sin costuras en el sistema global” (Adorno, 2003: 383).<sup>4</sup> De todos modos, esas dos ausencias

---

4 Partiendo de las premisas adornianas, Inka Mülder-Bach definió este pionerismo en los siguientes términos: “Kracauer es el primero en describir la conexión funcional entre el trabajo y el ocio, entre la racionalización económica y la distracción promovida por la industria cultural; capta de forma incipiente el proceso específicamente moderno de formación de la identidad, ya no mediado principalmente por el origen y la tradición, sino cada vez más por medios secundarios o terciarios de socialización; describe los nuevos mecanismos físicos de selección y estandarización,

–del empleado como tema y como lector– son dos caras de la misma moneda; a fin de cuentas, si los empleados no son tema de la literatura, ¿por qué deberían preocuparse por ella? Tal vez por eso los empleados saben menos de sí mismos que de las tribus primitivas que admiran en el cine.

Una hipótesis plausible para la ausencia casi total de una literatura de los empleados puede establecerse a partir de quien fue el poeta épico de los trabajadores burocráticos, Franz Kafka. Su obra nos permite afirmar que, en el capitalismo tardío, ya no encontramos al burgués individual que marcaba las obras de Balzac o Flaubert, sino entidades, corporaciones, en fin, poderes tan colectivos e impersonales como las masas. ¿Cómo escribir una narración cuando no hay individuos? ¿Cómo escribir una biografía cuando ya no existen narraciones ni individuos? Lo que la literatura demuestra es que, en situaciones como estas, es necesario abandonar las formas narrativas tradicionales, la linealidad de quien cuenta una historia, y estructurar un libro espacialmente a partir de alegorías, como un arquitecto que compone a partir de volúmenes que no se relacionan temporal o secuencialmente, sino en términos espaciales, de modo que diferentes temporalidades pueden cohabitar el mismo tiempo histórico.

En el siglo XX, la novela asumió frecuentemente la espacialidad como base formal, desarrollando una estructura que no impide las inmersiones temporales, diacrónicas; no impide que se cuenten historias desde la mirada vuelta a las espacialidades. Se trata, como en Proust, de

---

bajo cuya presión las fisonomías comienzan a parecerse unas a otras y se forma un tipo metropolitano –uniforme en cuanto a lenguaje, vestimenta y gestos–; descubre la juventud como un fetiche moderno; y reconoce la creciente importancia de las mujeres en el mundo del trabajo y como destinatarias y consumidoras de la cultura de masas. [...] Con mucha razón, Adorno le aseguró a Kracauer en 1933 que había 'sido el primero de nosotros en enfrentarse de nuevo a los problemas de la Ilustración'. Retrospectivamente, 'El ornamento de la masa' se lee como el núcleo de la *Dialéctica de la Ilustración*' (Mülder-Bach, 1997: 44-51).

temporalizar el espacio, de historizarlo para anclar su narrativa en algunos de sus lugares. En Kracauer, sin embargo, la plena realización de este esfuerzo solo llegaría más tarde, con su estudio sobre Offenbach, en los primeros años de su exilio en París. Su biografía sobre el músico judío exiliado en París habla menos de su vida y su música que de los ambientes que frecuentaba. En un contexto en el que el individuo se disolvió, su biografía se convierte en una “biografía social” o “biografía de una época”, emulando en su dimensión social el esfuerzo de Proust por representar al individuo.

De todos modos, a pesar de la existencia de Kafka, la literatura carecía en su diálogo con las masas de lo que Kracauer encontró en el cine: la *dispersión*.<sup>5</sup> La obra de Kafka no pudo llegar a las masas de empleados mediante su forma modernista, demostrando que, al menos aparentemente, la literatura perdió su función de creadora de un mundo a su imagen y semejanza. En la posguerra, el cine dispersivo asumió la función hegemónica que hasta entonces había ocupado la literatura en la sociedad burguesa. Este segundo enmudecimiento de la literatura, por lo tanto, no se refiere a un tema, sino a una experiencia de vida, la *concentración*, que no impidió que la falsa conciencia se apoderara de los empleados por otros medios, manteniéndolos a distancia de cualquier conciencia de su propio desvanecimiento cultural (no solo literario). Esa existencia en la vida, y ya no en la experiencia que caracteriza a los empleados, es muy probablemente la principal responsable de la dificultad que tienen para hablar de sí mismos.

El fin de las narraciones en la literatura, así como el eclipse de los sistemas filosóficos, sugiere una incapacidad social frente a la realidad, una inadecuación a las formas de subjetivación propias del mundo masificado, serializado,

---

5 El término *Zerstreuung* empleado por Kracauer se refiere tanto a la “distracción” como a la “dispersión” y se traduce en ambos sentidos, según el contexto.

cuantificado, racionalizado. La aparición de la sociedad de empleados –el capitalismo tardío o administrado– está directamente imbricada con este “culto a la distracción” responsable de convertir a los individuos en masa. Las artes de la dispersión, como el cine y la fotografía, predominan sobre las artes de la concentración, como la literatura, lo que para Kracauer nunca fue negativo, por más que reconociera que la ausencia de empleados en las películas que ellos mismos veían indicaba que “sin duda están en juego fuerzas poderosas que querrían evitar que aquí se advierta algo” (Kracauer, 2008: 112). Esto significa que, a diferencia de su antiguo alumno y amigo Adorno, él entendía la dispersión, y en consecuencia la Modernidad, de manera ambivalente, por tanto, con un carácter emancipador con relación a la cultura burguesa. Gran investigador de la cultura visual, de la arquitectura, de las estructuras urbanas y del cine como registro de la experiencia moderna que choca con los espacios de la ciudad (sus huellas visuales inconscientes), Kracauer consideraba esta no aceptación de los elementos positivos de la dispersión en Adorno como un caso de “iconofobia” (Traverso, 2012: 55).

Al igual que sus compañeros de generación, Kracauer percibió una modificación sistemática del ocio, una administración del tiempo libre promovida por el capitalismo de punta que veía como prometedor en la gran empresa alemana. Adorno utiliza esta misma idea en su definición de la industria cultural, al señalar los efectos de la organización de la diversión “bajo el capitalismo tardío” (Horkheimer y Adorno, 2002: 181). El “ornamento de la masa” significa este triunfo de la dispersión y la quiebra (al menos tendencial) de la concentración, el triunfo de la imagen cinematográfica y el ocaso de la literatura. Años después, durante su exilio en Francia, esta ornamentación será pensada como la base cultural del nazismo, por medio de una “analogía implícita” en su

obra sobre Offenbach<sup>6</sup> (Agard, 2006: 64) y, más claramente, en el *exposé* sobre “Masa y propaganda” (cfr. Machado, 2018).

### 3. La cultura de los empleados

Ya se ha dicho que la investigación de Kracauer sobre los empleados tenía como objetivo profundizar en la caracterización del “homogéneo público cosmopolita” que se estaba formando en los nuevos palacios de la distracción, y que se venía presentando en sus artículos en la *Frankfurter Zeitung* desde 1926. Le interesaba descubrir los mecanismos que posibilitaban la infiltración del planeamiento empresarial en la vida cotidiana de las masas de empleados: una nueva forma de subjetivación fundamental para comprender la “política interior” de la República de Weimar. Los cambios estructurales que experimentó la economía alemana en los años de preguerra transformaron las condiciones de vida, la escala social y el crecimiento de los empleados a un ritmo mucho más acelerado que el de los obreros.

Este proceso alcanzó su punto álgido con la aceleración de la “racionalización” ocurrida entre los años 1925 y 1928. La adopción del método de la “cadena de montaje” por

---

6 En esta obra, Kracauer desarrolla su “teoría bonapartista del fascismo”, a partir de la lectura de *El dieciocho brumario de Luis Bonaparte* de Marx. Como en Benjamin, la lectura que hace Kracauer del nazismo difiere de la presentada por Adorno y Horkheimer en *Dialéctica de la Ilustración*. Para los dos primeros, el bonapartismo era una anticipación del nazismo en la medida en que promovía un movimiento de transformación de la masa en ornamento, anulando las peculiaridades individuales. “Desde *La propaganda totalitaria*, pero también desde *Jacques Offenbach* (que desarrolla una analogía implícita entre el Segundo Imperio y el Tercer Reich), se desprende que Kracauer ve al nazismo como una fantasmagoría irreal, una puesta en escena que se contenta con agitar la ‘superestructura’ sin modificar a fondo la estructura social” (Agard, 2006: 64). Para hablar en términos de Bloch, la explotación reaccionaria de los elementos no contemporáneos de la contemporaneidad, o incluso, “una contradicción subjetiva y objetivamente reaccionaria” (Bloch, 1978: 108).

parte de las oficinas de las grandes empresas condujo a una reorganización de la línea de producción según el modelo estadounidense, reduciendo las funciones del empleado individual a una “actividad mecánica” que conduce su personalidad al anonimato: “en lugar de los precedentes ‘sub-oficiales del capital’ ha aparecido un imponente ejército en cuyas filas surgen cada vez más hombres corrientes, que son intercambiables entre sí” (Kracauer, 2008: 114). El mismo anonimato que había encontrado en el *hall* del hotel como “una coincidencia formal”, “una igualdad que significa vaciamiento, y no consumación” (Kracauer, 2009: 62). Esta transformación en la forma de organización de la gran empresa convirtió a la oficina en el nuevo lugar de la “esclavitud moderna” en sustitución de la fábrica industrial.

Por muy discutible que sea el estatus de esclavitud de este tipo de trabajo asalariado, la proletarización de los empleados es indiscutible, al menos desde el punto de vista económico. De todos modos, indagar en la vida que llevaban los empleados dentro y fuera de su entorno laboral suponía adentrarse en “las entrañas de la gran ciudad” (Kracauer, 2008: 116), un territorio desconocido que es “el lugar en que la situación de los empleados se muestra del modo más extremo” (ibíd.: 105) y donde tienen lugar las “discusiones prácticas e ideológicas decisivas” (ibíd.: 117) para la nación alemana. Siguiendo la afirmación de Sombart según la cual las grandes ciudades alemanas han dejado de ser ciudades industriales para convertirse en ciudades de empleados y funcionarios públicos, Kracauer reconoce que “Berlín es claramente la ciudad de los empleados; es decir, de una cultura creada por los empleados y para los empleados, y que es considerada una cultura por la mayoría de ellos” (ibíd.: 117).

Las primeras imágenes que vemos de este “territorio desconocido” son las salas de recursos humanos y su cúmulo de ideas dispuestas a idealizar la actividad en el comercio:

predilección por el “trabajo intelectual”, gusto por la venta, facilidad o respetabilidad asociadas a ella, etcétera. Así, Kracauer comienza a desmontar los engranajes organizadores de este nuevo orden social. Su primer objetivo son los diplomas y su capacidad para abrir determinadas esferas de la jerarquía burocrática. Visto como un talismán por los poderes superiores, el diploma se revela como un “Ábrete, Sésamo” de las jerarquías sociales, y por ello es perseguido por todos aquellos que pueden obtenerlo materialmente (ibíd.: 120). La exigencia de diplomas en las selecciones indica, por tanto, la forma en que se produce el favorecimiento de la burguesía y cómo se desarrolla la “conciencia estamental” entre los empleados.

Kracauer no deja de notar que siempre están presentes en los procesos selectivos palabras oriundas del “diccionario de la deslucida filosofía idealista”. Hablan de “personalidad completa” u “hombre adecuado y puesto adecuado”, aunque ningún trabajo exige jamás “actividades que demanden una personalidad o aun la peculiaridad de una personalidad, para no hablar del hombre adecuado” (ibíd.: 122). Se intenta encubrir, idealizar el hecho de que el trabajo en el sector terciario no proporciona puestos de trabajo adecuados a profesiones o formaciones específicas, sino solo puestos de trabajo que se modifican en función de las necesidades del proceso de producción y distribución. A pesar de un cierto idealismo, que se confunde indefectiblemente con una falsificación de la conciencia, había mucha practicidad en estos procesos, e incluso se podía deducir una ciencia de sus procedimientos. Una ciencia dotada de una vasta red categorial, que va desde la psicología aplicada hasta la pericia grafológica.

Toda esa parafernalia discursiva tiene menos que ver con las exigencias de los empleos que con la necesidad de establecer criterios normalizadores ante la “enorme oferta de fuerzas de trabajo”. Este es el sentido de la transformación

de todas y cada una de las “deficiencias corporales visibles” en un criterio de selección, “aun cuando no perjudiquen en lo más mínimo la capacidad de trabajo”, como las pequeñas limitaciones físico-motoras, las arrugas o incluso los cabellos grises (ibíd.: 126). Si estos marcadores se consideran defectos no deseados, por otro lado, las virtudes más buscadas están contenidas en expresiones como “cortés” y “amistoso”, que se repiten “como piezas de repertorio”, siempre a la espera de un candidato con “rostro afable” y “aspecto agradable”. Cuando Kracauer pregunta qué entiende un determinado reclutador por “agradable”, la respuesta resulta cortante: “No exactamente atractivo. Es más decisivo el color de la piel moralmente rosado” (ibíd.: 127). Aquí están implicadas tanto la relación entre los objetos culturales y el modo de producción de mercancías, como la administración del tiempo libre durante el cual tiene lugar la transformación del hombre en mercancía, el mencionado “algo” que “querrían evitar que aquí se advierta”. En una frase, “la misma concepción económica que configura la fábrica de un modo cada vez más racional engendra también, sin duda, el empeño en racionalizar totalmente la masa de seres humanos, que hasta ahora era difícil de manejar” (ibíd.: 123).

La metáfora de la superficie –una actualización desde arriba de los conceptos de “vacío” e “irrealidad” en torno al cual giraba el primer pesimismo cultural de los escritos de Kracauer– se contrapone programáticamente a la “profundidad” que la cultura burguesa identifica con lo genuino, la autenticidad y la verdad. Al mismo tiempo, la metáfora refleja un rasgo básico de la propia Modernidad, a saber: el grado en que su esfera pública comienza a adaptarse a las condiciones de su reproductibilidad tecnológica y a desarrollar un “rostro fotográfico”, una fisonomía modelada por la



exigencia mediática. En *Los empleados*, Kracauer citará al director de unos grandes almacenes de Berlín que describe la “apariencia agradable” requerida para el empleo en su empresa como una “compleción moralmente rosada”. La visibilidad se convierte aquí en la “proyección superficial de una facultad de juicio que solo comprueba la idoneidad de la apariencia superficial”. (Mülder-Bach, 1997: 50)

Esta preocupación e inversión en la administración de la subjetividad sugiere que “un empleado de comercio es una cosa infinitamente más compleja que un obrero”. Si un buen obrero puede ser contratado mediante un simple examen de funciones, el empleado “solo puede ser sondeado a través de una observación total” (Kracauer, 2008: 123). En esta línea, el ideal de “una piel moralmente rosada” es decodificado por Kracauer como un “culto del esplendor” que cumple la función de encubrir la racionalización social (Vedda, 2013: 81). Esa combinación de conceptos y referencias hace “que se torne súbitamente transparente la vida cotidiana que se halla saturada de escaparates decorados, de empleados y de revistas ilustradas”. El público cosmopolita de antaño se vuelve a presentar como un “aspecto agradable” compuesto por “lenguaje, vestimentas, gestos y fisonomías” que la fotografía ayuda a difundir (Kracauer, 2008: 127 y s.). En este punto, la selección de empleo se revela como una metodología de moldeado social que reverbera, entre otros lugares, en la expansión de los salones de belleza, la práctica de deportes entre los cuarentones o el recurso a la moda, todos ellos vitales para quienes pretenden trabajar entre los de cuello blanco.

La juventud se tornó un patrón imponente que obliga al vendedor de telas a tener entre 25 y 26 años, por más que existan “muchas personas de 40 años que aún creen estar vivos y en forma pero que, por desgracia, están ya muertos en

términos económicos” (ibíd.: 149). Este culto a la jovialidad proviene aparentemente del hecho de que los empleados más viejos son casi siempre sacrificados (despedidos) en aras de la racionalización y la rentabilidad, lo que a su vez está relacionado no tanto con los índices de productividad en el trabajo, sino con el menor precio de la mano de obra joven, que prescinde de ciertos adicionales. Sin embargo, la llamada “reducción” (de personal) promovida por la racionalización militarizadora de las fábricas alemanas a principios del siglo XX no solo afectó de forma desigual a los grupos etarios, sino también a los rangos y las profesiones, siendo los empleados de bajo rango los más afectados. Ellos, que “creían poseer un puesto para toda la vida, hoy temen el despido” debido a reestructuraciones tan constantes como las fusiones de empresas, los sindicatos y las disoluciones de departamentos en el curso del proceso de concentración de capital.

La presión ejercida por un proceso laboral racionalizado hasta el más mínimo detalle excede inevitablemente el lugar de trabajo, desbordando sobre la vida cotidiana, haciendo aún más evidente el “desamparo” del empleado en relación con el proletario, su no identidad (si podemos forzar un poco los términos).<sup>7</sup> Un desamparo derivado de su progresiva proletarización, pero también de su incapacidad para generar sus propias formas de representación en un contexto de administración cultural. Kracauer vio en esta organización racional de la masa de trabajadores una reproducción de la “organización prodigiosa de los planos de campaña” militar. Tanto en el “sosiego en las cumbres [que] parece dominar en todas las altas esferas” como en el caso del capitán de industria que dirige su fábrica en una “reclusión monástica”,

---

<sup>7</sup> En sus comentarios sobre *Los empleados*, Bloch señaló: “la conciencia ellos que tienen de su situación data de otra época. [...] Una horda indescriptible procedente de la vieja pequeña burguesía trae sus instintos, instintos no populares, sino odiosos, fosilizados y, sobre todo, sin objeto, que no son anticapitalistas más que cuando matan a golpes al judío acusándolo de usura” (Bloch, 1978: 28).

Kracauer encuentra la misma separación militar entre “tropas” y “ministro de la guerra” (ibíd.: 129); un modo de secularización del mundo dividido en esferas, que rompe con la anterior existencia plena de sentido e instituye el “vacío”.

Como se ha dicho, este punto de vista había sido establecido en su tratado filosófico sobre la novela policial, en el que la historia de la Modernidad es vista como la caída de una plenitud de sentido anterior. En los escritos que dieron lugar a *Calles de Berlín y otros lugares*, la ciudad moderna aparece ya como un hábitat burocrático y racionalizado basado en el instrumentalismo, la abstracción y el cálculo; una resolución materialista a ese proceso destructivo de fragmentación de la experiencia comunitaria que se sustituye por la experiencia vacía de la cotidianidad. Un proceso de desintegración y desustancialización que, en “El ornamento de la masa”, pasó a basarse en premisas materialistas: el proceso de “desencanto” y la “desmitologización” de los vínculos naturales, que le permitieron intuir la relación entre la reestructuración productiva, las nuevas formas de ocio y el surgimiento de una sensibilidad que es interpretada como extensión del proceso de organización del trabajo en las fábricas. En términos de Adorno, este giro de Kracauer hacia la sociología no fue una ruptura con sus intenciones filosóficas, sino una consecuencia de ellas (Adorno, 2003: 65).

El control militarizado sobre el trabajo, sobre “la suma de operaciones que deben ejecutarse, desde la realización del pedido hasta el transporte de la mercancía comisionada”, requería un sofisticado aparato de vigilancia y la elaboración de ficheros sobre el carácter y el comportamiento de los empleados; una especie de manual de instrucciones producido por los jefes de sección en el caso de cambios sectoriales. “¡Qué organización...! Ni siquiera se olvidan de los breves lapsos de tiempo para tomarse un respiro” (Kracauer, 2008: 131). Según Kracauer, la “vanguardia” de este trabajo

mecanizado se concentró en los bancos y las grandes fábricas, justamente donde los misterios empresariales son más ajenos a los empleados. Frente a este dinamismo, la única aptitud que se exigía al trabajador era la “atención”, que nunca faltaba. Subjetivamente, este pasaje del *oficio* a la *atención* podría verse en los trabajadores más viejos, en sus recuerdos de las “condiciones pasadas”, así como en su doble en negativo, la pérdida del “valor de la personalidad”, que hace que los antiguos titulares miren a sus nuevos colegas “tan despectivamente como el artesano al obrero” (ibíd.: 134 y s.).

El cuestionamiento que Kracauer nos presenta en este pasaje implica, por tanto, el sentido de todo el palabrerío en torno a la “personalidad”, no solo en los ambientes corporativos.<sup>8</sup> Kracauer pregunta: si en los documentos emitidos por el Consejo Nacional para la Productividad faltan las palabras “ser humano”, ¿cómo responden los trabajadores a esta despersonalización? Si el trabajo se convierte cada vez más en una función parcial y la psicología del trabajo se esfuerza por producir “aquel alegre estado de ánimo” que la racionalización del proceso de producción fabril ha suprimido, ¿cómo ven su situación los empleados proletarizados? La respuesta de Kracauer es breve: simplemente “eluden en el plano ideológico [...] la situación en la que se encuentran” (ibíd.: 138). Aquí está el primer registro claro del tan alabado uso de la “falsa conciencia” en su obra.

Según nuestro autor, las obras tardías de Kafka fueron las que mejor plasmaron ese desamparo propio del mundo burocrático, “la intrincada gran empresa humana [...] y el carácter inaccesible de la instancia más elevada” (ibíd.: 140). Al observar el caso de un pequeñoburgués empobrecido y la situación que relata, “que hasta en el lenguaje parece haber

---

8 Sobre la relación entre el concepto de “personalidad” en Kracauer y el pensamiento alemán del siglo XIX, cfr. Santos (2016: 174 y s.).

sido tomada en préstamo a Kafka”, Kracauer llega a afirmar, no sin cierta dosis de provocación, que se trata de un caso flagrante en el que la literatura toma la delantera a la realidad, revelando que “cuanto más planificada se encuentra la racionalización, tanto menos tienen que ver los hombres entre sí” (ibíd.: 141). La opacidad entre las esferas, la impermeabilidad que pocos consiguen traspasar, la invisibilidad e inaccesibilidad de los tomadores de decisiones, la creación sistemática de jerarquías, todas estas características de la empresa organizada en términos militares están presentes en la obra de Kafka.<sup>9</sup> Esta abstracción de las cúpulas que se pierden “en los oscuros cielos del capital financiero” es la que permite tomar decisiones considerando solo los aspectos económicos, sin tener en cuenta a los seres humanos (y sus personalidades) implicados en ellas.

La construcción de jerarquías entre los empleados, tan ligada al espíritu militar de los empresarios, así como los secretos de acceso a las esferas elevadas, muestran que “con la especialización creciente, la masa de empleados se torna cada vez más unilateral”, cada vez más desinteresada por el trabajo/crecimiento profesional y más despersonalizada, y vive a base de “anestésicos y distracciones”. De cualquier forma, no hay perspectiva ni posibilidad de crecimiento profesional para los empleados, porque “los puestos directivos no son ocupados casi nunca por personas que salen de la propia empresa, sino por personas externas”, que acceden a ellos a través de una “mafia dirigenial”. Algunos de los informantes de Kracauer, “influyentes en la vida económica de Alemania”, le aseguraron que el acceso a los puestos de dirección se produce básicamente “a través del nacimiento, de las relaciones

---

9 En su ensayo de 1931 sobre Kafka, Kracauer destacó cómo la tríada “la guerra, la revolución y la inflación” se encuentra en la base de su obra tardía, por más que no se mencionen estos temas (Kracauer, 2006: 317). Sobre el análisis kracaueriano de la obra de Franz Kafka, cfr. Salinas (2010: 199-212).

sociales, de la recomendación de altos funcionarios y de clientes importantes; rara vez a través de los resultados alcanzados en la empresa” (ibíd.: 144-148).

Ese es uno de los resultados de esta incomunicación entre las instancias: la ausencia de futuridad que transpira en muchas citas recogidas (ibíd.: 155-156). Una falta de perspectiva que casi siempre dirige su insatisfacción contra la seguridad y las tarifas adicionales por tiempo de trabajo, a los acuerdos colectivos y a las formas de organización del trabajo. Este resentimiento también se manifiesta frecuentemente contra la inflación, contra el Estado alemán y en diferentes formas de discriminación por edad. Particularmente, detrás del desprecio por los mayores hay algo que trasciende las exigencias de la racionalidad, estando más asociado a “una psicosis de masas”, una “confusión psicológica”, que se encuentra al margen de las diferencias de costes, productividad o maleabilidad entre jóvenes y viejos: “el pueblo todo se aparta de ellos [los mayores] y ensalza de un modo pasmoso la juventud en sí” (ibíd.: 157). Esta búsqueda de la juventud es la prueba de que ya nadie es dueño de sí mismo, y de que la vida no tiene más sentido que el producido por la racionalización económica.

Este es el fetiche de las revistas ilustradas y de su público; los mayores lo cortejan, y los medios de rejuvenecimiento deben conservarlo. Si envejecer significa aproximarse a la muerte, esta idolatría de la juventud es el signo de una fuga de la muerte. La aproximación de la muerte es lo que revela a los hombres el contenido de la vida, y el “Bella es la juventud, que no volverá”, significa en realidad que la juventud es bella porque no ha de volver. (ibíd.: 157)

La jerarquización de las carreras y los conflictos generacionales provienen de la misma fuente, la constante reestructuración que tan a menudo acaba en los comités de empresa o en los tribunales laborales. En estos lugares, donde predomina la frialdad, cualquier iluminación provoca un “desencantamiento en las fisonomías” que, en otra analogía militar, recuerdan “esos locales de inspección médica en los que míseros hombres desnudos son declarados aptos para el servicio militar”. Allí, entre reclamantes y reclamados, “no descubre realmente a hombres míseros, sino aquellas circunstancias que generan la miseria”. En la sobria apariencia de las personas en el tribunal “se destacan con suma claridad detalles que son cualquier cosa excepto detalles; pues caracterizan, en su conexión mutua, la vida económica que los produce” (ibíd.: 164).

Aquí, nuevamente, Kracauer profundiza en la idea presentada en el conocido párrafo inicial de “El ornamento de la masa”, justificando la necesidad de reconocer que la vida individual está bajo la profunda y duradera influencia de “sucesos en miniatura. [...] catástrofes ínfimas que conforman la vida cotidiana” (ibíd.: 164). Estos pequeños eventos están siempre entrelazados con la racionalización funcional de las empresas, que se apodera asimismo del lenguaje, haciendo que su lógica intramuros se reproduzca en la vida íntima de sus empleados por medio de la industria del entretenimiento. Es esta administración empresarial de la vida la que intoxica la comunicación entre la joven pareja, que utiliza el mismo lenguaje de los despachos sindicales en su correspondencia personal, que luego es catalogada y ordenada en carpetas, como dicta la racionalización de las oficinas en las que trabajan.

## 4. Sueños diurnos y esplendor

Haciéndose eco de la homogeneidad de las ciudades turísticas y del público cosmopolita de la cultura de masas, la vida del empleado hace que su existencia esté cada vez más uniformizada por las “condiciones laborales” y por la influencia de las “poderosas fuerzas ideológicas” mediatizadas. Una profundización de la idea presentada en el *Manifiesto Comunista*, según la cual la explotación del mercado mundial por la burguesía “ha configurado de manera cosmopolita la producción y el consumo de todos los países” (Marx y Engels, 2008: 29). Desde esta perspectiva, los empleados son básicamente “tipos normales [...], que son expuestos y, al mismo tiempo, fomentados en las revistas y en los cines” (Kracauer, 2008: 173).

Al comentar esta intrusión de la “magia de la vida burguesa” entre los empleados, Kracauer cita el caso de una hija de proletarios que trabaja en la oficina de registros de una fábrica y que, cuando está en el salón de baile o en el café de las afueras, “no puede escuchar una pieza musical sin ponerse a tararear de inmediato las canciones de moda correspondientes”. Este estado de ánimo identificado en la joven se despliega en una ulterior anticipación de ideas que reencontramos en Adorno: “Pero no es ella la que conoce todas las canciones, sino que las canciones la conocen a ella, la capturan y la asfixian suavemente. Permanece en un estado de anestesia general” (ibíd.: 177). Se trata de un tipo literario, concreto, de retorno de lo recalcitrante,<sup>10</sup> bien al estilo del realismo proustiano, que anticipa en casi diez años lo que Adorno definiría como fetichismo en la música y la regresión

---

10 Basta con recordar uno de los muchos pasajes de los capítulos anteriores, como: “Cuando las cosas le iban mejor a la clase media, algunas jóvenes que ahora se dedican a perforar practicaban estudios en los pianos familiares” (Kracauer, 2008: 133).



de la audición. Un perfil de reflexión que se había anunciado incluso antes, en el texto de 1925 sobre los viajes y la danza, según la observación de Leopoldo Waizbort:

Es evidente que el pensamiento de Kracauer se enraíza en sus maestros y anuncia y desarrolla temas y análisis que estamos acostumbrados a relacionar con Adorno, como se ve en la cuestión de la danza, pues la discusión del tiempo es la discusión del ritmo y Friedel anticipa aspectos que Teddie desarrollará sobre todo en su estudio sobre el jazz y luego en el análisis de la industria cultural en *Dialéctica de la Ilustración*. (2009: 83)

Pero, en una de sus excursiones al tiempo libre de los empleados, Kracauer se encontró con tipos menos convencionales, como el empleado sindicalizado, el asalariado pequeñoburgués, el bohemio mayor y varios otros, algo que Adorno nunca pudo imaginar sin repugnancia: “Se bebía cerveza, y las personas se transformaron ante mis ojos. Ya no eran empleados de oficina oprimidos, sino auténticas fuerzas elementales, que habían saltado su cerco y se divertían de un modo un tanto desenfrenado” (Kracauer, 2008: 176). También era posible encontrar elementos positivos en las jóvenes burguesas que trabajaban como mecanógrafas para tener su relativa independencia económica o, principalmente, en lo que el autor llama la “bohemia de los empleados”: “jóvenes que llegan a la gran ciudad en busca de aventuras y que recorren el mundo de los empleados como si fueran cometas”. Kracauer consideraba que esa “negatividad revolucionaria” de distracción debía ser aprovechada; una visión adecuada a su lectura ambivalente de la Modernidad, siempre en busca de perspectivas de futuro en la inmanencia de las condiciones históricas vigentes

(Vedda, 2019: 15). Las formas potencialmente emancipadoras deben buscarse en los márgenes, en las franjas, en los bordes, en los restos, en los momentos en que se rompe brevemente el *continuum* de la racionalización.

Esta alternativa positiva abierta por la bohemia y por el ingreso de las mujeres en el mercado de trabajo fue contrarrestada, a su vez, por “estructuras neopatriarcales” que organizaban el ocio de los empleados con el objetivo de promover una comunidad que estuviese “hermanada” con la empresa y que se sintiera unida a ella (Kracauer, 2008: 183). Actividades deportivas, fiestas, viajes y excursiones colectivas que no solo contribuyen a la construcción de “comunidades de empresa”, sino que también refuerzan el sentimiento de pertenencia, sirven de publicidad y supervisan el cuerpo de los empleados fuera del horario laboral. El ocio organizado mantenía al empleado alejado de la lucha de clases al tiempo que intentaba compensar la pérdida de vínculos colectivos provocada por la racionalización de las relaciones de trabajo (ibíd.: 185).<sup>11</sup> Un eficiente trabajo de “avanzada” y “colonización” del ocio que tenía como principal bandera lo “informal, con nivel”, es decir, un comportamiento social despojado, acostumbrado a cenas sin reservas, espectáculos sin palcos y trajes sin puños de encaje, pero siempre bien educados y, de ser posible, edificantes.

Esta metódica racionalización del ocio sería, como se ha repetido tantas veces, una tentativa de encubrir las fallas generadas por la racionalización de la producción, la fragmentación de la clase, las divisiones profesionales, los clivajes y categorizaciones entre los asalariados: funcionarios públicos/empleados; empleados/obreros; o entre los

---

11 Ricardo Musse destaca que, en 1969, Adorno reconoció la mercantilización de la diversión propia del capitalismo tardío como responsable de desencadenar formas de “controles sociales suplementarios” que, a su vez, impulsan la racionalización de los procedimientos de administración del tiempo libre (Musse, 2016: 123).

propios empleados (comerciales/técnicos, administrativos/vendedores, etcétera). Una fragmentación que contradice la tendencia general a la formación de “un estrato unitario de asalariados”, como se señala desde *La nueva clase media*, de Emil Lederer y Jakob Marschak, publicado en 1926.

En otras palabras, a pesar de las modificaciones producidas en el proceso económico responsable del desplazamiento de estos estratos sociales en función de las necesidades de racionalización, “ha subsistido su modo de concebir la vida, que es el de las clases medias. Dichos estratos nutren una falsa conciencia” (ibíd.: 194). Aquí está uno de los resortes de la falsa conciencia surgida de la contradicción entre una vida económica que está a un paso del proletariado y una autoimagen todavía burguesa, que Kracauer consideraba una tensión entre las “auténticas condiciones de vida de los empleados y la ideología de estos” (ibíd.: 202). Evidentemente, el mantenimiento de esta irrealidad solo es posible por medio de una performatividad constante y expansiva encargada de escindir a los empleados. Mientras que “los grupos de empleados de más baja jerarquía ya se comportan como si estuvieran separados entre sí por mundos”, las constantes y nada despreciables reducciones de personal apenas alteran “el sentimiento estamental de las castas hereditarias” (ibíd.: 196 y s.).

Kracauer consideraba que el obrero promedio, frecuentemente desdeñado por los pequeños empleados, poseía una superioridad con respecto a estos últimos “no solo en términos materiales sino también en términos existenciales” (ibíd.: 205). La mayor sindicalización, organización y conciencia de la clase no solo permitió mejorar los convenios colectivos, los derechos, y concedió poder de negociación a los obreros, sino que también los liberó del “desamparo trascendental” que caracterizaba a los empleados. Si la idea de “desamparo trascendental”, tomada de la *Teoría de*

la novela de Lukács para designar la escisión entre interior y exterior, individualidad y mundo, ya había sido utilizada en *Soziologie als Wissenschaft* y en *La novela de detectives*, en el caso de *Los empleados*, Kracauer relaciona la “cosificación” con la “falsa conciencia” por medio del análisis de la transformación de los objetos culturales en mercancías. Por primera vez, los problemas planteados por *Historia y conciencia de clase* se concretaron en el ámbito de la cultura. Los “asilos para desamparados” descriptos en uno de los últimos capítulos de la obra son los mismos cines, auditorios, estadios y otros “palacios de la distracción” que volverá a analizar en su estudio sobre Offenbach (“la patria de los sin patria”).

Pero el develamiento de los mecanismos ideológicos que conducen a la construcción de la falsa conciencia no viene acompañado por una revolución social o por un “sujeto-objeto idéntico”, como en el clásico libro de Lukács, porque la masa de empleados está desamparada, está “intelectualmente sin techo” (Machado, 2012: 61). Este mecanismo se establece justamente por la intersección entre la racionalización en las fábricas y la racionalización del tiempo libre (ocio). Esta falsa conciencia corresponde, en la terminología de Bloch, al concepto de “no contemporaneidad”,<sup>12</sup> es decir, “apariencias exteriores de una burguesía ya extinguida que aún dominan su vida, sin las correspondientes realidades”, un medio artificial en el que se forma el público de la distracción resignada que se desvía de la vida real (Machado, 2008: 45). En palabras de Kracauer mencionadas por Bloch, “la cultura del empleado es la huida ante la revolución y la muerte” (Bloch, 1978: 29). Esta fuga en masa a un refugio, este culto colectivo a la distracción en vista de la revolución y la muerte tiene como efecto la homogeneización de las estructuras

---

12 La primera tematización de Bloch sobre la “no contemporaneidad” se dio en su ensayo sobre *Historia y conciencia de clase*, publicado en octubre de 1923 (Machado, 2016: 55).

colectivas del sentimiento. En los “cuarteles del placer”, casas como Haus Vaterland y el Moka-Efti, donde imperan los “hechizos de la diversión a gran escala” (*Los empleados*), todos sienten lo mismo, desde el empleado hasta el director del banco y desde la diva hasta la mecanógrafa (“Las pequeñas dependientas van al cine”).

La falsa conciencia se manifiesta, entonces, en los dos planos que componen la vida de los empleados, su *miseria* y su *esplendor*. La miseria resultante de la mecanización del trabajo es aún mayor que en las industrias de tipo fordista, con un control aún más estricto del tiempo, como podemos ver en las dactilógrafas entrenadas al son de un gramófono cuyas rotaciones se aceleraban progresivamente (las *Grammophongirls*). La miseria del trabajo despersonalizado coloniza el tiempo libre de tal manera que el lenguaje del trabajo se infiltra en la vida cotidiana, la vida privada, el ocio e incluso las relaciones amorosas. Durante el tiempo libre, esta miseria derivada de su desamparo y decadencia social se compensa con el esplendor, la realidad mágica que proporciona la industria de las diversiones. Es una “miseria exuberante”, una “veneración del estilo de vida que caracteriza a las clases dominantes” (Vedda, 2006: 149).

La singular capacidad del cine para captar los movimientos en la superficie de la vida, a pesar de todas sus distorsiones inherentes, se convierte en un factor determinante en la realización de esta industria de la que hablamos. Los objetos culturales de masas son como sueños diurnos a través de los cuales se manifiestan los deseos reprimidos, permitiendo el acceso “tanto a la psicología de las clases medias como a los intereses políticos y económicos de las clases dominantes”, al punto de que las películas populares o de masas son siempre más burguesas que las destinadas al público cultivado. En este sentido, cuanto más incorrectamente representan las

películas las superficies, más revelan los mecanismos ocultos de la sociedad (ibíd.: 150).

En este punto nos damos cuenta de hasta qué punto la obra de Kracauer estaba influida por el psicoanálisis de Freud, porque, a su manera, Kracauer pensó en construir una interpretación de los sueños de la vigilia, de los sueños manifestados en la cultura de masas, la estructura onírica de las sociedades modernas. Bloch llamó a este fenómeno “sueños diurnos”, una anticipación de lo que aún no existe, pero que ya está presente en el inconsciente colectivo de una época como una mezcla entre lo muy nuevo y lo muy arcaico. Kracauer ya había hecho uso de este psicoanálisis de la sociedad cuando intentó desentrañar los “sueños cotidianos” contenidos en las “estúpidas e irreales fantasías cinematográficas” y el barato revestimiento romántico de su miseria, que permiten la manifestación de la verdadera realidad y los deseos colectivos que la determinan (Kracauer, 2006: 233). Tampoco es difícil inferir la influencia de Proust en este camino, como también ocurrió en Benjamin, Adorno y Bloch.

Esta formulación se presentó por primera vez en “Las pequeñas dependientas van al cine” (1927), donde el interés estaba puesto en penetrar en la psicología de masas del cine sin ser nunca meramente crítico. “Así es como propiamente hablando descubrió el cine como hecho social. [...] Kracauer ha descifrado el cine mismo en cuanto ideología” (Adorno, 2003: 380). *Los empleados* se desarrolla en estrecha continuidad con esas ideas surgidas en sus primeros textos sobre el cine, donde ya vislumbraba el “prototipo de la conciencia sintéticamente producida de aquella clase media que no era tal”, económicamente proletarizada pero “de ideología ferozmente burguesa” y que aportó un importante contingente de masas al nazismo (ibíd.: 383). Algo parecido afirmó Bloch cuando reconoció que “Kracauer había conseguido advertir indicios que insinuaban tendencias históricas

más profundas y que, por ende, presagiaban ya el ascenso del nazismo” (Vedda, 2006: 148).

También fue muy importante para la interpretación blochiana del nazismo la teoría de la no contemporaneidad, que implicaba la categoría de *Ungleichzeitigkeit* y su relación con la dimensión afectiva de las masas, tal como fue desarrollada por Kracauer. Lo que hizo el nazismo, según Bloch, fue explotar esta no contemporaneidad existente no solo en el campesinado, la juventud y la burguesía, sino principalmente en las clases medias. Para Bloch, el fascismo sería la expresión política más acabada de los fenómenos culturales estudiados por Kracauer, porque ambos explotan una “fuerza que consiste en ser al mismo tiempo ardiente y miserable, contestataria y no contemporánea” (Bloch, 1978: 95). Para Bloch, el nazismo surgió de los elementos no resueltos del pasado, que fueron conducidos en una dirección reaccionaria.

En Kracauer, investigar estos fenómenos de apariencia, objetos menores, superficiales, significaba priorizar los elementos que pueblan el inconsciente colectivo y desarrollar una fenomenología de los espacios y formas de recepción de la cultura de masas. Esta idea es una continuación de la verdad de una época que se extrae de los detalles más inadvertidos, contenidos en “El ornamento de la masa”; o de lo más evidente de una época, como en la referencia a la “Carta robada” de Poe en *Los empleados*. Este objetivo dotó a Kracauer de una inusual sensibilidad espacial, que valora las imágenes visuales, como la arquitectura y el cine, en contraposición a la concentración que requieren la literatura, la música de concierto o la pintura.

Su idea fundamental era “conceder lenguaje a un inconsciente materialmente objetivado en el espacio” (Vedda, 2013: 82), lo que no está muy lejos de su objetivo de dar voz a los empleados que saben decir poco de sí mismos. “Este trabajo de redención de lo aparentemente

accesorio requiere de una peculiar conjunción de *comicidad y melancolía*” como en los *clowns* (Vedda, 2019: 24), para que las huellas de la experiencia pasada puedan ser detectadas y reagrupadas. Al igual que los chamanes, los detectives y los escritores, su literatura sociológica demuestra cómo los sueños que la racionalidad intenta eliminar de la vida cotidiana de la fábrica y las oficinas resurgen en el momento de la diversión, durante el ocio, frente a la representación del esplendor en los centros de dispersión de las clases medias urbanas.

El empleado no busca un contenido asociado a la concentración, sino el esplendor en la dispersión como una fuga de su conciencia. “El día es una vida gris y la noche una vida distraída que compone el paisaje de la gran ciudad y la llena”. Los cafés, las películas, los parques de diversiones y los efectos luminosos constituyen “la resignada distracción que desvía de la verdadera vida” (Bloch, 1978: 27 y s.). La cultura de los empleados es un intento ambivalente, si no contradictorio, de sustraerse a la miseria del hogar que acaba revelándose como un modo reaccionario de sumisión. Si el empleado asalariado no es consciente de su clase como el proletario, si acepta y corresponde a la imagen que los patrones hacen de él, entonces sus sueños de una vida mejor aparecerán precisamente en el esplendor, en los placeres baratos de la noche que caracterizan su falsa conciencia: “expresión y medio del engaño dispuesto por la astucia de la razón instrumental, los ensueños diurnos (*Tagträume*) delatan también la injusticia social y la esperanza utópica en una sociedad emancipada” (Vedda, 2013: 81). Su fuga de la miseria, su rechazo utópico del mundo cosificado es también una liquidación que, como se sabe, no pocas veces desembocó en la “cólera reaccionaria” que sustentó el nacionalsocialismo.



## Bibliografía

- Adorno, T. W. (2003). El curioso realista. *Notas sobre literatura*, trad. A. Brotons Muñoz, pp. 372-392. Akal.
- Agard, O. (2006). L'exil parisien de Siegfried Kracauer. *Atala*, núm. 9, pp. 59-71.
- Benjamin, W. (2008). Sobre la politización de los intelectuales. En Kracauer, S. *Los empleados: un aspecto de la Alemania más reciente*, Introducción de I. Belke y W. Benjamin, trad., postfacio y notas de M. Vedda. Gedisa.
- Benjamin, W. (2012). *Origen del Trauerspiel alemán*, Introducción de M. Vedda, trad. de C. Pivetta. Gorla.
- Bloch, E. (1978). *Héritage de ce temps*, trad. de Jean Lacoste. Payot.
- Bloch, E. (2007). *El principio esperanza*, vol. 1, trad. F. González Vicén. Trotta.
- García Chicote, F. M. (2020). Objeto y sujeto en Siegfried Kracauer. *Pandaemonium Germanicum*, núm. 39, pp. 57-85.
- Hansen, M. (1991). Decentric perspectives: Kracauer's Early writings on film and mass culture. *New German Critique*, núm. 54, pp. 47-76.
- Horkheimer, M. y Adorno, T. W. (2002). *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, trad. de J. J. Sánchez. Trotta.
- Kracauer, S. (1994). *Jacques Offenbach ou le secret du Second Empire*, trad. de L. Astruc. Gallimard.
- Kracauer, S. (2006). *Estética sin territorio*, ed. y trad. de V. Jarque. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia – Consejería de Educación y Cultura de la Región de Murcia – Fundación Cajamurcia
- Kracauer, S. (2008). *Los empleados: un aspecto de la Alemania más reciente*, Introducción de I. Belke y W. Benjamin, trad., postfacio y notas de M. Vedda. Gedisa.
- Kracauer, S. (2009). *Construcciones y perspectivas. El ornamento de la masa 2 El ornamento de la masa*, núm. 2, Siegfried Kracauer Trad. de Valeria Grinberg Pla, trad. de V. Grinberg Pla, prólogo de M. P. López, Epílogo de C. E. J. Machado. Barcelona, Gedisa.

- Kracauer, S. (2010). *La novela policial: un tratado filosófico*, trad. de Silvia Villegas. Paidós.
- Kracauer, S. (2013). *Rues de Berlin et d'ailleurs*, trad. de Jean-François Boutout. Les Belles Lettres.
- Machado, C. E. J. (2008a). A crítica de Siegfried Kracauer ao “romance-reportagem”. *XI Congresso Internacional da ABRALIC: Tessituras, Interações, Convergências*. San Pablo, USP.
- Machado, C. E. J. (2008b). A crítica (materialista) do mundo (descontínuo) das coisas – micrologias: sobre *Rua de mão única* (Benjamin), *Vestígios* (Bloch) e *Os empregados* (Kracauer). *Cadernos CEDEM*, vol. 1, núm. 1, pp. 37-48.
- Machado, C. E. J. (2012). O asilo para os sem-teto e a construção da “falsa consciência” – segundo Siegfried Kracauer. *Verinotio*, núm. 14, pp. 60-70.
- Machado, C. E. J. (2016). *Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre o expressionismo*, 2a ed. UNESP.
- Machado, C. E. J. (2018). O *Exposé* sobre “Massa e propaganda” e as primeiras interpretações de Siegfried Kracauer do nazifascismo. *Verinotio*, núm. 24, pp. 128-146.
- Marx, K. y Engels, F. (2008). *Manifiesto del Partido Comunista*. Apéndice: F. Engels, *Principios del comunismo*. Introd. trad. y notas de M. Vedda. Herramienta.
- Mülder-Bach, I. (1997). Cinematic ethnology: Siegfried Kracauer's *The White Collar Masses*. *New Left Review*, vol. 1, núm. 226, pp. 41-56.
- Musse, R. (2016). A administração do tempo livre. *Lua nova*, núm. 99, pp. 107-134.
- Perivolaropoulou, N. (2009). Entre textes urbains et critique cinématographique : Kracauer scénariste de la ville. *Intermédialités*, núm. 14, pp. 19-35.
- Salinas, M. (2010). Siegfried Kracauer y el realismo latente de Franz Kafka. Machado, C. E. J. y Vedda, M. (comps.), *Siegfried Kracauer. Un pensador más allá de las fronteras*, pp. 199-212. Herramienta.
- Santos, P. S. (2016). *Siegfried Kracauer: sociologia e superfícies. Escritos até 1933*. (Tesis doctoral). USP (FFLCH). San Pablo, Brasil.
- Traverso, E. (2012). Adorno et les antinomies de l'industrie culturelle. *Communications*, núm. 91, pp. 51-63.

- Vedda, M. (2006). *La sugestión de lo concreto. Estudios sobre teoría literaria marxista*. Gorla.
- Vedda, M. (2013). Calles sin recuerdo: la fenomenología de la gran ciudad en Siegfried Kracauer y Walter Benjamin. *Impulso*, vol. 23, núm. 57, pp. 79-86.
- Vedda, M. (2019). Alegorías de la improvisación: a propósito de los cuadros de ciudades en *Calles en Berlín y en otros lugares*, de Siegfried Kracauer. *Projeto História*, núm. 65, pp. 10-28.
- Waizbort, L. (2009). O verdadeiro no mais próximo. *Novos Estudos* (CEBRAP), núm. 85, pp. 47-81.

# El escritor en la política. Notas acerca de las lecturas de Siegfried Kracauer sobre Thomas Mann y Heinrich Mann

*Martín Salinas*

I

Las contribuciones en la *Frankfurter Zeitung* le ofrecieron a Siegfried Kracauer la posibilidad de analizar desde una posición privilegiada la vida cultural de una sociedad en transformación. La perspectiva que le daba su posición se vio intensificada por el ritmo de producción que imponía el periódico. Estas condiciones, a su vez, influyeron en el modo en que Kracauer abordaría los fenómenos sociales y culturales en los que se concentró. Por otro lado, la confrontación con una actualidad cuya dinámica e inestabilidad contradecían los ideales culturales tradicionales, condujo al mismo Kracauer a reconsiderar sus propias concepciones ideológicas. Será durante el transcurso de la década de 1920, de una República de Weimar atravesada por la inflación, el debilitamiento de las tendencias revolucionarias, la relativa estabilidad del capitalismo, la depresión económica y la amenaza nazi que Kracauer recorrerá, de cara a la realidad, un camino que conduce desde la marcada presencia de lo religioso en la interpretación del desarrollo histórico, a una lectura en la que solo el plano de lo profano permite un acceso al trasfondo de las fachadas de una realidad fetichizada. En efecto, si desde una plataforma religiosa la lectura

de la realidad era una historia de descomposición, esto es, de disolución y desmembramiento de las totalidades de sentido tradicionales, desde la perspectiva materialista, que ancla su punto de vista en lo profano, se trata más bien de un proceso de desmitologización a partir del cual se intenta poner en evidencia el trasfondo oculto de las apariencias con que la totalidad obnubila la mirada ingenua. El análisis de la sociedad capitalista, entonces, requería de una recusación de las teorías organicistas de la sociedad como expresiones de una construcción de la ideología alemana. Como sostiene Ingrid Belke (2008: 44), “Kracauer interpretó, consecuentemente, la teoría organicista de la sociedad vigente en su época y el nacionalismo como espejismos mitológicos, como regresión de la evolución histórica de los mitos”.

El cambio de perspectiva suponía, no obstante, una reelaboración de los métodos de interpretación de los fenómenos culturales. El paso que va desde la determinación de las fuerzas trascendentales a la inmersión crítica en lo profano implica, en términos de la crítica social, el tránsito de una concepción de la cultura tradicional comprendida “desde arriba” al nuevo paradigma que abre la sociedad de masas. Si en los inicios de su trabajo en la *Frankfurter Zeitung*, “Kracauer todavía se dirigía a una élite social”, la evidencia del proceso modernizador que se intensifica durante la República de Weimar lo lleva a la conclusión de que “esta élite estaba a punto de fundirse en aquel ‘público urbano homogéneo’ que, como esfera pública de la cultura de masas, seguía un modo de percepción y comportamiento fundamentalmente diferente del de los burgueses razonadores y reflexivos de la Ilustración kantiana” (Mülder-Bach, 2010: 22). En la medida en que las nociones tradicionales de comunidad, pueblo, patria y personalidad representan rémoras de un período que ha sido interrumpido por la Primera Guerra Mundial y la Revolución Rusa, las contribuciones

de Kracauer revelaron un modo novedoso de interpretar y mostrar la realidad, en un enfoque que llevaba a conciencia elementos que, hasta entonces desconocidos, formaban parte de una realidad inexplorada. Como si la construcción social que es la realidad necesitara de una depuración, los aportes de Kracauer contribuían a reconocer aquellos aspectos que, aún adheridos a su coraza, ya no forman parte del entramado social en el que los hombres experimentan su propia insignificancia, pero también a señalar la centralidad que, para las vivencias cotidianas de la vida moderna, adquieren los fenómenos sociales y culturales que hasta entonces no habían sido analizados sino como elementos perturbadores de la cultura entendida en términos esencialistas. Como destaca Karsten Witte (1991: 77), “utilizando las condiciones existentes como materia prima”, Kracauer “logró proponer un contramodelo para estas mismas condiciones”.<sup>1</sup>

Las siguientes notas intentan dar cuenta del cambio de perspectiva que asume Kracauer, a lo largo de su participación en la *Frankfurter Zeitung*, a partir del análisis de las reseñas y artículos dedicados a la obra literaria y ensayística de Heinrich Mann y Thomas Mann, así como al modelo de escritor que ambos representan. Si –durante su producción crítica vinculada al mencionado periódico– Kracauer no le dedicó a la obra de Thomas Mann ningún artículo puntual, las menciones a la obra y a la figura de artista que desde su perspectiva representa el autor de *Tonio Kröger*, permiten dar cuenta de la perspectiva literaria y política que se desarrolla en sus artículos del período. Sobre todo, si se tiene en cuenta que la figura y la obra de Thomas Mann ejercieron una influencia en Kracauer durante las dos primeras décadas del siglo XX. No solo se contaba entre los admiradores de las novelas tempranas de Thomas Mann (cfr. *ibíd.*: 82); en noviembre de 1918,

---

1 Cuando no se indica algo diverso, las traducciones son nuestras.

antes de la derrota alemana y el estallido de la revolución, la defensa de la particularidad cultural alemana contra el proceso de descomposición que representan las democracias occidentales desarrollada en *Consideraciones de un apolítico*, publicado ese mismo año, generó un impacto en Kracauer: “En su carrera temprana, Kracauer a veces se suscribió a este punto de vista, expresando a menudo una vertiente pesimista pero utópica de esta idea ‘apolítica’” (Craver, 2017: 3) que desarrolla Thomas Mann en su ensayo. Pero hay otro elemento que será decisivo en la lectura de Kracauer: la posición que ocupa Heinrich Mann en el ensayo de su hermano. Heinrich Mann encarna lo que Thomas Mann denomina un “literato de la civilización” que sirve al proceso de descomposición de la comunidad alemana. Frente a la imagen del artista de la comunidad alemana que ocupa el mismo Thomas Mann, el literato de la civilización, en virtud de su cosmopolitismo, constituye la figura del escritor que subsume su obra literaria y su condición de artista a una “politización” e “intelectualización” que no se condice con la cultura alemana (Mann, 1978: 87).

## II

En 1922 Kracauer le dedica dos artículos a Thomas Mann. En el del 1 de marzo de 1922, “Die Frankfurter Goethe-Woche. Die akademische Feier” (La semana Goethe de Frankfurt. La celebración académica), Kracauer reseña el discurso de Thomas Mann en la Universidad de Frankfurt en ocasión de la celebración de la Semana-Goethe (Goethe-Woche). La descripción del acto se detiene a mencionar a las autoridades institucionales responsables de la organización, y a los miembros del auditorio al que el conferencista se dirige. La mención del presidente de la República de Weimar,

Friedrich Ebert, de los ministros Boelitz (Economía) y Köster (Interior), del ministro del Estado de Hesse, Carl Ullrich, de Gerhart Hauptmann, del profesor Schönfliess (en representación del rector, quien no pudo asistir), del ministro de educación Dr. Boelitz, el germanista Schultz, y de “algunos portadores de nombres famosos” (Kracauer, 2011: I, 379), parece anticipar el valor del discurso al que dará lugar. El auditorio no representa una instancia pasiva ante el discurso, sino un elemento constitutivo, que le otorga a la alocución su validez institucional. La reseña ofrece una valoración inicial: se trata de volver a Goethe; “de poner a prueba el ser propio” (ibíd.: 380) ante la imagen del “genio inmortal de Goethe” (ibíd.: 379). La función de Thomas Mann, en el marco que configura el acto, resulta apropiada: desde la mirada de Kracauer, su “arte lleva el sello de lo clásico”, por lo que el poeta, “como pocos, está llamado a conducir a la juventud de la nación como maestro y líder” (ibíd.: 380).

El mismo tema del discurso de Thomas Mann refuerza lo anunciado por la reseña. Las figuras aparentemente contradictorias de Goethe y de Tolstoi, en boca de Thomas Mann, y ante el mencionado auditorio, son invocadas para reforzar, sin embargo, una línea de continuidad cultural. Kracauer acentúa cómo, en el discurso, Thomas Mann refiere al hecho de que tanto “el gran alemán” como “el gran ruso” (ibíd.: 380) no presentan las características propias del siglo en el que vivieron: mientras Tolstoi dirige su mirada, desde el positivista siglo XIX, hacia “la bucólica paz rural del siglo XVIII”, Goethe, desde el siglo XVIII, anticipa un desarrollo de las fuerzas sociales que solo alcanzarán consistencia en el siglo XIX. Pero en ambos se puede advertir un lazo común –sostiene Kracauer que dice Mann– en función de las nociones de lo pedagógico, lo autobiográfico y lo vital, que como un hilo rojo recorren la tradición que llega al mismo Thomas Mann. En la conjunción de Tolstoi y Goethe, que



Thomas Mann destaca como representante de su continuación, se produce la superación de los antagonismos, en última instancia superficiales, que conforman los términos cultura y naturaleza, genio y formación, y que han incidido perniciosamente en la historia alemana. Para un Thomas Mann para el que la armonía de las formas tradicionales constituirá una barrera ante la amenaza fascista, la noción de cultura, como instancia pedagógica, supera las falsas antinomias en la medida en que “hace del Estado una obra artística” (Mann, 1948: 169).

La referencia al coro académico que cierra la “bella celebración” (Kracauer, 2011: I, 382) enmarca una atmósfera en la que el poeta, como guía espiritual, y los funcionarios, como representantes del Estado, confluyen en un vacío ceremonial, tal como deja entrever la mera mención al “aula de la universidad” en la que tuvo lugar.

La reseña del 1 de noviembre de 1922, “Vortrag Thomas Mann” (Conferencia de Thomas Mann), registra una intervención de Thomas Mann en la Saalbau de Frankfurt. Esta vez, el auditorio no se compone de funcionarios, sino de un público que, en la “sala abarrotada”, espera la lectura de quien “silenciosa e imperceptiblemente, casi a lo largo de los años a través de su obra y personalidad se ha convertido en un vocero de la nación (Kracauer, 2011: I, 517). En la lectura del pasaje de su novela de formación *La montaña mágica* (1924), sostiene Kracauer con un tono irónico, se advierte el esfuerzo por destacar la “unidad de obra y esencia, de contenido y forma” (ibíd.), en la que:

el héroe, aparentemente sano en un entorno de gente enferma, sufre una sensación de malestar mientras camina, con síntomas concomitantes que son una señal de que su enfermedad ha sido preparada

espiritualmente durante mucho tiempo, de modo que tampoco él pertenece ya al ansiado mundo de los sanos que anhelaba Tonio Kröger. (ibíd.: 517)

Las referencias a los pasajes por entonces conocidos de *Las confesiones del estafador Feliz Krull* (publ. en 1921) y la vinculación que se establece con *Alteza real* (1909), como *La montaña mágica*, configuradas “con un conocimiento de los asuntos humanos, una lograda sencillez de expresión y un arte épico de gran alcance” (ibíd.), lejos de dar cuenta de una autocritica por parte del autor, parecen sugerir (a través del fingido ataque de epilepsia de Felix Krull, de la enfermedad largamente germinada en Hans Castorp o de la condición de Klaus Heinrich) el gesto irónico con que Thomas Mann, “describe su posición en nuestro tiempo” (ibíd.); la de que, ante la sospecha de que la profesión artística ya no se encuentra resguardada por la “antigua seguridad”, el poeta saturado de la cultura tradicional, pero distanciado de la cultura contemporánea, se vea obligado a dirigir “su mirada constantemente hacia el mundo abandonado, cuyos frutos más tardíos y nobles le pertenecen” (ibíd.: 519).

### III

En 1926, un año crucial en el desarrollo intelectual de Kracauer, en el que comienza a cobrar consistencia su interpretación materialista de los fenómenos culturales de su época, Kracauer comienza a ocuparse de la obra de Heinrich Mann. En su reseña del 11 de noviembre de ese año, presenta la obra del autor de *La pequeña ciudad* a partir del contraste que advierte respecto de la obra de Thomas Mann. A diferencia de las obras de su hermano, sostiene Kracauer, las novelas y novelas cortas de Heinrich Mann no surgen...

de la consideración de la propia vida, tampoco se dirigen a la representación de las vivencias anímicas típicas de personas saturadas de cultura; su tema básico es más bien la ruptura y el entrelazamiento de las grandes pasiones y la crítica de la sociedad. (ibíd.: 501)

Ajeno a la cobertura que ofrece la interioridad resguardada por el poder propia de la ideología nacionalista, el carácter meridional y cosmopolita que Kracauer reconoce en Heinrich Mann promueve una obra literaria, de base romántica, que posee un “sentido del despliegue de la existencia externa que de ningún modo debe confundirse con la superficialidad” (ibíd.). En sus novelas (en *El súbdito*; o en *Profesor Unrat*, traducida al español como *El ángel azul*, en virtud del éxito de la versión cinematográfica que el mismo Kracauer evalúa en términos negativos), Heinrich Mann desarticula la aparente consistencia inmovible de la interioridad que fundamenta la noción, ya anacrónica, de personalidad individual; en su obra se “muestra que la mendacidad de la estructura social también desfigura y ensucia la vida interior del individuo” (ibíd.: 501). Esta tendencia crítica de la obra literaria del escritor Heinrich Mann, que apunta tanto a la vieja sociedad guillermina como a la moderna forma social a la que da lugar la República de Weimar, encuentra su complemento en su actividad como ensayista. Y Kracauer no deja de destacar el carácter crítico de sus ensayos, “en los que aboga, con una buena convicción radical, por una conformación más nítida de nuestra vida política, social e intelectual” (ibíd.).

## IV

La distancia que, desde la perspectiva de Kracauer, separa a Thomas Mann del público medio de la sociedad es

tematizada en su reseña del 22 de mayo de 1927 “Thomas Mann geleitet” (Thomas Mann dirige). En este artículo se analiza la participación de Thomas Mann en la colección de novelas pertenecientes a la literatura trivial “Romane der Welt” (Novelas del mundo). En dicha colección, “Thomas Mann no presenta ante el público un fenómeno que, en sentido estricto, él consideraría aceptable, sino una banda grosera que no quiere encajar en el gabinete. Le resulta un tanto penoso, pero la dirige” (Kracauer, 2011: II, 601). Como ya se anticipaba en la reseña del año 1922, Thomas Mann es considerado como un exponente de la política cultural que concibe la vida pública administrada “desde arriba”, desde la calma aristocrática que le ofrece la imagen, por demás idealizada, de una clase media que en realidad se encuentra en plena crisis de identidad. La mirada que posa en las masas, destinatarias de los volúmenes que componen la colección, no puede cubrir la distancia que separa a la “torre de marfil”, en la que se resguarda el burgués ilustrado, de la “juvenil aglomeración populachera” (ibíd.) que compone la masa. Pero la necesidad de entretenimiento de las masas debe ser considerada y tolerada; pues la masa, a pesar de todo, es democrática. En este punto Kracauer encuentra el polémico terreno en el que la literatura se vincula con el presente histórico. La literatura del período artístico en el que Thomas Mann querría resguardarse de la masificación de la literatura se corresponde con la cautela con que la visión del mundo aristocrática considera la vida democrática. Pero esta vinculación, que Kracauer destaca en sus artículos, no supone la condena de la obra literaria a manos de la posición política:

El poeta Thomas Mann merece ser protegido frente a Thomas Mann, el *praeceptor Germaniae*; la masa de la democracia, frente al preceptor. Hay que decirlo: el particular galanteo del gran prosista burgués por la

democracia [...] es un espectáculo desagradable. [...] La imagen del poeta se mantendría más nítida si el preceptor democrático molestará menos. (ibíd.: 602 y s.)

La crítica severa que Kracauer le dirige a Thomas Mann se funda en la distancia e indiferencia respecto de los condicionamientos materiales (“económicos, sociales y políticos”) que estructuran la realidad concreta de la vida cultural moderna. Pues la distancia respecto de la realidad implica la construcción ideal de imágenes irreales:

El *magister* Thomas Mann –el poeta queda fuera de consideración aquí– nunca trata la realidad de la democracia, sino que ha creado, como hijo de su buen humor, a un *ser fabuloso* de la democracia. Le da una palmada amable en el hombro a la criatura de la fantasía porque está allí y es inevitable, y asigna la mercadería mediocre a la necesidad artística de las masas. (ibíd.: 602)

## V

En el registro del discurso que Thomas Mann ofrece el 17 de octubre de 1930 en Berlín, “Vortrag mit Zwischenrufen” (Conferencia con interrupciones), Kracauer analiza el papel que desempeña Thomas Mann en un ámbito eminentemente político. Las condiciones así lo requerían. El avance del nacionalsocialismo ponía en jaque a una burguesía que veía declinar la experiencia democrática de la República de Weimar, y el gran poeta alemán, en el que Kracauer había sabido reconocer, en 1922, al guía espiritual de Alemania, no podía evitar la necesaria intervención pública. La atmósfera

ha cambiado, pero no la postura del orador. En un contexto en el que avance del nacionalsocialismo resultaba más que una amenaza de bombardeos de piedras y disparos en las convulsionadas calles de Berlín, Kracauer se pregunta si el tono propio de un sermón dominical del discurso de Thomas Mann era el apropiado.

En el discurso de Thomas Mann, Kracauer reconoce el intento de intervenir en una situación política crítica, e incluso ve un cambio de perspectiva respecto de sus intervenciones de principios de la década, lo que implicaba salir “del aislamiento del mundo literario privado” (Kracauer, 2011: III, 353). Pero los presupuestos de los que partía en su discurso apelaban nuevamente a construcciones ideales que no se correspondían con la situación concreta a la que se enfrentaba. Así, Kracauer destaca cómo Thomas Mann se presenta como un autor que es “hijo de la burguesía alemana” (ibíd.), y cuya obra “ha sido apoyada por la simpatía de la clase media culta de Alemania” (Mann, 1945: 78). Esta apelación a la clase media culta alemana, que Kracauer analizó ya en ocasión de la lectura de *La gran causa*, de Heinrich Mann, pero también, y de manera más profunda, en su ensayo *Los empleados*, es lo que, desde su punto de vista, limita sus posibles efectos políticos, pues su conferencia “tenía sus raíces en las buenas tradiciones de ese humanismo que se encontraba en términos amistosos con la Ilustración” (Kracauer, 2011: IV, 353). La referencia al humanismo, aunque en un contexto diferente, es un reflejo de la noción de historia universal a la que ya se aludiera, de modo condensado, en la interpretación del encadenamiento de los siglos XVIII, XIX y XX, que se realiza por medio de los modelos que representan Goethe, Tolstoi y el mismo Thomas Mann. Por ello, Kracauer pone en duda a qué burguesía se dirige, pues “se tiene la impresión de que precisamente esos grupos de negocios y políticos que se llaman a sí mismos burgueses están infinitamente alejados de

la burguesía a la que se refería Mann” (ibíd.). Se podría decir, a partir de la sospecha de Kracauer, que la burguesía ilustrada que el mismo Thomas Mann había retratado en *Buddenbrooks* (1901) como inoperante en términos de función social (y remplazada por la nueva gran burguesía industrial que surge en el *Gründerzeit*), es la que, casi treinta años después, es llamada a la razón como fuerza social contrapuesta a la “excéntrica barbarie” que representa el nacionalsocialismo. Incluso las referencias a la situación de la clase obrera y a la estigmatización del marxismo –que no haría más que obstaculizar la propia situación política de la clase media– parecen girar en el vacío desde el que habla Thomas Mann: “A pesar de sus esfuerzos por desintoxicar la ominosa palabra, es de temer que la clase media a la que se dirigió no se la trague por el momento” (Kracauer, 2011: IV, 354). La fervorosa reacción de los nacionalsocialistas ante la mención del marxismo, en todo caso, deja en claro qué sector del público ofrece una respuesta concreta, ante la cual el orador se queda sin argumentos: “De vez en cuando había escenas de tumulto, como en una asamblea popular, y el Sr. Mann, como un observador políticamente apolítico, tenía que limitarse a mirar en silencio el ruido de abajo” (ibíd.: 354 y s.).

## VI

En el mismo año de 1930 Kracauer le dedica dos artículos a Heinrich Mann. El 23 de septiembre, comenta la conferencia en la que Heinrich Mann lee pasajes de su novela *Die große Sache* (La gran causa) en un auditorio montado en uno de los grandes almacenes de Berlín. Como si portara una cámara en mano, Kracauer pasea su mirada por el ambiente. En contraste con la solemnidad que enmarca los discursos de Thomas Mann, pero también con la distancia a partir de

la cual Kracauer registra las ceremonias y los actos en los que participa el autor de *La montaña mágica*, en su exploración, el mismo registro introduce la interpretación, subjetiva y crítica, de la gran tienda como signo de una estructura social mayor:

He visitado esta gran tienda varias veces sin darme cuenta de su relación con el arte. Es una tienda orgullosa y amenazante que se levanta como un baluarte en medio de la zona proletaria y menciona como propia una azotea-jardín en la que se vive por encima de todo lo humano. Su interior está amueblado completamente según los principios modernos. Los ascensores, cuyas puertas se abren y cierran con una sola presión en la palanca, suben y bajan, por así decirlo, por sí mismos; las escaleras mecánicas ruedan sin cesar, aunque nadie entre en ellas; los puestos están preparados para la eternidad; las vendedoras, con sus trajes marrones, funcionan como finos aparatos, y a través de los anchos pasillos circula, como un torrente sanguíneo, el público, en la dirección prescrita. (Kracauer, 2011: III, 329)

En ese ambiente, en el que la decoración moderna se alza por sobre una ciudad empobrecida, Heinrich Mann lee pasajes de la novela que Kracauer habrá de analizar con más detalle en la reseña del 9 de noviembre de 1930, “Blick auf die Nachkriegsgeneration. Zu Heinrich Manns neuem Roman ‘*Die grosse Sache*’” (Mirada a la generación de posguerra. Acerca de la nueva novela de Heinrich Mann ‘La gran causa’), perteneciente a la serie temática “Wie sieht unsere Zeitliteratur aus? (¿Qué aspecto tiene nuestra literatura contemporánea?)”. En su comentario, la crítica literaria de Kracauer procura ubicar la novela a partir de un



análisis crítico centrado en las condiciones históricas en las que surge, en los parámetros literarios y estéticos en los que se basa su construcción artística y en los efectos que emergen de la imagen configurada. En función de esos marcos de referencia, Kracauer llama, ante todo, la atención sobre la articulación de épocas que representa la obra, pues se trata de una novela de la literatura alemana de posguerra, producida por un autor que, generacionalmente, pertenece al período de preguerra. Así, Kracauer reconoce en ella una obra de madurez que se encuentra atravesada por el acontecimiento que interrumpe la línea de continuidad histórica (continuidad y pertenencia que los discursos de Thomas Mann intentan reforzar). Pero, desde la perspectiva de Kracauer, en ese punto radica la peculiaridad del intento de Heinrich Mann, pues otros autores del período de preguerra o bien “no se ven afectados por el presente y continúan escribiendo como escribían antes del gran cambio” (Kracauer, 2011: III, 365), como si la Gran Guerra no hubiera modificado de manera radical las condiciones históricas, o bien intentan dar cuenta de una juventud que escapa a su capacidad de representación. En la novela de Heinrich Mann, por el contrario, Kracauer reconoce la importancia de la posible función estética derivada de que la mirada de Mann se posa en el mismo terreno en que se mueve la juventud de la República de Weimar, a fin de que la misma mirada de la juventud se enriquezca (ibíd.: 364). Así, *La gran causa* tematiza problemáticas propias de la literatura de posguerra, “Solo que desde un punto de vista diferente [...] y con la ayuda de otros métodos” (ibíd.: 365).

El método del que se aleja la obra de Heinrich es aquel que define a la literatura de condiciones (*Zustandsliteratur*). La vinculación de las obras con las condiciones económicas y sociales de la realidad contemporánea genera toda una literatura de izquierda que, desde una lectura parcial

del marxismo, parte “de la premisa de que el ser humano es puramente producto del entorno social en cuestión” (Kracauer, 2011: III, 367). Al concentrarse en las condiciones como generadoras de la realidad que se ha de representar, estas pasan a ocupar un papel tan activo en las novelas, que los mismos personajes, configurados, en su impotente pasividad, no representan más que elementos que acompañan la acción narrativa así condicionada. La tendencia de la nueva literatura de izquierdas, orientada a “la creación de personajes por completo desguarnecidos de identidad personal y rebajados a la condición de exponentes de tendencias sociales” (Vedda, 2010: 108), que cobra relevancia en la década de 1920, lleva a Kracauer a considerar las posibilidades literarias que puedan emerger desde un punto de vista que parte del marxismo:

Solo hay dos posibilidades disponibles para capturar definitivamente las condiciones de existencia. O presuponemos esas determinadas condiciones materiales a las que se refirió el propio Marx; entonces se debería seguir su línea en el sentido de que no se identifiquen las expresiones humanas colectivas sumariamente como “superestructura”, y de esa manera se las devalúa; o se intenta –y no hay nada que decir en contra de esta alternativa– proyectar las condiciones a través de los propios seres humanos vivos [...]. Pero lo que está absolutamente prohibido es esto: anular a los seres humanos por medio de un vago concepto de las condiciones. (Kracauer, 2011: III, 367 y s.)

En la novela de Heinrich Mann, Kracauer reconoce el intento de configurar la interacción entre los representantes de la generación de preguerra y los jóvenes que crecen durante el período de la República Weimar. Y la

desestabilización del sistema de valores que tematiza la novela responde a esa intención. Pero si bien Kracauer constata que se trata de una novela del individualismo (ibíd.: 368), la vida de los jóvenes, signada por la dinámica del movimiento y la lucha constante, oculta una angustia que recorre la atmósfera opresiva de las condiciones históricas. Se trata de la angustia propia de los empleados, que cada día pueden ser despedidos de la empresa: “Y es precisamente este horror a la dependencia lo que los impulsa a divertirse como embrujados y a luchar por las riquezas por el camino más rápido que les conceda la libertad” (ibíd.: 366). De allí que la aparente libertad de movimiento de los jóvenes oculta un condicionamiento social que excede su capacidad de comprensión, al punto de desdibujar el carácter individual de los personajes.

Por ello, la capacidad de configurar el mismo terreno social en el que los destinos de los personajes se consuman en la historia choca con el desenlace conciliatorio que promueve el ingeniero Birk, como modelador y configurador de las jóvenes personalidades. Este aspecto conduce a Kracauer a llamar la atención sobre la paradoja sobre la que se construye la novela, y que consiste en, por un lado, mostrar “el proceso de construcción de una imagen humana precisa”, esto es, de indagar en las condiciones que inciden en el desarrollo de individuos que poseen su carácter, pero de tal modo que, por otro, “las imágenes humanas resultantes se vuelven irreconocibles” (ibíd.: 370). Esta es la razón por la que Kracauer reconoce que la novela, que pretendía desarticlar las condiciones de las que parte, transfigura la realidad, pero a partir de “conceptos e intenciones que la contradicen” (ibíd.: 368), y que evidencian su punto débil:

Dialécticamente se requeriría que el hombre individual ejemplar [...] se ocupe de las condiciones que le han sido dadas. El libro sufre por el hecho de que elude

esta dialéctica. Desde que la idea de colectivo ha ganado terreno, desde que surgió en Alemania la literatura contemporánea dedicada a la situación, el individuo no puede afirmarse inquebrantablemente ni en la realidad ni en la novela. (ibíd.: 369)

El diagnóstico acerca de la situación de la literatura en lengua alemana, sin embargo, no deja de considerar el posible margen de acción que se abre aún en tales condiciones. Este margen de acción puede abrirse en la modificación de los marcos condicionantes que contienen al individuo. La construcción de una nueva realidad, que los personajes de Heinrich Mann intentan llevar a cabo en su novela, choca con los obstáculos que la misma realidad presenta. Aquí surge el nombre de Kafka en Kracauer. Kafka se ha enfrentado a la realidad, pero sin exagerar el potencial del individuo: "Sólo Kafka hizo añicos esta realidad contra otra más válida" (ibíd.: 370). En la obra de Kafka, Kracauer reconoce el anuncio de un principio metodológico válido frente a la realidad: "El arte no utiliza la materia dada [...], la destruye y usa el material de demolición para adquirir conocimiento sobre el material" (ibíd.: 371).

## VII

En la reseña del 3 de julio de 1932, dedicada a los ensayos de Heinrich Mann, Kracauer advierte el delineamiento de una figura de escritor que no se evade de la realidad, que trabaja a partir de los materiales que esta ofrece. Pero este trabajo con la realidad no supone una claudicación ante su apariencia inmediata; por el contrario, en el marco del debate literario que genera el nuevo realismo de izquierdas, Kracauer destaca el modo en que Heinrich Mann "traza una

clara línea divisoria entre el reportaje y la novela” (Kracauer, 2011: IV, 151). En tanto la novela reportaje, como respuesta al idealismo que se resguarda en el anacrónico mundo de las formas, intenta ser fiel a la realidad, pero sin configurar el “sentido de la vida” (según la expresión del mismo Heinrich Mann), la novela construye un plano de la realidad que no siempre se ofrece a la mirada que se dirige a la actualidad. Es en ese sentido que Heinrich Mann “le señala al reportaje, que quiere estar en primer plano, el lugar que le corresponde y destaca la importancia que tiene la novela como configuración de la realidad” (ibíd.). No se trata de negarle su función al método, sino de delimitar su campo de acción. En este sentido, la concepción de la literatura que promueve Heinrich Mann parece corresponderse con el método aplicado por el mismo Kracauer en *Los empleados*, publicado dos años antes. Allí se destaca que la realidad, en vinculación con la literatura, pero más allá de ella, es una construcción. Pero una construcción que, lejos de erigirse exclusivamente a partir de los conceptos e intenciones del productor, también depende de los materiales de la misma realidad:

Cien informes sobre una fábrica no se pueden sumar hasta constituir la realidad de la fábrica, sino que siguen siendo, por toda la eternidad, cien modos de ver la fábrica. La realidad es una construcción. Ciertamente la vida debe ser observada a fin de que la realidad se constituya. Pero esta de ningún modo se encuentra contenida en la serie de observaciones más o menos casuales que conforman el reportaje; antes bien, se halla única y exclusivamente en el mosaico que se compone a partir de las observaciones individuales, sobre la base del conocimiento del contenido de la realidad. (Kracauer, 2008: 117 y s.)

La función del escritor que emerge de la concepción que Heinrich Mann le asigna a la literatura excede el ámbito de la obra literaria. De acuerdo con Kracauer, en el contexto de la crisis terminal de la República de Weimar, la figura de Heinrich Mann como escritor político se erige como “un caso raro” en la literatura alemana, por cuanto intenta poner en evidencia la tensión entre las fuerzas subjetivas de los individuos y los condicionamientos de la realidad social. En ese sentido, su lucha es una lucha por la democracia “que prefiere las virtudes de la duda [...] al fanatismo ciego y a todo tipo de pintura en blanco o negro” (ibíd.: 152).

Frente a la imagen de escritor de Heinrich Mann, en Kracauer se destaca el reconocimiento de la particularidad de la obra de Kafka. El vacío pleno, saturado de condiciones históricas, que configura Kafka en sus novelas y relatos se sustrae tanto al aislamiento propio del conservadurismo romántico como a la tendencia sociológica de la literatura de condiciones, y así, consume la tendencia que Kracauer reconoce en las obras de Heinrich Mann. La distancia crítica con que Kafka destruye la realidad dada (sean condicionamientos sociales o literarios), a fin de extrañar la mirada ante su fachada que ya se presenta extrañada, encanta la realidad de un modo siniestro. Así, Kracauer destaca que, en Kafka, la construcción con la que el individuo procura resguardarse de una realidad amenazante consume su propia reclusión. Pero la descripción de esta lucha que el individuo mantiene consigo mismo no conduce a un romanticismo evasivo. Si Kracauer valora el intento del escritor Heinrich Mann de trabajar con los condicionamientos históricos contemporáneos de manera explícita, en Kafka reconoce la obra que los transfigura. Sus relatos “han sido redactados en los años de la guerra, la revolución y la inflación. Si bien ni una sola palabra en todo el volumen se refiere directamente a estos acontecimientos, no dejan de formar parte de sus presupuestos”

(Kracauer, 2006: 317). Pero, en la obra de Kafka, Kracauer también ha encontrado un modelo literario que supera la antítesis ante la cual el autor de *Los empleados* había optado, a inicios de la década de 1920, por la “espera”. El tratamiento de la actualidad y la distancia crítica que requieren la exploración de la realidad se presentan como presupuestos que la praxis literaria le ofrece.

Heinrich Mann se instala, así, como un caso singular de modelo que el mismo Kracauer ya se había encargado de destacar en su ensayo “Über den Schriftsteller” (Sobre el escritor), de junio de 1931. Un modelo de escritor que, lejos de ampararse en los paradigmas del mundo de las formas que la Gran Guerra ha disuelto de una manera incuestionable, define su problemática posición en función del carácter inestable y pleno de discontinuidades que la realidad impone como tarea:

En lugar de comportarse en forma contemplativa, se comportan de manera política; en lugar de buscar lo universal por encima de lo particular, lo encuentran en la marcha de lo particular; en lugar de perseguir desarrollos, aspiran a producir rupturas. Esto no dice nada sobre el valor o la conveniencia de sus publicaciones; solo me interesa una indicación resumida de una actitud que se está volviendo predominante en la escritura contemporánea. (Kracauer, 2011: II, 345)

## Bibliografía

- Belke, I. (2008). Introducción. Kracauer, S., *Los empleados*, trad. y notas de M. Vedda. Introducción de I. Belke, Prólogo de W. Benjamin, postfacio de M. Vedda, pp. 9-90.
- Craver, H. T. (2017). *Reluctant Skeptic. Siegfried Kracauer and the Crises Weimar Culture*. Berhahn Books.
- Kracauer, S. (2006). *Estética sin territorio*, trad. de V. Jarque. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia – Consejería de Educación y Cultura de la Región de Murcia – Fundación Cajamurcia.
- Kracauer, S. (2008). *Los empleados. Un aspecto de la Alemania más reciente*, trad. y notas de M. Vedda, Introducción de I. Belke, Prólogo de W. Benjamin, postfacio de M. Vedda. Gedisa.
- Kracauer, S. (2011). *Werke*, ed. de I. Mülder-Bach e I. Belke, vol. 5: *Essays, Feuilletons, Rezensionen (1924-1927)*, ed. de I. Mülder-Bach con la colaboración de S. Siebl et al. Suhrkamp.
- Mann, Th. (1945). Un llamamiento a la razón. *Orden del día. Ensayos políticos y discursos de dos decenios*, pp.74-99. Americalee.
- Mann, Th. (1948). *Goethe y Tolstoi. Acerca del problema de la humanidad*. Córdor.
- Mann, Th. (1978). *Consideraciones de un apolítico*. Grijalbo.
- Mülder-Bach, I. (2010). En busca de la esfera pública perdida. La sociología de la cultura de los empleados en Siegfried Kracauer. Machado, C. E. J. y Vedda, M. (eds.), *Siegfried Kracauer. Un pensador más allá de las fronteras*, pp. 17-32. Gorla.
- Vedda, M. (2010). Siegfried Kracauer como novelista y como teórico de la novela. Machado, C. E. J. y Vedda, M. (comps.), *Siegfried Kracauer. Un pensador más allá de las fronteras*, pp. 103-115. Gorla.
- Vedda, M. (2011). *La irrealidad de la desesperación. Estudios sobre Siegfried Kracauer y Walter Benjamin*. Gorla.
- Witte, K. (1991). "Light Sorrow": Siegfried Kracauer as Literary critic. *New German Critique*, núm. 54 (especial Siegfried Kracauer), pp. 77-94.





# “Turbias orgías”. Siegfried Kracauer, lector de *Viaje al fin de la noche*

María Belforte

## 1. Introducción

*Viaje al fin de la noche* constituye un ejemplo destacado de controversia y excepcionalidad en la compleja relación entre una obra literaria y su recepción. Aunque a menudo esta última se inscribe en un campo intelectual que esgrime argumentos estéticos y políticos en tensión, con menos frecuencia exhibe aquellas cualidades suficientes para imponerse frente al rechazo que el derrotero político de su autor pudiera suscitar. Este es el caso de la primera novela de Louis-Ferdinand Céline, que Siegfried Kracauer reseña en 1933.<sup>1</sup>

La crítica positiva de esta obra por parte de importantes figuras contemporáneas de la izquierda francesa e internacional puede resultar un caso de estudio para el análisis de la relación entre política y literatura, a los ojos del posterior posicionamiento de Céline durante los años treinta.<sup>2</sup> La

---

1 Cabe destacar que las referencias a la recepción de *Viaje al fin de la noche* (1932) tienen como fin aquí enmarcar la lectura que lleva a cabo Kracauer y no intentan dar cuenta de la compleja relación que se estableció con el autor y menos aún con su controvertida obra posterior.

2 Herbert Lottman analiza el rol de “colaborador” de Céline durante la ocupación, así como su violento y activo antisemitismo durante el período. Sobre este punto reflexiona: “Por respeto, en cierta manera, hacia el primer Céline, y sin duda también por razones comerciales menos honorables, se intentó después presentar con otra óptica el papel del escritor en la propagación

reseña de Paul Nizan en *L'Humanité*<sup>3</sup> o la valoración de León Trotski son muestras del interés que la novela generó en pensadores políticos profundamente comprometidos con la tarea revolucionaria.

La lectura de Siegfried Kracauer se inscribe dentro del impacto literario que ocasionó la obra con su peculiar abordaje de la experiencia de la guerra. La específica trama de las novelas de guerra tejida con distintos trazos de narración autobiográfica había sido bien experimentada por Kracauer en su *Ginster. Escrito por él mismo*, de 1928. En ella ensayaba una forma vanguardista del *Kriegsroman* (novela bélica), género extendido durante la República de Weimar en un arco diverso en cuanto a su belicismo y que incluiría finalmente obras de gran repercusión, como *Tempestades de acero*, de Ernst Jünger o *Sin novedad en el frente*, de Erich Maria Remarque. Por ello, se puede decir que su reseña de *Viaje al fin de la noche* lo enfrenta a un tema por él bien conocido. Sin embargo, la problemática de la guerra y el género narrativo son solamente las bases con las que Kracauer contrasta y revisa el trabajo de Céline, dado que la obra remite también a otros fundamentos y postulados de la ensayística kracaueriana durante la República de Weimar.

Para un análisis de la crítica de Kracauer a la novela de 1932, se pueden recuperar al menos tres perspectivas entrelazadas y complementarias: 1. la del género, 2. la del lenguaje y 3. la del contenido existencial. Esta última domina la mirada de Kracauer sobre la obra y se encuentra en convergencia con los múltiples ensayos y estudios sobre el tema desarrollados a partir de la segunda mitad de la década de 1920. Como se verá, la interpretación de *Viaje al fin de la noche* se encuadra

---

del racismo antes de la guerra y de atenuar el alcance de su comportamiento bajo la ocupación" (Lottman, 2006: 269).

3 Noble cita a Nizan como ejemplo significativo de la recepción crítica de la novela y señala que la izquierda tendió a verla como una exposición de los males del capitalismo (Noble, 1987: 22).

dentro de esta específica preocupación por el vínculo entre el desarrollo del capitalismo en las grandes urbes y las formas de la expresión subjetiva, sociocultural y existencial de esa transformación. Asimismo, aquí también ejercita Kracauer un trabajo de examen literario enmarcado en un proyecto mayor que asocia la literatura a una tarea crítica de las ideologías. Así, el punto nodal que se pone en juego en su interpretación de la primera novela de Céline trasciende el texto mismo y señala aspectos definidos del problema de la existencia en un contexto de cambio radical. En este sentido, la reseña permite rastrear elementos filosóficos y antropológicos que se encuentran presentes en la concepción kracaue- riana del individuo y el colectivo.

## 2. La guerra como algo ordinario: la cuestión del género

Aunque se publica más de una década después del armisticio y solamente una parte de la narración transcurre durante el conflicto bélico, *Viaje al fin de la noche* fue y a menudo sigue siendo considerada una novela de guerra.<sup>4</sup> Kracauer, sin embargo, la excluye del género para adscribir sus referencias bélicas a un estado del hombre y de la sociedad. Para él, no se trataría aquí de ese género específico,<sup>5</sup> dado que Céline “no concibe la guerra como una situación extraordinaria” (Kracauer, 2006a: 363), condición propia del *Kriegsroman*. La guerra se encuentra sin embargo presente de manera determinante y el autor hace de ella un tema a ser enfrentado:

---

4 Por ejemplo, Brosman (2005) incluye la novela dentro de su análisis sobre la literatura francesa, aunque subraya que menos de una quinta parte de la obra trata sobre la guerra (2005: 184).

5 Se ha señalado y analizado el vínculo de la obra con otras novelas de gran impacto, como *Le Feu* de Henri Barbusse, que gana el premio Goncourt en 1916 (Noble, 1987: 4 y s.). Kracauer, por su parte, abre su reseña indicando la controversia respecto a la no entrega de este premio a la novela de Céline.

“En todos los idiomas del mundo hay novelas que se debaten con la guerra; casi ninguna es tan implacable como esta” (ibíd.). La guerra aparecería entonces como un tema de la novela, pero su tratamiento extremo, que elude la excepcionalidad de los acontecimientos, se vuelca hacia lo cotidiano, para encontrar allí también el campo del acontecer bélico.

Kracauer propone su exclusión del género debido a un trabajo de naturalización del estado de guerra que colocaría la obra fuera del género específico en el que el acontecimiento de la guerra es tratado como una excepción a la normalidad. *Viaje al fin de la noche*, en cambio, mostraría la guerra como un hecho que poco se diferencia del estado de paz. Este motivo de separación del género resulta relevante para comprender los fundamentos y criterios literarios de Kracauer. En efecto, él había experimentado con su novela *Ginster* esa misma dimensión de lo bélico. Por ello, el cuestionamiento del género y su exclusión no tendrían en su crítica un objetivo literario, sino la intención de dirigir la atención hacia los motivos fundamentales de la obra y su capacidad de revelar el trasfondo bélico del estado de paz ordinario. El punto de contacto entre las dos obras resulta relevante. Miguel Vedda indica un elemento de *Ginster* que muestra un aspecto de cercanía con la obra de Céline: “El propósito de Kracauer fue componer una ‘novela de guerra’ (*Kriegsroman*) que, a diferencia de las obras clásicas del género, no se centrara en los hechos bélicos, sino en una vida cotidiana que representa la continuación de la guerra por otros medios” (Vedda, 2014: 317). Se observa aquí que Kracauer aborda las clasificaciones literarias como un instrumento de análisis que trasciende el ordenamiento canónico de la discusión teórica. Por ello, su perspectiva crítica apunta a ir más allá del criterio meramente clasificatorio y cumple con el propósito de interrogar a la obra sobre la función que él considera central para la literatura: su tarea, afirma en 1929, es la destrucción de la ideología del régimen

dominante y de la superficial oposición que depende de ella. También, sostiene Kracauer, la literatura debería “reconstituir la imagen del ser humano” (Kracauer, 2011: III, 142).<sup>6</sup>

Con la explícita declaración de la tarea que le corresponde al universo literario, Kracauer deja claro que no se compromete con tendencias o movimientos hegemónicos o de oposición coyuntural, sino que se dirige al núcleo de la construcción literaria como elaboradora y reproductora de sentido cultural, social, político e ideológico. La dimensión que subyace en cada caso es la de la existencia humana misma y el estado de abandono en que los procesos de la Modernidad capitalista la han colocado. Por eso, para Kracauer no se trata de abordar el análisis de las obras a partir de la representación de tipos sociales, dominantes o dominados, configurados externamente, sino de destruir la matriz que canónicamente hace de la literatura un lugar de reproducción de la existencia alienada. En una reseña de *La condición humana* alude a esta cuestión:

Durante el último siglo ha surgido en Alemania una literatura novelística y de reportaje, en su mayoría de orientación izquierdista radical, que se comporta, de hecho, como si el hombre fuera solo el representante del plano que socialmente le circunda y nada más. Todas las figuras que emergen en esta literatura carecen de existencia individual; en efecto, no son tipos a los que les sea inherente una vida propia. Su única función es, más bien, la de representar uno u otro grupo social –el proletariado con conciencia de clase, la pequeña burguesía o la clase capitalista–.

---

6 La traducción es de la autora. En la medida de lo posible, para las citas en español, se ha recurrido a las traducciones disponibles, que se citan al final, en la entrada de la bibliografía correspondiente. Cuando no se indica traductor, se ha ensayado una traducción propia.

Puros fantasmas que deben relacionarse fantasmalmente entre sí en razón de burdas representaciones sobre el proceso de desarrollo social. Son entidades sin existencia cuya única significación es su valor relativo. (Kracauer, 2006b: 372)

Kracauer encuentra un nexo profundo entre las tendencias predominantes de los géneros y el contexto histórico en el que se inscriben. Y tanto la biografía como la novela de guerra son resultado del proceso sociohistórico que impacta en la ideología burguesa tras la guerra: no se trata de una moda (Kracauer, 2006c: 309) que pueda ser simplemente caracterizada como tal, sino de los fundamentos resquebrajados de la individualidad burguesa. Tras la conmoción de la subjetividad, que pone en jaque los ideales del individuo burgués, el género de la novela adopta una forma específica que la fundamenta en una referencia objetiva:

En medio de un mundo reblandecido, inasible, la marcha de la historia se convierte en elemento constitutivo. La historia que se nos ha endilgado emerge como tierra firme del mar de lo informe, de lo que no puede tomar forma. Para el escritor actual, que no puede ni querría asirla de manera inmediata, como el historiador, se concentra en sus héroes ampliamente visibles. No es por mor del culto del héroe por lo que se convierten en objeto de biografías, sino por la necesidad de una forma literaria legítima. (ibíd.: 311)

Kracauer señala así la importante función de legitimación que se encuentra en los orígenes de un género narrativo como la biografía:

La biografía como forma de la literatura neoburguesa es el signo de una *huida*; o, más exactamente, de una esquivación. Para no quedar en evidencia por conocimientos que ponen en cuestión la existencia de la burguesía, los biógrafos son escritores que aguardan en el umbral como ante un muro hasta el que han sido empujados por los acontecimientos del mundo. (ibíd.: 313)

Con este género, la burguesía se propone “defender su existencia” (ibíd.: 314) y la biografía literaria se constituiría en un medio para eludir la situación actual, el presente (ibíd.: 315). Sin embargo, aunque el examen de un género debe contemplar las raíces sociales e históricas sobre las que se despliega, el género en sí no es una forma absolutamente ligada a ese contexto determinado; este admite en cambio excepciones que escapan a su fundamento y origen. Kracauer encuentra en la autobiografía de Trotski, publicada en alemán en 1930, tal carácter de singularidad. En ella “se rompen las condiciones a las que se somete la biografía literaria” y se descubre la presencia de “un individuo nuevo” (ibíd.). Este no se presenta como anclaje real de un mundo que se desmorona, sino como sujeto que “existe exactamente en la medida en que él mismo se ha suprimido en interés de las actuales necesidades reconocidas” (ibíd.).

Con todo, Kracauer desplaza el foco de la guerra del problema del género literario para ubicarlo en el eje de una perspectiva novedosa que considera elemento central de la auténtica literatura. Al romper con el enfoque más común de las novelas de guerra, en *Viaje al fin de la noche*, Céline se acercaría a la cuestión de lo que en el contexto alemán, por esos años, Kracauer llama “la Alemania más reciente”; expresión que, explica Inka Mülder-Bach, contiene una ironía (1997: 43): el subtítulo de *Los empleados* refiere a la expedición



a la “*terra incognita*” de la vida cotidiana de los empleados y de las relaciones sociales que atraviesan las distracciones y el trabajo en la gran empresa moderna. Es lo más nuevo junto a lo “normal” lo que constituye un significado propio al que se refiere la “metáfora etnográfica” (ibíd.: 44) del libro de 1930. Esa cotidianidad, esa “normalidad”, junto a sus consecuencias sociales, culturales y existenciales, es el centro de interés de Kracauer. De allí que la revinculación de lo cotidiano con un tema como la guerra, que había sido captado por un género específico, constituya una forma redentora de desenmascaramiento de lo bélico a la que se debe la praxis literaria.

### **3. Cinismo y verdad: sobre el nihilismo lingüístico y la criatura sufriente**

La segunda perspectiva central que organiza el abordaje que hace Kracauer de *Viaje al fin de la noche* se eleva por encima de las formas y se dirige a un contenido universal que encadena su análisis definitivamente al problema de la existencia. Se trata de las cuestiones de la verdad y del lenguaje de la sinceridad que, en la novela de 1932, adquieren una perspectiva directa y novedosa.

En su lectura de la novela, Kracauer propone una mirada positiva sobre el cinismo de la obra, que en principio contrasta con la crítica a los círculos revolucionarios conservadores de los que él se ocupa también por aquellos años. La valoración del despliegue narrativo podría explicarse también en relación con la propia concepción de la realidad en sus ensayos. La exposición de la realidad en forma de mosaico, mosaico formado por fragmentos dispersos, atraviesa distintos planos de su producción literaria y crítica.<sup>7</sup> Lo que Kracauer posiblemente

---

7 En relación con la concepción de la realidad como construcción y la imagen del mosaico, cfr. Kracauer, 2008: 117 y s.

valora en el desarrollo descarnado de la novela es un conjunto de elementos: la imposibilidad de identificación inmediata con los personajes, por ejemplo, o la abierta exposición de aspectos cotidianos de los que se fuga en los *best-sellers* de moda y que aquí urden la trama de la narración. Pero también detecta Kracauer una original conjunción de “intelectualidad y naturalidad popular” que él advierte en el lenguaje empleado en la novela. Este posee una “ingenua fuerza” que él asocia a una “objetividad sin prejuicios” (Kracauer, 2006a: 368).

En este punto, la lectura de Kracauer de 1933 parecería valorar el aspecto original del trabajo de Céline, y postergar un análisis más avanzado sobre las implicancias políticas del nihilismo. Es Walter Benjamin quien sugiere un vínculo regresivo en la perspectiva nihilista de esta literatura y sus orígenes en la tragedia humana de la Gran Guerra. Algunos años más tarde, hacia 1937, Benjamin planeaba –según cuenta a Scholem en una carta del 2 de julio de 1937– estudiar la especial conformación de un “nihilismo médico”. Los tres autores que menciona entonces son Gottfried Benn, Louis-Ferdinand Céline y Carl Jung (Benjamin, 1978: 731). Este interés se observa también reflejado en el *Konvolut K* del *Libro de los pasajes* y en un fragmento del *Konvolut N* que explica la relación que Benjamin sostiene entre estos autores:

En la producción de Jung alcanza su último y más intenso eco uno de los elementos que, como hoy se puede ver, el expresionismo fue el primero en señalar de una manera volcánica. Se trata de un nihilismo especialmente médico, como el que se encuentra también en las obras de Benn, y que ha hallado en Céline un seguidor. Este nihilismo ha surgido del *shock* que el interior del cuerpo ha producido en los que le rodean. (Benjamin, 2005: 474)

Benjamin señala a continuación que para este análisis no se deben pasar por alto las consideraciones de Lukács sobre el vínculo entre expresionismo y fascismo (ibíd.). Aunque Benjamin no desarrolla en extenso esta idea, queda claro que su intención es altamente crítica respecto de las consecuencias políticas del nihilismo antropológico.<sup>8</sup>

Al igual que Benjamin, también Kracauer había sido crítico con el expresionismo en análisis previos a la reseña de *Viaje al fin de la noche*. En efecto, en 1920, describe al movimiento como una tendencia que, tras la guerra, ha cumplido ya su ciclo y que, de proseguir en esa dirección, se convertiría en su contrario (Kracauer, 2006d: 56). Kracauer afirma entonces la necesidad del abandono de las formas artísticas del expresionismo, que han cumplido su misión y que, de persistir, solo pueden generar formas anquilosadas y entumecidas: “El grito y la rabia han durado ya casi demasiado tiempo para resultarnos todavía *dignos de mención*: uno acaba por insensibilizarse frente a una catástrofe declarada permanente” (ibíd.). Para Kracauer, una nueva relación con el lenguaje se vuelve necesaria para dar cuenta de una realidad que las antiguas formaciones culturales no pueden expresar; esa realidad se extiende, según el autor, “como una multiplicidad informe” (ibíd.: 57) frente a la cual no alcanza ya con el grito del expresionismo, dirigido como protesta frente al orden de la generación burguesa del Imperio guillermino. Ciertos valores vinculados a la interioridad del sujeto burgués no tienen validez en el destrozado mundo de la posguerra alemana.

Céline describiría esa perturbación y lo haría con lo que Kracauer llama un “aspirar a la verdad y a relaciones justas” (2011: IV, 410). Esta aspiración se muestra en el abandono de

---

8 En relación con este punto, también más tarde, Benjamin menciona *Bagatelas para una masacre* cuando le escribe a Max Horkheimer sobre la crítica de este texto por parte de André Gide. En su crítica, Gide habla de “banalidad”, pero sugiere que Benjamin, siendo “un moralista” como es, parecería pasar por alto “las consecuencias del libro” (Benjamin, 1978: 753).

las antiguas formas de expresión y en un novedoso “nihilismo lingüístico” (*sprachlicher Nihilismus*) (ibíd.: IV, 414): “Céline despedaza los períodos y desaira los procedimientos estilísticos tradicionales con sus frases esmeradas, blandidas de acuerdo con lógica” (Kracauer, 2006a: 368), pero a diferencia de lo que sucede con otros autores, en Céline esto no es un producto intelectual o artístico, sino el lenguaje hablado del pueblo, el de la calle, lo que Kracauer denomina una “naturalidad popular” (ibíd.). Junto a este uso del lenguaje, la subjetividad humana se reduce a la “criatura sufriente de nuestro tiempo”, encarnada en el personaje de Robinson, sobre el que Kracauer se detiene. Será un mundo sin razón y carente de sentido el que se vuelve contra el hombre en su forma más elemental, como criatura viviente. El cuerpo tiene entonces un protagonismo destacado sobre las imposibilidades de la razón. Esta reducción de lo humano a su condición más básica en un sistema que se ha convertido en caos, para Kracauer, solo puede tener un final: “a partir de aquí, la vida de esta criatura desgraciada se despliega hasta terminar necesariamente mal” (Kracauer, 2006a: 364).

Se observa entonces una diferencia entre la visión crítica de Kracauer y la de Benjamin. Mientras este, años más tarde, sugeriría que el nihilismo en la literatura de Céline atañe al contenido y en consecuencia lo vincula a una tendencia política, Kracauer interpreta el cinismo de la novela como un recurso en las formas que hace entrar en escena el componente de superficie de las estructuras cotidianas y, con ello, permitiría la aparición de una realidad vedada en el arte. Este aspecto resulta esencial para el núcleo de su análisis, que encuentra un fundamento en la expresión de los horrores de la existencia burguesa.

Lo que emerge en este lenguaje de la “naturalidad popular” es la desnudez de los individuos y de las relaciones sociales, la miseria del hombre como criatura desamparada.

Esta denuncia de la subjetividad reducida a criatura es parte del problema de la existencia misma, que ocupa gran parte de sus análisis durante la República de Weimar.

#### 4. "Olor a guerra": el fundamento existencial del análisis

Guerra, revolución, derrota, hiperinflación, los componentes históricos que enmarcan el comienzo y los primeros años de la República de Weimar, son tan contundentes que justificarían aisladamente un proceso de transformación de las relaciones sociales y de la subjetividad misma. Kracauer estudia, durante la República, las expresiones culturales de esta conmoción y sus múltiples manifestaciones en sus ensayos durante el período y pone especial atención en el estudio de las condiciones existenciales de las masas urbanas. Uno de sus análisis más significativos en este sentido, el ensayo sobre los empleados, recupera la categoría de "desamparo trascendental" que aparece en *Teoría de la novela* de György Lukács (1985: 308), en una sección del libro que analiza la particular condición de los empleados asalariados. En "Asilo para desamparados", despliega la hipótesis de que el "desamparo espiritual" de los empleados se halla en la base de esa necesidad de brillo y distracción que caracteriza al asalariado de las grandes urbes. Su vida cotidiana, y Kracauer sugiere que se trata de una vida en sentido limitado (Kracauer, 2008: 205), construida alrededor del consumo de estereotipos y pautas dictadas por el mercado, se encuentra por debajo de la del obrero medio en términos tanto materiales como existenciales (ibíd.).

Este problema de la fragilidad de la existencia misma también se retoma en su reseña de *Viaje al fin de la noche*. Allí utiliza la imagen del "olor a guerra" (*Kriegsgeruch*) de las vivencias civiles (Kracauer 2006a: 363) para subrayar los horrores

de la vida común que emergen en la obra. Al narrar el estado de guerra como una presencia que atraviesa la normalidad de los tiempos de paz,<sup>9</sup> Céline se escaparía del género de la novela de guerra y vincularía lo bélico con la existencia misma de los hombres en el contexto social y cultural de la Modernidad del siglo XX. Kracauer encuentra en la obra una expresión sincera de la “brutalidad de la existencia” (ibíd.: 362) presentada de forma desnuda y abierta. No se trata entonces de la narración de un estado de excepción como el de la guerra, sino de la norma de la paz que se muestra con toda su fuerza de inhumanidad. Lo que emerge como fenómeno que atraviesa ambas situaciones es el sinsentido de la existencia en un personaje que carece de ilusión. Esto le permite sustraerse a las apariencias de superficie y le otorga una extrañeza que pone en evidencia una realidad postergada:

Como individuo singular que cree poseer un patrón válido, se encuentra inmerso en la coercitiva comunidad de masas que considera ofuscada. Quizás su impotente razón, apretada por el aislamiento, se ha hecho defectuosa; quizás se encuentre demasiado sola para ser enteramente racional; entretanto, en todo caso, la amarga distancia que guarda con todos los contemporáneos le permite calar lo problemático de su conducta. (Kracauer, 2006a: 362)

Kracauer pone el acento en la soledad del personaje y en la singularidad del individuo, dos elementos vinculados a sus estudios de la cultura de masas. La dialéctica entre individualidad y colectivo le preocupa especialmente y, en distintas intervenciones y análisis de finales de la República, se

---

9 Kracauer escribe sobre el final de la guerra: “Der Krieg ist zu Ende, der Krieg tobt verwandelt fort...” (Kracauer, 2011: IV, 411).

identifica el problema de la singularidad del individuo frente a las propuestas colectivistas. Por ejemplo, en un análisis de *La condición humana* de Malraux, afirma:

[Su libro] aporta una importante corrección a esa ideología colectivista carente de esencia que se ha extendido ampliamente entre la izquierda alemana y que, entre otras cosas, puede haber impedido reconocer en su momento el papel decisivo de las clases medias. Es algo a aprender en contextos como este. En los países europeos, cuando menos, no será posible ninguna transformación social efectiva que no tome en cuenta la existencia del individuo.<sup>10</sup> (Kracauer, 2006b: 376-377)

También para la novela de Céline regiría este parámetro de relevancia política en relación con la existencia de la criatura. Con su “naturalidad popular” y su uso del lenguaje cotidiano, se revelaría la oscuridad de la existencia individual en la cultura de masas. El brillo y la dispersión que obnubilan son la capa exterior de esta gran noche del sinsentido. La existencia brutal, en un doble aspecto, material y espiritual, es uno de los ejes de sus análisis de las capas medias durante la República.

Kracauer es consciente, aunque no lo elabora en términos de “despertar” como lo hace Benjamin,<sup>11</sup> de que la percepción de ese estado bélico de la vida diaria requiere una agudización de los sentidos, de allí que la imagen que utiliza al referirse a la narración indique un estímulo corporal: el *olor*

---

10 Traducción levemente corregida.

11 El concepto de “despertar”, como su contraparte, la idea de “sueño”, resulta uno de los ejes fundamentales del proyecto sobre los pasajes y un tema central en sus análisis a partir de mediados de la década de 1920. La bibliografía sobre el tema es vasta; para un análisis específico del concepto cfr., por ejemplo, Weidmann (2014).

a guerra es una imagen que aspira a recomponer el protagonismo corporal necesario para este entrar en escena de la miseria de la existencia. Las contingencias y dolores que se muestran en la novela son las del cuerpo descarnadamente expuesto a la falta de lo humano, aquello que se observa con evidencia en los tiempos excepcionales de la guerra. El problema de la sensorialidad y la corporalidad tampoco resulta en Kracauer un elemento aislado al que solo se apela indirectamente en el análisis de *Viaje al fin de la noche*. Son muchos y diversos los abordajes del tema durante la República de Weimar. El protagonista de su novela *Ginster* posee una existencia gaseosa (Vedda, 2014: 318); la imagen de los anuncios publicitarios y de las películas de amor construyen un predominio visual de brillo que contrasta con la pobreza material de la vida diaria; el cuerpo de las multitudes se convierte en ornamento en las aglomeraciones y manifestaciones deportivas, etcétera. En cada caso, la existencia subjetiva se encuentra comprometida y su corporalidad individual, amenazada por formas nuevas de la cultura de masas moderna. En este punto, se puede reconocer algo de la temprana influencia simmeliana en su pensamiento. Sin embargo, hacia finales de la década de 1920, Kracauer ha construido una mirada propia atenta a las consecuencias materiales del devenir histórico y político de lo cotidiano, en el que lo sensorial posee un lugar destacado.

El tema de los sentidos en la novela de Céline ha sido observado también en otros análisis. En su estudio sobre la presencia del tacto y la intimidad en la literatura de la Primera Guerra Mundial, Santanu Das se detiene en el comienzo de *Viaje al fin de la noche* para señalar que “la idea común de ‘del polvo al polvo’ o ‘de la ceniza a la ceniza’ es demasiado seca para Céline: el cuerpo humano debe cumplir un proceso más pegajoso de descomposición” (Das, 2005: 60 y s.). El estudio de Das revela un aspecto de la obra de Céline



vinculado a los sentidos que tiene relevancia para comprender la existencia degradada de la criatura que Kracauer descubre al encontrar allí la presencia de la guerra en la vida de todos los días. El “desamparo espiritual” que se observa en importantes masas de las grandes urbes corre en paralelo con un nuevo protagonismo de la materialidad y del cuerpo. Esta experiencia se pone de relieve en la guerra y fundamenta el camino de análisis del “nihilismo médico” que interesaba a Benjamin. Das abre un capítulo de su estudio con una revelación de los soldados del frente que apareció publicada en un diario en 1917:

De noche, agazapándose en un hoyo y llenándolo, el barro observa, como un enorme pulpo. La víctima llega. El barro estira su baba venenosa sobre él, lo ciega, lo rodea, lo entierra... Porque los hombres mueren por el barro, como mueren por las balas, pero de forma más horrible. El barro es donde los hombres se hunden y, lo que es peor, donde sus almas se hunden... El infierno no es el fuego, ese no sería el sufrimiento máximo. El infierno es el barro. (ibíd.: 35)

Esta imagen no solamente muestra la pérdida de sentido propia de la guerra, indica además la destrucción de la trascendencia asociada al mal y a la muerte. El sufrimiento más horroroso no se encuentra en el fuego, con sus connotaciones religiosas; está en cambio en el barro y en el cuerpo entregado al barro. Con ello desaparecen la sacralidad de la purificación de las llamas<sup>12</sup> y la exaltación de un sentido final en la guerra. La materialidad del barro carece de todo tipo de trascendencia y pone al descubierto la miseria de la

---

12 Quien apela a las llamas purificadoras del combate es en cambio Ernst Jünger, que construye una narrativa metafísica del heroísmo bélico durante la República de Weimar.

criatura humana: dos aspectos de la existencia que Céline presenta como un estado de cosas dado. Desde esta perspectiva, la de la miseria material junto a la ausencia de trascendencia, la percepción de la guerra en tiempos de paz se corresponde con una implicancia mayor de los sentidos y con el miedo que emerge al comprender que la guerra es “la condición habitual de la convivencia humana en general” (Kracauer, 2006a: 364).

Se puede recomponer la estructura existencial de esta criatura caída que presenta la novela con los dos componentes que Kracauer señala en su reseña: por un lado, la idea de que el narrador es un ser sin ilusión; por otro, la de que el ser humano inspira miedo. Pero Kracauer no avanza en una lectura política de estos dos aspectos. El nihilismo antropológico y el temor vuelcan el peso hacia lo individual en detrimento de una esperanza en lo colectivo. Se trata de una forma de subjetivismo cínico dominada por la exposición de los procesos corporales. Estos son expuestos abiertamente y muestran una interioridad explotada. Aquel “shock” que impone la visión del interior del cuerpo, del que habla Benjamin y que se experimentó en la guerra, funcionó como una conmoción de la percepción de la propia existencia. Pero esta conmoción en Céline no se traduce ni en rebelión, ni en revuelta. Trotski lo explica en un ensayo en el que lo analiza junto a la figura de Poincaré: el libro fue “dictado más bien por el espanto ante la vida y el hastío que ella ocasiona que por la indignación. La indignación activa está ligada a la esperanza. En el libro de Céline no hay esperanza” (Trotski, 2015: 813). El miedo y el cansancio invaden la existencia desolada de la vida cotidiana:

De capítulo en capítulo, de página en página, los trozos de la vida van conformando un mugriento, sangriento y pesadillesco absurdo. Una educación pasiva con nervios a flor de piel, sin voluntad ni aspiración hacia

el futuro, tal es la base psicológica de la desesperación, de una desesperación sincera en las convulsiones de su cinismo. (ibíd.: 814)

Trotsky advertía así el peligro que acechaba a las tensiones del texto.<sup>13</sup> Kracauer, en cambio, no se detiene, o prefiere dejar al margen las derivaciones políticas que el nihilismo de la novela potencialmente contendría, que podían vincularse con la tarea intelectual a la que se encaminaría posteriormente su autor. Caracteriza a ese nihilismo como un “nihilismo lingüístico”, y no avanza en sus consecuencias políticas y antropológicas. En su valoración, responde tal vez a una preocupación que lo atraviesa en relación con la figura del escritor y que encontraría en este trabajo de Céline una excepción. Poco antes de su reseña, en 1931, describe la figura de un nuevo tipo de escritor que repudia la “capa trascendente de la existencia” (Kracauer, 2011: III, 580), debido a un determinismo empirista que en pocos casos se funda en un materialismo dialéctico. Esta distancia de una concepción determinista podría haber empujado a Kracauer a desestimar las consecuencias nihilistas de la novela referidas al hombre y al colectivo, y no circunscriptas únicamente al ámbito del lenguaje. Puesto el acento en la aparición de ese fenómeno de superficie en el lenguaje popular, que desnuda la existencia caída de la criatura, quedó relegada la oscura ambigüedad de tratar el estado de guerra cotidiano con un cinismo sin esperanza, como advirtió Trotsky. Kracauer ve, en cambio, hipostasiado en el lenguaje de la novela, en su sinceridad nihilista, el propósito de “la reconstrucción de un estado más puro” (Kracauer, 2006a: 367).

---

13 El último párrafo del ensayo comienza con estas palabras: “En la música del libro hay disonancias significativas. Rechazando no solo lo real, lo verdadero, sino también lo que debe sustituirlo, el artista apoya el orden existente” (Trotsky, 2015: 820).

En este sentido, la reseña de Kracauer de *Viaje al fin de la noche* representa un modelo valioso para la crítica y el estudio de la relación entre el lenguaje, los géneros narrativos y la función política de la literatura. Debido a su especial vínculo con el carácter nihilista de la obra, este abordaje existencial, que se apoya en la originalidad y centralidad del ámbito del lenguaje, mostraría en principio una perspectiva crítica limitada frente a las posteriores producciones de Céline. Kracauer reconoce en *Viaje...* una especial destreza para revelar las “turbias orgías” (Kracauer, 2006a: 365) del sinsentido pequeñoburgués. Sin embargo, desde el punto de vista del derrotero intelectual de Céline, al menos en este caso, el uso de formas nihilistas del lenguaje podría sugerir una conexión aún más profunda entre algunas tendencias vanguardistas y la función política de las obras.

## Bibliografía

- Benjamin, W. (1978). *Briefe*, ed. de T. W. Adorno y G. Scholem. Suhrkamp.
- Benjamin, W. (1979-1989). *Gesammelte Schriften*, ed. de R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser. Suhrkamp [=GS].
- Benjamin, W. (2005). *Libro de los pasajes*, trad. de L. Fernández Castañeda, I. Herrera y F. Guerrero, ed. de R. Tiedemann. Akal.
- Brosman, S. C. (2005). French Writing of the Great War. Sherry, V. (ed.), *The Cambridge Companion to the Literature of the First World War*, pp. 166-190. Cambridge University.
- Das, S. (2005). *Touch and Intimacy in First World War Literature*. Cambridge University.
- Kracauer, S. (2006a). Viaje al fin de la noche. *Estética sin territorio*, trad. de V. Jarque, pp. 361-368. Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de la región de Murcia.
- Kracauer, S. (2006b). Visto con ojos europeos. *Estética sin territorio*, trad. de V. Jarque, pp. 369-377.
- Kracauer, S. (2006c). La biografía como arte neoburgués. *Estética sin territorio*, pp. 309-315.
- Kracauer, S. (2006d). Cambio de destino del arte. *Estética sin territorio*, pp. 49-58.
- Kracauer, S. (2008). *Los empleados. Un aspecto de la Alemania más reciente*, trad. y notas de M. Vedda, Introducción de I. Belke, Prólogo de W. Benjamin, postfacio de M. Vedda. Gedisa.
- Kracauer, S. (2011). *Werke*, ed. de I. Müllder-Bach e I. Belke, vol. 5: *Essays, Feuilletons, Rezensionen*, ed. de I. Müllder-Bach con la colaboración de S. Biebl *et al.* Suhrkamp.
- Lottman, H. (2006). *La Rive Gauche. La elite intelectual y política en Francia entre 1935 y 1950*, trad. de J. Martínez Guerricabeitia. Tusquets.
- Lukács, G. (1985). *El alma y las formas / Teoría de la novela*, trad. de M. Sacristán, pp. 277-420. Grijalbo.
- Müllder-Bach, I. (1997). Cinematic Ethnology: Siegfried Kracauer's *The White Collar Masses*. *New Left Review*, núm. 226, pp. 41-56.

- Noble, I. (1987). *Language and Narration in Céline's Writings: The Challenge of Disorder*. Macmillan.
- Vedda, M. (2014). Crisis del lenguaje y ocaso de la experiencia en Walter Benjamin y Siegfried Kracauer. *Constelaciones*, núm. 6, pp. 308-321.
- Trotsky, L. (2015). Céline y Poincaré. *Literatura y revolución*, trad. de A. A. González, pp. 813-821. RyR.
- Weidmann, H. (2014). Despertar/Sueño, trad. de M Belforte. Opitz, M. y Wizisla, E. (eds.), *Conceptos de Walter Benjamin*, ed. al cuidado de M. Belforte y M. Vedda, pp. 305-337. Las cuarenta.



## Mirada ubicua, formas frágiles. La influencia de la *Teoría de la novela*, de Gyorgy Lukács, en la perspectiva de Kracauer sobre la crisis (representación, mundo, sujeto)

*Mariela Ferrari*

Todas las fracturas y todos los abismos que  
lleva en sí la situación histórica pueden  
introducirse en la configuración, y no se deben  
esconder con los medios de la composición.

Lukács, 1985: 327

La máxima del epígrafe, extraída de la *Teoría de la novela* de György Lukács, parece guiar como norte formal y temático la obra periodística, ensayística y literaria de Siegfried Kracauer, que se empeña en mostrar esas fracturas y abismos de la situación histórica, él mismo, un “ser que busca” (ibíd.). En este sentido, son las observaciones de Lukács acerca de la novela, el género propio de la Modernidad en el que se manifiesta la objetivación de la trascendental falta de patria, la carencia de asilo “en el orden humano de las conexiones sociales, y de la falta de patria de un alma en el orden normativo del sistema suprapersonal de valores” (ibíd.: 328), aquellas que rigen su perspectiva crítica a lo largo de su trayectoria. La influencia del filósofo húngaro sobre Kracauer (y, ante todo, de la obra de 1920) signa su obra y su vida, de manera indeleble, en la manifestación de su extraterritorialidad, la extrañeza o extranjería. Esta extraterritorialidad es escenificada en el exilio, no solo como situación coyuntural o individual –vital– sino especialmente como forma crítica elegida para el simultáneo y oscilante acercamiento y



distanciamiento respecto de las manifestaciones fenomenológicas, como posibles accesos a la realidad y a la verdad, que revelan, con los medios de composición, el desgarramiento del mundo y del hombre.

Antes de su obligado exilio, en su labor como redactor, como editor y, posteriormente, como jefe del suplemento cultural de la *Frankfurter Zeitung*, la mirada de Siegfried Kracauer se detiene repetidamente en las superficies que espejan “la sociedad existente” (Kracauer, 2006: 231) de diferentes maneras. Fenómenos artísticos diversos, ante todo en sus formas marginales, fragmentarias y necesariamente incompletas, desde el *Kolportage* cinematográfico y el literario, o la producción de escritores como Kafka, Brecht, Dostoievski, o intelectuales tan disímiles como Weber, Simmel o Benjamin, entre otros, pasando por la fotografía y la publicidad, constituyen el foco de la perspectiva siempre extranjera de Kracauer, “lejanamente cercana” (Ginzburg, 2010: 336). Esta captura aspectos de eso que podría denominarse “paradigma mitificador” propio de su época, recurrente en esos fenómenos en los que, no obstante, Kracauer encuentra verdad, porque, bajo las formas artísticas de este paradigma, se presentan “los sueños diurnos de la sociedad, se hace preaparición su propia realidad, en donde se forman los deseos de otro modo reprimidos” (Kracauer, 2006: 233). Todas estas perspectivas fragmentarias, pequeñas, insignificantes y contingentes, como “dimensiones de la realidad física”, poseen un contenido de verdad propio, porque manifiestan paradójicamente las fuerzas más significativas de la época, aun cuando esa verdad resulte más o menos desfigurada, según el caso; y, tanto más aún, por cuanto representan, en forma y contenido, la dispersión, la fragmentariedad y el vacío propios del “desgarramiento” de su tiempo, el caos del sujeto racional, su soledad y carencia de patria como sentido trascendental, totalidad o unidad (Kracauer, 2006: 232).

En 1921, hacia el inicio de su labor como redactor en la *Frankfurter Zeitung*, Kracauer reseña elogiosamente la *Teoría de la novela*. La tesis central de Lukács es recogida de manera directa en la reseña dedicada a la obra: la novela es manifestación del “desgarramiento de nuestro tiempo” (ibíd.: 132), del abismo entre el alma y sus creaciones, entre yo y mundo, interior y exterior” (ibíd.: 133). Surge como “expresión de carencia trascendental de asilo” (ibíd.) o, en la obra lukácsiana, de la falta de una “patria” en el orden normativo de los supervalores. La cuestión ética en la forma novela, como representación, se configura como un aspecto central de la crítica de Lukács y se traspasa a la obra de Kracauer en los términos de un posicionamiento intelectual “desgarrado”.

Desde este punto de vista, tanto el concepto de desamparo como el del desgarramiento del mundo, a partir del análisis lukácsiano aplicado a la novela, no resultan novedosos en la historia de las ideas en Alemania. A partir de la expresión acuñada por Heinrich Heine (“la gran grieta del mundo”), Miguel Vedda analiza, en la obra de Kracauer y de Walter Benjamin, el posicionamiento del intelectual *entre dos frentes*, en el intento de conjugar el compromiso social y político y la búsqueda de una politización de los intelectuales, por una parte; sin aceptar la asimilación a un partidismo dogmático, por otra. Desde este punto de vista, las perspectivas de Kracauer y Benjamin se vinculan a “un grupo de pensadores y escritores alemanes exiliados que se constituyeron como los primeros intelectuales modernos, identificados con la figura de la conciencia desgarrada (*zerrissenes Bewußtsein*), tal como fue formulada por Hegel” (Vedda, 2014: 182). Ante todo, Heinrich Heine constituye el puntal entre estas figuras, pero entre los precursores de esta conciencia desgarrada, que es igualmente conciencia del desgarramiento del mundo, podemos agregar las perspectivas previas de Friedrich Schiller y Heinrich von Kleist. Por

una parte, en términos idealistas y, ciertamente, objetables para Heine, Schiller plantea la distinción entre la obra del poeta ingenuo (el poeta entero, en unidad con la naturaleza y el mundo) y la del poeta sentimental (el poeta que ya no se encuentra en unidad con los dos ámbitos, que contempla y representa bajo la forma de la sátira, la elegía o el idilio, redefinidos por él en su ensayo). Por otra parte, Heinrich von Kleist vincula este desgarramiento a la cualidad reflexiva creciente en el hombre moderno (desde una perspectiva más compleja en su localización, pero también más cercana a los romanticismos alemanes, en términos de “pecado original”), a la racionalidad que introduce ese desgarro o separación en el interior del hombre y entre el hombre y la naturaleza-mundo. Como en Kracauer, ese desgarramiento se relaciona con la preeminencia creciente, en la Modernidad, de la *ratio* abstracta, como revisaremos más adelante.

Más allá de la figura del intelectual como conciencia desgarrada, tratada ampliamente por Vedda, interesa aquí revisar el sentido del planteo que se repite en esta serie (Schiller, Kleist, Hegel, Heine, Kracauer, Benjamin), recordando el pasaje de Heine:

[...] es el propio mundo lo que está desgarrado en dos [...]. Hubo un tiempo en que el mundo estaba entero, en la Antigüedad y la Edad Media; a pesar de las luchas externas, seguía existiendo una unidad en el mundo y había poetas enteros. Queremos [los poetas] honrar y nos deleitamos en sus obras; no obstante, toda imitación de esa unidad es una mentira, una mentira que cualquier ojo sano vislumbra y que entonces no puede escapar del escarnio. (2003: 386)

En primera instancia, Heine establece ese desgarramiento en la conciencia del poeta (figura del intelectual, en su

propia praxis), pero, asimismo, ese desgarramiento o fragmentación se sitúa en el mundo (en la separación entre ambos, en la disolución de la unidad en el poeta y con el mundo, en la disociación del propio mundo), y, por lo tanto, en su representación. En este sentido, esa representación, como forma, también se encuentra en crisis. El reconocimiento y la representación honesta de dicha fisura es parte de la labor del poeta, tal como indica Lukács en nuestro epígrafe, en tanto debe introducirse en la propia configuración de la obra. En segundo lugar, en Heine, la alusión final se refiere, en este caso, a su crítica implícita a aquellos poetas (ante todo, de la escuela romántica) que quieren imitar ese vínculo del pasado, hoy, anacrónico, falazmente. De ahí la postura ético-artística necesaria que debe mostrar la falacia. En la misma dirección afirma Kracauer, en primer lugar, que la obra de Lukács revela “el sentimiento de todo hombre elevado, aquel que ha tomado conciencia de su estancia en nuestro mundo abandonado de Dios, como un destierro” (Kracauer, 2006: 140), en tanto la novela es expresión del desamparo trascendental de la vida moderna, “una narración de los acontecimientos de los hombres en una realidad vacía” (ibíd.). Para el crítico, la traslación de ese desgarramiento de época, en el movimiento social, sigue dejando a los hombres abandonados en la soledad y la carencia de patria. En la figura del héroe problemático de la novela, el “caminante solitario” para el que no hay más evidencia de seguridad, excepto en el próximo paso (Lukács, 1985: 304), se refleja la vivencia que articula la perspectiva dominante en la obra de Kracauer.

Desde este punto de vista, el paralelismo entre Heine y Kracauer se acentúa en la perspectiva de Adorno. Este dedica al primero un ensayo titulado, precisamente, “La herida Heine”, tanto en el sentido de su lírica, que expresa esa conciencia desgarrada, como, en conexión con la recepción alemana de la obra del poeta e intelectual (otro sentido de

la separación entre poeta y mundo); mientras que realiza su semblanza de Kracauer, a la manera fisiognómica del propio crítico, identificando su actitud experiencial con la mirada de un exilado, de un “extranjero, transpuesta al espíritu” (Adorno, 2009: 382); se trata de un “quedarse afuera como medio de conocimiento” (ibíd.), pero que actúa como principio constructivo en su obra (García Chicote, 2019: 226).

Del ensayo lukácsiano reaparecen en la obra de Kracauer también los sentidos de la analogía espacial con la que se caracteriza la novela como género literario y social. La carencia de asilo o de patria, el desamparo trascendental del hombre se fundamenta en la falta de “una fe que *abovede* el alma por completo”, razón por la cual la filosofía busca:

*tender un puente sobre la grieta que se ha abierto en el mundo tras la desaparición de un sentido capaz de abarcar la realidad entera y que separa la informe diversidad – convertida en un ser en sí– respecto del espíritu que la forma, el caos del sujeto racional.*<sup>1</sup> (Kracauer, 2006: 131)

La privación de asilo, de *patria* y la soledad (vinculadas, asimismo, con las circunstancias de producción y publicación de la obra de Lukács) buscan ser resarcidas por los poetas, cuyas “flechas de añoranza” son “*lanzadas* hacia una divinidad empujada *infinitamente lejos*”<sup>2</sup> (ibíd.: 132). Los creadores, entonces, no dejan de apuntar a una totalidad perdida, sin dejar de mostrar simultáneamente esa carencia ante todo en la configuración, en el plano formal de sus obras.

Un eco de esta interpretación de la obra lukácsiana constituye la reseña que Kracauer dedica a la publicación de la compilación de novelas cortas *Señor, apiádate de*

---

1 El destacado es nuestro.

2 El destacado es nuestro.

*mí*, del austríaco Leo Perutz, en su reseña de 1930, titulada “Erschütterungen der literarischen Formen. Moderne Novellen” (Comociones de las formas literarias. Novelas cortas modernas]. Previamente, en 1923, Kracauer había dedicado una reseña a la novela *El maestro del Juicio Final*. Con respecto a esta: si en la crítica dedicada al ensayo lukáciano, se refiere Kracauer en términos críticos al dominio de la abstracción en términos espaciales, en cuanto “testimonio de que permanecemos en el espacio vacío, de las reglas de esa realidad ajena al sentido que nosotros mismos hemos creado” (Kracauer, 2006: 132), en la novela de Perutz, la figura que muestra la sagacidad del detective y representa la racionalidad técnica, el ingeniero Solgrub, sucumbe precisamente como víctima (culpable él mismo) ante el misterioso Maestro del Juicio Final.

Uno de los aciertos de la obra de Perutz es precisamente el hecho de que quien atisba momentáneamente al difuso culpable de los crímenes, gracias a su poder de razonamiento, el detective que viene a reestablecer el orden abstracto de la ley positiva y la violencia (policial), no representa al victorioso sacerdote secularizado de la *ratio*, la victoriosa racionalidad capitalista analizada en “El ornamento de la masa” y en el tratado sobre *La novela de detectives*. En la narración detectivesca tradicional, el personaje que representa la racionalidad se ocupa de reintroducir un engañoso orden (imitación de un cosmos perdido) en el caos del mundo novelístico, a fuerza de otra forma de violencia abstracta (la ley) sobre la naturaleza (del hombre). Pero en la novela de Perutz, la crítica a la “racionalidad de la racionalización técnica”, condenada por Kracauer (Adorno, 2009: 383) se manifiesta en la culpa del propio “detective”, que culmina convirtiéndolo en víctima de las mismas fuerzas irracionales que busca dominar.

Por otra parte, en su artículo, Kracauer enumera otros aciertos de la obra de Perutz, como aspectos de su

virtuosismo: la representación del horror, la duda y el suspenso, razones por las que, como novela de suspenso, desde este punto de vista, la obra resulta “difícilmente superable”. También aquí, como aspectos de paradójica profundidad en la superficie de lo trivial, la lectura de Kracauer se orienta a la elaboración de una “teología de lo profano” a través de la crítica material (carta a Bloch, 27 de mayo de 1962, cit. en Kracauer, 2006: 18).

En la caracterización de los caracteres centrales y su representatividad tipológica, así como en la descripción del *milieu*<sup>3</sup> y la evocación de atmósferas de época, sin caer en la psicología de los personajes, ve Kracauer los principales méritos de la novela. Se trata de los atributos realistas de una novela atípicamente detectivesca, atípicamente fantástica y complejamente realista. Tratándose de una de las dos únicas novelas de Perutz ambientadas en su propia época, junto con *¿Adónde vas, Manzanita?* (1928), la obra coincide con la perspectiva de Kracauer sobre las formas de representación liminares que también constituyen “realismo” (tal como el cine contemporáneo a la época), en su propia capacidad de representación de la crisis de época, en un doble sentido: la realidad en crisis (luego dirá Kracauer: en transición), pero también en la crisis de los medios y lenguajes para representarla.

La crítica expresa, no obstante también, aquello que la obra no ofrece: contenidos metafísicos en la forma de la novela policial, a la manera de Dostoievski. En este sentido, afirma Kracauer: “En todo caso, Perutz falla precisamente allí donde aspira a traspasar las fronteras de una narración construida a

---

3 Inversión de la influencia lukácsiana sobre la crítica de Kracauer que analizamos en esta contribución, puede percibirse aquí un atisbo de lo que posteriormente desarrollará el filósofo húngaro respecto de la literatura realista, esbozada en obras posteriores como *Goethe y su época y Realistas alemanes del siglo XIX*.

partir del suspenso” (Kracauer, 2011: I, 703).<sup>4</sup> Pese a ello, la predilección hermenéutica de Kracauer por los fenómenos de superficie, considerados habitualmente meros productos de la industria del entretenimiento, por lo trivial, lo marginal y lo concreto, convierte esta falla o carencia en ventaja: paradójicamente, “en ningún caso carece de profundidad la idea de la que él deduce los acontecimientos misteriosos” (ibíd.). Desde este punto de vista, Kracauer encuentra “esclarecedoras” y “convincentes” en la obra de Perutz tanto la idea central de que cada hombre se somete a su propio juicio final y, ante este, debe morir de pavor, como la representación del artista en crisis o en decadencia y su búsqueda de fuentes en la fantasía. Así, se alude al problema de la crisis de la representación a través de la imagen del artista y sus dificultades en el ámbito de la configuración de su materia, la incompreensión de su época, el sentido de la obra de arte y su anclaje, en el mundo y en el propio artista. Cabe agregar aquí que, bajo esta luz, la novela, que se presenta en el inicio como un tipo de policial, se convierte sucesivamente en una novela de artista (hacia el final del relato enmarcado) y en una narración detectivesca encubierta hasta el epílogo.

La imagen del desamparo trascendental del hombre, la crisis social y representacional, reaparecen en la obra posterior de Kracauer (por indicar algunos ejemplos, en *Los empleados*, en el capítulo “Asilo para desamparados”; en la obra dedicada a Offenbach, en “La patria de los sin patria”), pero conciencia y mundos desgarrados son reinterpretados en *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán* (1995) en la misma orientación presentada aquí, en vinculación con un doble desdoblamiento representado en el cine de posguerra. En consonancia con la interpretación de la novela de Perutz, perteneciente a la misma época, Kracauer observa, en el

---

4 Cuando no se indica algo diferente, las traducciones son nuestras.



cine del período de la Primera Guerra, “una preocupación temerosa y profunda por el trasfondo del ‘yo’” (1995: 36). La sección titulada “Presagios” se ocupa específicamente de esta temática. Para el crítico, la temida duplicidad que el cine de la época sitúa en la psicología de personajes patológicos o fantásticos, se encuentra, en realidad, en la propia sociedad. *El estudiante de Praga*, *El gólem*, *Homunculus* y *El otro* muestran, en el ámbito filmico, aspectos del desgarramiento del yo que deben adscribirse a la época, al desgarramiento del mundo. La interpretación psicologista del desdoblamiento sitúa en el individuo un problema que atañe a la sociedad: “el dilema mental” refleja la “ambigua condición social” de las “dos Alemanias” (frase que expresa la contraposición entre el sector gobernante y una clase media que paradójicamente se identifica y, simultáneamente, se siente excluida de dicho sector). Así, la duplicidad interna de la sociedad alemana es representada de manera fantástica o psicologizante, de forma tranquilizadora, en tanto el cine torna innecesario situar el conflicto en el ámbito de las “exigencias sociales” (ibíd.). De manera reveladora, con respecto a la obra posterior de Leo Perutz, Kracauer retoma esta interpretación acerca de la adscripción de problemas sociales a la psicología de personajes “anormales” y la aversión de la clase media alemana a relacionar lo interno con lo externo más adelante, en vinculación con otro aspecto del desgarramiento del yo y del mundo, en vinculación con la representación en crisis como expresión de la crisis social, hacia la posguerra.

Las observaciones pertenecientes al artículo de 1930, dedicado a las novelas cortas de Perutz, muestran otro viso de la crisis de la representación y se encuentran directamente influidas por las premisas de la lectura de la obra de Lukács. A diferencia de la reseña anterior de la obra del escritor austriaco, en esta reseña, titulada “Erschütterungen der literarischen Formen. Moderne Novellen”, Kracauer no solamente se

ocupa de presentar las obras que constituyen el volumen, sino que vincula esta presentación crítica con un análisis sobre la forma narrativa “novela corta” y su adecuación a la representación social contemporánea, bajo la influencia de la obra temprana de Lukács. En tal sentido, Kracauer ensaya un análisis de la compilación de Perutz; análisis que funciona como negativo del modelo de análisis propuesto por Lukács en *Teoría de la novela*. En este caso, con respecto a la novela corta, Kracauer invierte el modo en que Lukács compara el *epos* clásico y la novela en vinculación con la situación filosófico-histórica que fundamenta a cada género en su propia época, en la representación de su mundo y el vínculo entre cada forma, el propio artista y su realidad.

Desde este punto de vista, Kracauer parte del desajuste entre la forma novela corta y la época contemporánea, teniendo en cuenta los “mecanismos de compensación” utilizados por Perutz para salvaguardar ese desajuste. Si Lukács vislumbra la situación contemporánea en términos de crisis al acercarse a la novela, y a dicha forma como la adecuada para representar dicha crisis, en cuanto forma literaria “abierta” y, simultáneamente, en términos de su contenido metafísico (a partir de la falta y el anhelo nostálgico de ese sustrato metafísico, carencia que funciona como principio constructivo básico de las grandes novelas), el crítico del *Frankfurter Zeitung* analiza la compilación perutziana, en relación con esa otra forma narrativa que es caracterizada por Kracauer como cerrada, tal como el mundo que representa. La novela corta, género con una extensa y particular tradición en la literatura europea y, sobre todo, en las perspectivas de la crítica literaria alemana, es planteada por Kracauer desde la imposibilidad de su configuración, en términos formales, en su propia época. Para el crítico, esta forma se caracteriza por su construcción y no por su contenido que, por el contrario,

se resiste a la concreción en la época; de aquí que las novelas cortas sean frágiles.

La novela corta es una narración de acontecimientos o sucesos, una narración que “está determinada de antemano a fin de desembocar en un clímax asombroso”<sup>5</sup> (Kracauer, 1930, cit. en Müller y Eckert, 1989: 179). La composición constituye una forma cerrada, tal como lo es la sociedad que constituye su precondition, es decir, aquella que la fundamenta y en la que puede producirse orgánicamente. La novela corta, como representación de esa sociedad, necesita el horizonte de conceptos fijos, tipos, acciones. El problema central para la novela corta contemporánea es que esa sociedad no existe en términos de totalidad cerrada y Perutz, lúcidamente, no intenta sostener esta estructura anacrónicamente, a fin de preservar la forma de la novela corta. Lo que el escritor hace para posibilitar la novela corta en una época que no le es propicia es construir sus acontecimientos de manera tal que su clímax<sup>6</sup> es un suceso que, al ingresar en la trama, demuestra algún hecho psicológico de importancia. Pero estos clímax no se encuentran en la esfera de los acontecimientos que conducen a ellos. Para Kracauer, Perutz se vale de ellos para cumplir con la forma de la novela corta, componiendo una sucesión de hechos externos, pero no permanece fiel a la exterioridad exigida hasta el final, sino que, ante esta, en el punto decisivo, da otro giro y recae en la psicología, en la interioridad. Sin embargo, afirma el crítico, esta no puede constituir ningún cierre en el sentido de la novela corta, que requiere una conclusión válida en términos objetivos, que resulte simultáneamente convincente, inviolable y

---

5 La traducción es nuestra.

6 Kracauer se refiere imprecisamente en este punto al “halcón” (*Falke*) como sinónimo de *Pointe* (“clímax”; cfr. Kracauer, 2011: 301).

necesaria, tal como la serie de acontecimientos que conduce a ella. El hecho psicológico no es apto para ofrecerla.

Para lograr ese cierre requerido de la configuración artística, Perutz, según el crítico, apela a una retórica formulística hacia el final de sus novelas cortas. Kracauer critica este tipo de fórmulas convencionales que carecen de fuerza probatoria: “Como tales conocimientos son problemáticos de acuerdo con su esencia, su configuración requiere formas abiertas. La novela se ha volcado a ellas; quizás también el cuento [*Erzählung*]” (Kracauer, 2011: 302). En tal sentido, solo una de las obras incluidas en el volumen cumple con estos requisitos: “El nacimiento del Anticristo”, narración en la que se revela que el Anticristo no es otro que Cagliostro, el histórico médico y alquimista; pero lo logra precisamente por su contenido histórico (algo que demostraría los reparos artísticos del autor, al utilizar dicho contenido). Aun así, pese a que el clímax es legítimo, porque es externo –se funda en la *Realität*, en lo efectivamente ocurrido, antes que en lo construido o configurado internamente (*Wirklichkeit*)–, tal como la fábula, y posee una conclusión de carácter obligatorio general, la novela corta resulta demasiado sutil para el lector contemporáneo que no sucumbe de manera inmediata al hechizo de tal personaje, porque le resulta demasiado lejano, ajeno. La exigencia de Kracauer atañe aquí al aspecto representacional de la novela corta, que debe fundamentarse en el vínculo con respecto a una realidad a la que se dirige la forma como completa y cerrada.

La retirada hacia la historia comprueba que la novela corta difícilmente puede realizarse en la situación contemporánea al autor y al crítico; la falta de actualidad es evidenciada de manera directa e irrefutable en la narración que da título a la compilación: “¡Señor, apiádate de mí!”, que se localiza en los primeros años de la Revolución Rusa. Kracauer reprocha a Perutz, de manera un tanto injusta hacia el escritor,

pero reveladora respecto de la postura del crítico, el hecho de que no logra entrar en el universo representacional ruso, por lo que no estaría en condiciones de lograr un clímax correspondiente al principio de la novela corta, adecuado para representar tal mundo: Perutz “sigue siendo un austríaco, que no cree en lo colectivo ni en las nuevas formas sociales, que probablemente sean un arsenal para finales adecuados de novelas cortas” (ibíd.: III, 303). Así, en la perspectiva de Kracauer, la comparación implícita se plantea entre dos formas sociales como condiciones de posibilidad de la forma narrativa. Por una parte, vista por Kracauer de manera ciertamente optimista, una nueva configuración social, por ejemplo, la marcada por la Revolución bolchevique, establecería las condiciones adecuadas, los recursos formales y los contenidos correspondientes a la forma narrativa cerrada de la novela corta. Por otra parte, a la inversa, penetrar en esa forma social implica la posibilidad de renovación de formas artísticas anacrónicas e inadecuadas para expresar la sociedad contemporánea, contrapuesta a la primera, representada por la obra y el autor austríacos. Pero eso también se expresa como imposibilidad, en la mentalidad y el sentido de pertenencia del propio Perutz a un orden diametralmente diferente del primero (expresado por su nacionalidad) y por las características conservadoras e individualistas asociadas a esta identidad y ese orden.

La compensación que ensaya Perutz para configurar su relato es trasladar el punto esencial desde lo externo-realista hacia lo interno-psicologista: se apela así a la vida privada del héroe, sin valerse de la realidad revolucionaria. La contraposición entre la apelación a lo externo y lo interno marca negativamente la crítica al volumen de novelas cortas. De esta forma, sin tener en consideración las exigencias compositivas de la novela corta y conocidas por el propio autor, para Kracauer, Perutz realiza aún una maniobra que debe conducir hacia lo

general, a través de lo individual. Lo restituido así a la vida contiene en lo que sigue la fórmula del título y una reflexión final del narrador interpretada por Kracauer como un floreo retórico, cuya objetividad no es más que una apariencia. Resuena aquí ese otro desprecio hacia lo meramente retórico que Kracauer comparte con el Lukács maduro.

No obstante, en el centro de su crítica, Kracauer indica que estas decisiones del escritor no representan una debilidad artística en Perutz, que genera un quiebre, una ruptura o desgramamiento en estas novelas cortas, sino que, por el contrario, incluso la exactitud y el empeño con los que Perutz realiza la tarea conjuran su fracaso, por el hecho mismo de la incongruencia de la forma y el contexto. En tal sentido, el crítico afirma que Perutz: “solo fracasa allí donde la novela corta, en cuanto forma, es inadecuada para nuestra situación social” (ibíd.). Frente a esta situación que, por un lado, priva de una conclusión novelística legítima y que, simultáneamente, resulte actual, pese a que sus intenciones son sinceras, Perutz debe proceder exactamente como lo hace. Esto significa que, o bien debe afianzarse ante el trasfondo de épocas pasadas y llevar adelante su tema con medios estilísticos históricos, o bien debe desviarse hacia la psicología, incrementando exageradamente las circunstancias espirituales en términos mitológicos o fantásticos.

Para Kracauer,

Las dificultades objetivas son reflejadas estéticamente. Un lenguaje de claridad cristalina impera en estas historias; un lenguaje que dispone con autoridad del mundo exterior y está completamente volcado al trato con hechos. Pero tan pronto como intenta incorporar sin saltos la continuidad de lo anímico, se adueña de ella de una inseguridad perceptible. (ibíd.)

Ora busca descomponer la vida en el interior en contraposición con los acontecimientos trazados, discretamente, ora sigue el flujo interior y pierde su solidez. De esta forma, predominan los tonos mixtos. Estos corresponden a los estratos medios hacia los que Perutz siempre oscila. Parte de las piezas que siguen el estilo de la novela corta y, sobre todo, aquellas historias cortas incluidas en el volumen buscan el lugar oscuro en el que fuerzas interiores y exteriores “celebran sus extravagantes encuentros” (ibíd.: III, 304). En este lugar, Perutz, afirma Kracauer, se encuentra en verdad en casa, tal como en sus libros anteriores. Aquí domina la semipenumbra y duendes impulsan su confusión. Toda la esfera resulta poco clara, y precisamente por ser consciente de su insuficiencia, puede que Perutz se haya aventurado a la luz de la novela corta por esto.

Finalmente, y en relación con los aspectos tratados por Lukács en su obra, Kracauer indica que la crisis de las formas estéticas es, en realidad, solo un reflejo de la crisis en la que se encuentra la sociedad burguesa. Se infiere del análisis de las novelas cortas perutzianas el hecho de que esta ha despejado o desalojado muchas de sus posiciones también. La forma de la novela corta (y las novelas cortas de Perutz, como ejemplo paradigmático de esta) no podrían ser frágiles, si la burguesía de la que proceden, todavía “tuviera sobre su cabeza un techo resistente a la intemperie” (ibíd.). La imposibilidad de cumplir con las leyes formales de la novela corta es un signo de la conmoción y el trastorno del orden actual. Desde este punto de vista, entonces, Kracauer recupera en última instancia la imagen lukácsiana de la representación novelística y la refuncionaliza en su propio análisis de la novela corta perutziana, a fin de explicar la crisis de las formas épicas en la crisis de la actualidad. En el mismo sentido, los usos de la melancolía y la ironía en la obra de Perutz convergen asimismo con las observaciones de Lukács sobre el género novelístico y su tipología.

La panorámica que ofrece Kracauer sobre la obra de Perutz recoge los aspectos centrales de su lectura de Lukács. Tanto el psicologismo como la retirada hacia la historia, así como la tendencia a la melancolía y la nostalgia, caracterizan la forma, pero también constituyen problemas para la realización de la novela corta. Pero esta inadecuación del género, como forma correspondiente a una sociedad cerrada, inexistente e imposible de recuperar, en palabras de Heine, en la actualidad, es índice de un estado de cosas que trasciende la forma en sí misma. En la visión de su autor, construida como una arquitectura conformada por perspectivas, las reseñas de Perutz analizadas constituyen planos o fisonomías que reflejan en sus superficies lo real, de maneras dispersas, oblicuas, reverberaciones o ecos de un mismo sonido diseminado en el vacío. Son, en palabras de Carlo Ginzburg, “zonas privilegiadas –pruebas, indicios– que permiten descifrarla” (Ginzburg, 2008: 219).

La contracara expectante y, en cierta medida, utópica del estado de cosas descrito con esa grieta que se ha abierto en el mundo y en el yo, tras la desaparición de un sentido capaz de abarcar la realidad entera y que separa irrevocablemente la informe diversidad, es la apertura o la disponibilidad vacilante de los que esperan: un “*vacilante estar abierto*” (Kracauer, 2006: 154) que puede permitir el restablecimiento del “mundo real atomizado de las potencias carentes de sentido” y del “yo teórico”, “fruto del arbitrio subjetivo”. Se trata de una preparación, una transformación y una entrega a lo que no puede forzarse, en estado de tensa actividad y activa disposición, para retornar a la realidad colmada de cosas y hombres corpóreos, que reclama ser vista en términos concretos, e implica la posibilidad de ver al yo humanamente completo e “instalarse en el mundo de la realidad y de las esferas que circunda” (ibíd.: 156).



## Bibliografía

- Adorno, Th. W. (2009). *Notas sobre literatura*, trad. de A. Brotons Muñoz. Akal.
- García Chicote, F. (28-29 de marzo 2019). *Sobre el concepto de crítica en Siegfried Kracauer*. Ponencia presentada en las XVIII Jornadas Universitarias de Literatura en Lengua Alemana. Reencuentros con la Literatura en Lengua Alemana. En línea: <https://cvl.bdigital.uncu.edu.ar/fichas.php?idobjeto=13687> (consulta: 18-10-2021).
- Ginzburg, C. (2008). *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*, trad. de C. Catropi. Gedisa.
- Ginzburg, C. (2010). *El hilo y las huellas. Lo verdadero, lo falso, lo ficticio*, trad. de L. Padilla López. Fondo de Cultura Económica.
- Heine, H. (2003). *Cuadros de viaje*, trad. de I. García Adánez. Gredos.
- Kracauer, S. (1946). *Offenbach o el secreto del Segundo Imperio*, trad. de L. Kopp. Siglo Veintiuno.
- Kracauer, S. (1995). *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*, trad. de Héctor Grossi. Paidós.
- Kracauer, S. (2006). *Estética sin territorio*, ed. y trad. de V. Jarqué. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia.
- Kracauer, S. (2008a). *La fotografía y otros ensayos. El ornamento de la masa 1*, trad. de Laura Carugati. Gedisa.
- Kracauer, S. (2008b). *Los empleados. Un aspecto de la Alemania más reciente*, trad. y notas de M. Vedda, Introducción de I. Belke, prólogo de W. Benjamin, Postfacio de M. Vedda. Gedisa.
- Kracauer, S. (2009). *Construcciones y perspectivas. El ornamento de la masa 2. El ornamento de la masa 2* Siegfried Kracauer, Trad. de Valeria Grinberg Pla, trad. de V. Grinberg Pla, Prólogo de M. P. López, Epílogo de C. E. J. Machado. Barcelona, Gedisa, 2009. Gedisa.
- Kracauer, S. (2010). *Historia. Las últimas cosas antes de las últimas*, trad. de G. Marando y A. D'Ambrosio. Las cuarenta.
- Kracauer, S. (2011). *Werke*, vol. 5.3, Essays, Feuilletons, Rezensionen 1928-1931. Suhrkamp.

- Lukács, G. (1985). *El alma y las formas / Teoría de la novela*, trad. de Manuel Sacristán. Grijalbo.
- Machado, C. E. J. y Vedda, M. (comps.). (2010). *Siegfried Kracauer. Un pensador más allá de las fronteras*. Gorla.
- Müller, H.-H. y Eckert, B. (eds.). (1989). *Leo Perutz 1882-1957. Eine Ausstellung der deutschen Bibliothek, Frankfurt am Main*. Paul Zsolnay.
- Vedda, M. (2001). Elementos formales de la novela corta. AA.VV., *Antología de la novela corta alemana. De Goethe a Kafka*, pp. 5-24. Colihue.
- Vedda, M. (2014). "La gran grieta del mundo". Siegfried Kracauer, Walter Benjamin y los debates sobre la figura del intelectual. *Pandaemonium Germanicum*, vol. 17, núm. 23, pp. 182-204.



# Mito e individuo en la crítica de Siegfried Kracauer a los *bestsellers*

*Francisco García Chicote*

## El punto de vista de la alienación

A partir de la mitad de la década de 1920 y hasta principios de la siguiente, Siegfried Kracauer estudia intensamente los sectores medios urbanos alemanes, sectores cuyo representante típico moderno encuentra en el empleado de comercio. El análisis no es sistemático ni se presume definitivo; arraiga, por el contrario, en procedimientos epistemológicos propios de la ensayística y sufre modificaciones a lo largo de los años. En términos esquemáticos, se trata de una crítica de la vida de este sector –hasta entonces muy poco atendido por la teoría social– en cuanto existencia alienada. Es decir, Kracauer se interesa por el modo peculiar en que los empleados de comercio enajenan sus atributos humanos, sus capacidades genéricas, en la potencia económica del capital y desarrollan, en el terreno de tal enajenación, formas correspondientes, igualmente peculiares, de conciencia, comportamiento, sexualidad, gustos estéticos, convicciones políticas, etcétera.

Si bien este punto de vista de la alienación suele ser pasado por alto o incluso explícitamente negado por la recepción

más difundida de la obra del pensador,<sup>1</sup> resulta crucial para entender cabalmente su proyecto: la crítica es un procedimiento intelectual necesario para la recuperación de aquello que se halla cedido a la lógica del capital, lo que implica consecuentemente que los objetos son sometidos a un doble proceso de destrucción y salvataje: en cada caso, son disueltos aquellos aspectos que obstaculizan el devenir humano de estos sectores, son conservados aquellos que garantizan dicho devenir.

Como sucede con la tradición en la que Kracauer se instala y con la que dialoga cada vez que pone a prueba su concepto de crítica –tradición que puede esbozarse con la línea Hegel-Marx-Lukács–, la alienación no se concibe como un fenómeno primariamente de la conciencia, sino como algo relativo a formas específicamente distorsivas de objetivación. En su aspecto ideológico, la alienación no es, como se ha sugerido en ocasiones, simplemente una imagen falsa de relaciones objetivas verdaderas a la que se le ha de contraponer la visión correcta, sino que implica representaciones acriticas de relaciones objetivas miserables. De allí que el punto álgido de la crítica kracaueriana de los empleados lo constituya un análisis sobre la división técnica del trabajo en el interior de la gran empresa comercial –o del sector comercial de la gran industria–, que ocupa gran parte de su serie de ensayos *Los empleados. Un aspecto de la Alemania más reciente*, publicada como libro en 1930. A su vez, en esta y otras publicaciones se detiene Kracauer en el tiempo libre de los asalariados: su afición a las actividades deportivas –véase, por caso, además del ya citado libro, el artículo “Sie sporten”

---

1 Por caso, Georg Steinmeyer (2008: 10) le adscribe a Kracauer un pluralismo “decididamente no ideológico”. Y en el ensayo en el que más inequívocamente se expresa el programa teórico-crítico del pensador, “El ornamento de la masa”, de 1927, Dagmar Barnouw (2009: 15 y 21) e Inka Mülder-Bach (1998: 12 y 14) creen advertir un tinte “especulativo” que no se relaciona en los ensayos precedentes y siguientes.

(Hacen deporte, 1927)–, a las grandes salas de cine –“Culto de la dispersión”, de 1926, constituye un antecedente significativo del notorio “Asilo para desamparados” que compone el libro de 1930–, su interés por la cosmética, etcétera.

Estas instancias exploratorias de, podría decirse, espíritu sociológico se articulan de un modo que hace honor a la tradición arriba mencionada, con ejercicios de crítica ideológica. Kracauer detecta en los campos artístico e intelectual de su época obras de consumo masivo que expresan, legitiman y ayudan a reproducir la vida alienada de los asalariados comerciales. En lo que hace a este punto, la ensayística de Kracauer se detiene principalmente en producciones cinematográficas (un caso paradigmático es su ensayo “Las pequeñas dependientas van al cine”, de 1927), las publicaciones de lo que luego sería designado como la “revolución conservadora” (véase su trabajo “La revuelta de la clase media. Una discusión con el círculo Tat”, de 1931) y, en diversas y significativas ocasiones, en determinadas formas de la narrativa literaria.

Sobre este último aspecto, el estudio de *bestsellers* literarios, trata esta exposición. Kracauer publicó mayormente en el suplemento “cultural” de la *Frankfurter Zeitung*, el *Feuilleton*, entre los últimos años de la década de 1920 y los primeros de la siguiente, una serie de ensayos y entrevistas dedicados a los fenómenos comerciales de la narrativa. Objeto de sus indagaciones son las así llamadas “novelas de guerra” (*Kriegsromane*) pacifistas de, entre otros, Erich Maria Remarque y Ernst Glaeser, la forma biográfica contemporánea, en especial las publicaciones de Emil Ludwig, las novelas de Frank Thieß y Richard Voß, que Kracauer reseña para una serie de artículos organizada por él mismo que tenía por fin responder a la pregunta “¿cómo se explican los grandes éxitos de libros?” (Kracauer, 2008a: 67) y que reunía contribuciones de varios intelectuales. El resultado de estas investigaciones se halla

esquemáticamente sintetizado en un ensayo de 1931, “Sobre los libros de éxito y su público”. Anticípese aquí que para Kracauer una novela comercialmente exitosa en la Alemania de entreguerras no debe sus ventas a su calidad literaria, sino al hecho de que satisface en el plano espiritual las necesidades y demandas de la conciencia alienada de los sectores medios. El denominador común es la afirmación de una individualidad míticamente fundada, que asegure una huida de una existencia cotidiana signada por la colectivización y racionalización invertidas del capital.

Con estos ensayos como objetos, las páginas que siguen se dividen en tres secciones: la primera determina, de manera esquemática y únicamente a los fines de nuestra argumentación, la situación de los sectores medios comerciales en la Alemania del período guillermino y la República de Weimar. En segunda instancia, se indaga el modo en que Kracauer analiza los libros de éxito, a fin de caracterizar su concepto de crítica literaria. Finalmente, se presentan las formas literarias en que son atendidas las necesidades y ambiciones de la conciencia alienada de los sectores medios comerciales.

## **Los sectores medios alemanes**

Cuando habla de capas medias, Kracauer se refiere a un grupo poblacional urbano que se delimita, por un lado, “hacia abajo” con un proletariado tradicionalmente organizado cuyo ímpetu revolucionario se halla inequívocamente retraído y, por el otro, “hacia arriba” con una alta burguesía de contornos cada vez más difusos, impotente respecto de la autonomía del capital cuyo título de propiedad ostenta. En el ya mencionado “Culto de la dispersión”, de 1926, se lee una de las primeras definiciones de estos sectores,

vinculados conceptualmente en los ensayos de Kracauer con la noción de “masa”:

A través de su absorción en la masa surge el *público homogéneo cosmopolita* que, desde el director de banco hasta el empleado de comercio, desde la estrella de cine hasta la dactilógrafa, comparte *un mismo* sentido. Las lacrimosas lamentaciones a propósito de este giro hacia el gusto de las masas han hecho tarde. Pues los bienes culturales cuya recepción rehúsan las masas no son ya, en parte, sino una propiedad histórica, porque la realidad económica y social de la que dependían ha cambiado. (2006a: 218)

Dejemos de lado la coloración positiva en torno a estos sectores que se trasluce de la cita –coloración que cambiará rápidamente de tono– y detengámonos en el hecho de que, si bien el universo que resulta de este recorte es sumamente heterogéneo, Kracauer aísla eventualmente en él un tipo peculiarmente moderno: el empleado de comercio, el trabajador de cuello blanco. Es decir, los sectores medios se examinan en la obra de Kracauer a través de su tipo moderno y directamente afectado a la lógica económica. En los últimos años del período guillermino –que se extiende desde la “unificación” en 1871 hasta la derrota alemana en la Primera Guerra Mundial–, y la República de Weimar, el capital comercial alemán sufrió un proceso de expansión, concentración, complejización y racionalización que redundó en procesos de precarización, proletarización y masificación para los trabajadores de sus ramas, que en el siglo XIX habían sido atendidas por representantes de la pequeña burguesía, ahora en franca descomposición. Hacia 1920, los trabajadores de cuello blanco representaban el 11% de la población activa; con tres millones y medio de empleados, eran el sector que



más había crecido en el último cuarto de siglo. El 65% eran vendedores de comercio, mientras que el resto se desempeñaba mayoritariamente como oficinistas y burócratas en cargos de poca responsabilidad. Un aspecto significativo de este crecimiento lo constituye el segmento de las mujeres: en el censo de 1925, se trataba del grupo que más había crecido, no solo con relación a su contraparte en el proletariado, sino también dentro del seno de los trabajadores de cuello blanco: constituían cerca del 40% de ellos (Grisko, 2002: 10).

Una creación lingüística plasma este crecimiento. Hacia 1890, surge en Alemania el término *Angestellter* para designar a un nuevo tipo de asalariado, de modo que resultara inequívoca la distancia con quien antes ocupara su lugar: el *Beamte/Privatbeamte*, cuyos derechos emanaban de los lazos orgánicos que mantenía con la otrora poderosa pequeña burguesía alemana. En *Los empleados* (2008b: 133 y s.), Kracauer grafica la transición del *Beamte* al *Angestellter*, de la vieja pequeña burguesía a los nuevos sectores medios con sus observaciones en torno al empleo de la música en los cursos de mecanografía. La música, con la cual las futuras mecanógrafas se sienten identificadas por sus aspiraciones pequeñoburguesas, sirve empero para ejercitar una destreza en tareas que requieren precisamente la eliminación de la pretensión más valiosa de aquella pequeña burguesía: la personalidad individual. Al mismo tiempo, el término procura denotar la separación respecto de los trabajadores de la producción, los *Arbeiter*. En 1911, esta posición intermedia se cristaliza en la legislación de derechos laborales para el sector, única en Europa, que logra algunas prerrogativas por encima de las de los trabajadores, pero muy por debajo del antiguo funcionariado.

Para comprender el enfoque de Kracauer, acaso deban explicarse dos elementos ya sugeridos: el sector de empleados de comercio resultó un blanco fácil de las crisis económicas del período de entreguerras. La pronunciada precarización a la

que fueron llevados estos trabajadores –que se explica, en parte, por su renuencia a recurrir a prácticas de resistencia tradicionalmente ejercitadas por sus primos proletarios– no redundó en una radicalización plebeyo-democrática, sino en una franca derechización antiliberal. Al relevar la afiliación sindical de los empleados, Henri Band (1999: 139) afirma que, mientras que hacia la mitad de la década de 1920 el gremio socialdemócrata AFA-Bund nucleaba más de la mitad de todos los asalariados agremiados, para 1931 tres cuartas partes engrosaban organizaciones políticas de la derecha antiliberal. Semejante comportamiento político se nutría de “actitudes y valores antiproletarios, a pesar de [la] propia proletarización” del sector (Speier, 1986: 83),<sup>2</sup> amparados en una constelación ideológica de valores que, en el plano de la conciencia, identificaba a sus portadores con las tradiciones decimonónicas de la pequeña burguesía. En su crítica de las novelas de Voß, Kracauer expresa esta situación con un dejo de ironía: “Todo empleado prefiere ser una personalidad a lo que él entiende por proletario” (Kracauer, 2011: III, 459). Personalidad, comunidad, vivencia, interioridad, cultura son conceptos axiológicos que...

proviene del emprendimiento mitológico y del arcaizante neo-romanticismo de finales del siglo XIX, mantenidos por un sector medio cultivado necesitado de respaldo espiritual y que por entonces podrían haber poseído cierta realidad concreta debido a su adecuación a la realidad social. (ibid.: II, 380)

Aquí se manifiesta el segundo elemento de la conceptualización kracaueriana de los sectores medios: la inadecuación de su conciencia respecto de su ser objetivo, el hecho de

---

2 Cuando no se indica algo diverso, las traducciones son nuestras.

que su adscripción identitaria depende de fantasmagorías. La novela *Pequeño hombre, ¿y ahora qué?*, de Hans Fallada, grafica esta inadecuación en el diálogo entre su protagonista, un pequeño y miserable vendedor de grandes tiendas, y su suegro, un miembro de un sindicato proletario:

–Empleado, lo que me faltaba por oír –dice Mörschel–. Ustedes se creen mejores que nosotros, los obreros.

–No lo creo.

–Sí que lo cree. Y ¿por qué lo cree? Porque su patrón no les aplaza una semana el cobro del jornal, sino el mes entero. Porque hacen horas extra no remuneradas, porque cobran menos de lo que estipula el convenio, porque jamás hacen huelga, porque son los sempiternos esquirolas...

–No siempre se trata únicamente de dinero –se defiende Pinneberg–. Nosotros también pensamos distinto a la mayoría de los trabajadores, tenemos otras necesidades... (Fallada, 1955: 18)

Para Kracauer, son precisamente aquellos libros que logran colmar las necesidades espirituales de estos sectores materialmente famélicos los que se convierten en *bestsellers*.

## El concepto de crítica de los *bestsellers*

Más allá de la insoslayable actitud ensayística, los análisis que Kracauer hace de los libros de éxito descansan sobre una serie de presupuestos en torno a la teoría de la literatura y, en estrecha relación con ellos, un puñado de procedimientos

metodológicos. Detengámonos, por un lado, en un elemento de su teoría literaria y, por el otro, en el concepto de extranjería en cuanto hilo conductor de su crítica.

Kracauer recupera la tesis lukácsiana según la cual las obras literarias expresan, por medio de sus elementos genérico-formales, dinámicas sociales que, de otra manera, permanecerían ocultas en la existencia cotidiana. Se trata, naturalmente, de una idea cuya propiedad no puede atribuírsele exclusivamente al filósofo húngaro –aparece implícita en el tratamiento que la filosofía clásica alemana hace de la narrativa moderna–, pero en el ensayo que este nombrara *La teoría de la novela* y que se convertiría en una suerte de “libro de culto” para Kracauer, Walter Benjamin, Ernst Bloch, Leo Löwenthal y Theodor Adorno,<sup>3</sup> adquiere una formulación inequívoca, desarrollada, “clásica” el vínculo conceptual entre, por un lado, la *forma* de la novela y, por el otro, la alienación de la modernidad capitalista. Para Lukács, la novela logra atribuirle a la “fragilidad quebradiza de la estructura del mundo” una forma que no ejerce violencia sobre este, sino que extrae a partir de él un sentido y, con ello, obra en dirección de su retroacción por parte del sujeto, es decir, en dirección de la superación de la alienación moderna. En las palabras oscuras del ensayo, esta idea aparece así:

No hay ya para las formas una totalidad dada que se pueda simplemente tomar: por eso, tienen que estrechar y disipar lo destinado a configuración hasta que les sea posible soportarlo, o bien someterse a la constricción de exponer polémicamente la irrealizabilidad de su objeto necesario y la nulidad íntima del

---

3 “Era para todos nosotros un libro de culto, que prácticamente sabíamos de memoria”, así se expresó Löwenthal en 1990 con relación al ensayo de Lukács (Löwenthal y Kracauer, 2003: 271).

único objeto posible, introduciendo así la fragilidad quebradiza de la estructura del mundo en el mundo de las formas. (Lukács, 1985: 306)

En consonancia con otros lectores contemporáneos del ensayo, Kracauer lamenta el críptico, difícil lenguaje de *La teoría de la novela* (2006: 138).<sup>4</sup> No obstante, reconoce en esta tesis una potencia crítica adecuada para el análisis de los fenómenos modernos: que ciertas novelas logran expresar relaciones cotidianas que de otro modo se perderían de vista y, en especial, que (a) dicha expresión se efectúa a través de los aspectos formales constituyentes del género y que (b) dicho carácter oculto de las relaciones no remite a un supuesto problema epistemológico general, a ninguna limitación del conocimiento *per se*, sino a las dinámicas degradadas y degradantes del capitalismo.<sup>5</sup> No hay en la ensayística de Kracauer una explicación unívoca respecto de los modos precisos en que se efectúa esta relación expresiva entre novela y capital: además de la insoslayable asistematicidad de su pensamiento, cabe notar su giro teórico de mediados de la década de 1920, que marca un verdadero punto de inflexión entre una fase romántico-anticapitalista signada por las categorías pesimistas, nostálgicas, aristocrático-burguesas típicas de la *Kulturkritik* del período guillermino y, por el otro, una etapa de crítica ideológica y análisis socioeconómicos influidos

---

4 Cfr. la reseña de Margarete Susman (1988: 308) y los comentarios de Ernst Troeltsch (en Lukács, 1982: 390) y Max Weber (en Lukács, 1982: 363).

5 En concordancia con la desaparición de la adecuación objetiva como criterio de verdad en las ciencias humanas y sociales, se insiste en las recepciones contemporáneas en que la obra de Kracauer "no se halla dirigida a la realidad como tal, sino específicamente a los fenómenos fugitivos e imperceptibles" (Müllder-Bach, 1998: 10) y a los modos de representación: "No es la meta la imitación de la cosa, sino la imitación de la condición epistemológica. Si la realidad es una construcción de la conciencia, la representación debe ser igualmente una construcción" (Oschmann, 2009: 40).

por *Historia y conciencia de clase*, de Lukács, y la obra de Marx. En general, sin embargo, Kracauer siempre mantiene que la novela es un género de una época sin sentido no solo debido a la filiación temporal de esta, sino ante todo porque sus formas logran expresar el sinsentido de la época –de lo que se sigue la potencia crítica del género–. En un tratado sobre la novela policial, profundamente arraigado en la tradición nostálgico-pesimista de la *Kulturkritik*, que Kracauer escribió entre 1922 y 1925 y que finalmente, acaso ya convencido de la pobreza conceptual de aquel enfoque, decidió no publicar, se afirma que las novelas de detective (se piensa aquí principalmente en la versión “clásica”, anglófona, del género) tornan inteligible una sociedad completamente racionalizada:

La formación [*Formung*] estética es capaz de conferirle a la vida desrealizada, que ha perdido la facultad de dar testimonio de sí, una suerte de lenguaje. [...] Cuanto más profundamente va cayéndose la vida, tanto más precisa la obra de arte, que rompe el sello de su hermetismo y ajusta sus elementos de tal modo que estos, que yacen dispersos el uno junto al otro, se colman de relaciones. La unidad de la formación [*Gebilde*] estética, el modo en que distribuye los pesos y vincula los eventos, hace hablar al mundo que nada dice. (Kracauer, 2006b: 117)

Casi una década más tarde, cuando Kracauer se dedica a la crítica de los sectores medios y de sus expresiones ideológicas, defiende la importancia de los *bestsellers* en cuanto vías de acceso a un sujeto que resulta de otra manera opaco. Refiriéndose a los éxitos editoriales de Thieß, afirma:

Conocer a un escritor de una influencia tal es importante. Más importante: ganar, por medio de la

consideración de algunas obras suyas, una mirada en el comportamiento y las necesidades de los grupos poblacionales que son interpelados por él. Los análisis de libros que son muy leídos constituyen un artificio para la investigación de capas sociales cuya estructura no puede ser determinada por un camino directo. (Kracauer, 2011: III, 508)

Con esta determinación de la novela en cuanto vía de acceso a la realidad alienada se vincula una segunda, que concibe el ámbito de existencia propio de los sectores medios como un “territorio desconocido”. El desarrollo más notorio de la noción de *terra incognita* –si se dejan de lado las páginas iniciales de la obra póstuma sobre la historiografía (cfr. Kracauer, 2010: 52 y s.)– puede hallarse al comienzo de *Los empleados*. Allí, posiblemente inspirado en la definición simmeliana de la extranjería como un condicionamiento recíproco de lejanía y proximidad (cfr. Simmel, 2014: 653 y s.), Kracauer propone exotizar su objeto para conocerlo: los empleados de comercio componen un factor decisivo en la trabazón político-económica de la débil República, pero, al igual que la carta en el archiconocido cuento de E. A. Poe, evaden la detección crítica refugiándose en una proximidad impuesta. En consonancia con una idea que articula la ensayística de Georg Simmel y que se halla explicitada en su *Filosofía del dinero* y en pasajes de su *Sociología*,<sup>6</sup> Kracauer entiende que la vida moderna se encuentra signada por dinámicas de cambio constante, cuyo movimiento es articulado por potencias económicas. Esto supone la desaparición de lazos orgánicos cimentados por “la fijeza del parentesco, de la localidad, de la profesión” (ibíd.: 655),

---

6 Ante todo, en el célebre capítulo de *Filosofía del dinero* sobre “El estilo de vida” y los excursos sobre el extranjero y los sentidos en la *Sociología*.

cuyo *medium* gnoseológico es la proximidad entre el sujeto que conoce y el objeto de su conocimiento, y exige consecuentemente la implementación de una mirada extranjerizante. Permítasenos citar este pasaje de *Los empleados*, ya comentado muchas veces:

Centenares de miles de empleados pueblan a diario las calles de Berlín, y sin embargo su vida es menos conocida que la de las tribus primitivas, cuyas costumbres admiran los empleados en las películas. Los funcionarios de los sindicatos de empleados –como no podría ser de otra manera– muy rara vez miran, rebasando el plano del detalle, en dirección a la estructura de la sociedad. Los empresarios no son, en general, testigos imparciales. Los intelectuales, o son empleados o son trabajadores independientes, y por ende el empleado suele carecer, para ellos, de interés, a raíz de su carácter cotidiano. Ni siquiera los intelectuales radicales suelen sondear más allá del exotismo de la vida cotidiana. ¿Y los propios empleados? Son los que tienen menos conciencia acerca de su situación. Pero la existencia de estos transcurre a la vista de todos. Por el hecho de estar expuesta a la vista de todos, se encuentra aún más a salvo de ser descubierta, como la “Carta a Su Majestad” en el cuento de E. A. Poe. Nadie advierte la carta porque esta se encuentra a la vista de todos. Sin duda están en juego fuerzas poderosas que querrían evitar que aquí se advierta algo. (Kracauer, 2008b: 112)

La extranjerización no constituye, como afirma en distintos lugares Inka Mülder-Bach, la editora de las *Werke* de Kracauer, ni un gesto de la etnografía urbana (1998), ni un ejercicio propio de la fenomenología husserliana (2015),



sino un procedimiento formal con miras a la crítica de la naturaleza alienada de un objeto que sostiene y reproduce su alienación en parte porque emplaza una mala proximidad. Esta mala proximidad remite en el plano ontológico a formas de existencia históricamente superadas –la familia, los pequeños círculos, el taller artesanal, el vínculo con la tierra, la sangre, etcétera– y, en el plano epistemológico, a presuntos procesos cognitivos irracionales, no reflexivos, suspicaces de todo juicio resultante de análisis racional. Si se considera la variante ideológica, profusamente difundida, del idealismo durante las épocas guillermina y republicana, a este conocimiento de mala proximidad se le confieren los términos de intuición (*Anschauung*), vivencia (*Erlebnis*) y estado de ánimo (*Stimmung*), entre otros.<sup>7</sup> En el ensayo dedicado a los *bestsellers* de Thiess, Kracauer advierte en “influjo” que el idealismo alemán ejerce sobre un segmento considerable de la juventud de clase media (el así llamado “movimiento de la juventud”) al indicarle a esta “una comunicación inmediata del hombre individual con el espíritu a fines de superar todas las dificultades externas” (Kracauer, 2011: III, 511).

El procedimiento de extranjerización está concebido, pues, no como una herramienta epistemológica ajena y anterior al material, sino como operatoria consciente de la estructura objetiva del material mismo que, en su modo

---

7 En un llamativamente poco conocido ensayo del joven Lukács, este denuncia el estado de ánimo y la vivencia como “la relación instantánea, no analizada, casual entre el que contempla y el objeto contemplado; relación que, en general, es mantenida a distancia, incluso conscientemente, del análisis y es causada por las circunstancias” (2015: 187). Por su parte, Weber advertía en 1919 “que se ha originado una actitud, muy extendida, sobre todo, y por razones bien comprensibles entre la juventud, con la que se rinde a ciertos ídolos un culto del que encontramos muestras en todas las esquinas y en todos los periódicos. Estos ídolos son la “personalidad” y la “vivencia”. Ambos están estrechamente conectados y predomina la idea de que es la segunda la que contribuye a formar la primera, a cuya esencia pertenece. La gente se atormenta por “acumular vivencias”, puesto que eso es lo que se espera de una personalidad y si no lo consigue tiene que comportarse, al menos, como si hubiese recibido ese don” (Weber, 1979: 195).

alienado de existencia, se presenta empero en términos inversos. En lo concreto, la extranjerización propone una forma expositiva que Kracauer designa coherentemente con el mismo término que emplea para determinar la esencia de la sociabilidad moderna: *mosaico*. Así como la Modernidad supone que los elementos se desarraigan de sus fijaciones orgánicas con el suelo, la tradición, la sangre y constituyen, libres, combinatorias siempre cambiantes,<sup>8</sup> así el mosaico de la crítica ha de resaltar la distancia, el carácter de construcción, la historicidad y procesualidad de los objetos que asume para sí. La relación entre estructura objetiva del mundo y conciencia no es fortuita: Kracauer afirma que, en su forma capitalista, el mosaico actúa ciegamente sin tener en cuenta las necesidades de los seres humanos. Entender la labor de la conciencia como mosaico es, pues, uno de los modos en que se retoma el control humano del mosaico objetivo.

En *Los empleados*, el mosaico es contrapuesto con un modo por entonces extendido de retratar la realidad, el “reportaje”. La presunta inmediatez, objetividad e imparcialidad de este método que emulaba procedimientos fotográficos pretendía incluso superar los límites que separan lo literario de lo documental. Los escritores que aplican esta técnica, afirma Kracauer:

---

8 La metáfora del mosaico arroja luz, para Kracauer, sobre la esencia del capitalismo monopolístico. Su primera formulación, presente en el libro sobre la novela de detective, retiene aún rastros de un anticapitalismo nostálgico: desligada de sus marcos espaciales y temporales otrora significativos, la realidad se concibe vaciada de sustancia y dispersada en infinitas partículas iguales, que son puestas en movimiento en un “espacio vacío” “unidimensional” por una “ratio emancipada” que solo da cuenta de sí misma (Kracauer, 2006b: 118-122). El espíritu de esta *ratio* es movimiento sin fin: forma “mosaicos arbitrarios, pero siempre calculables” (ibíd.: 120) que, apenas se establecen, vuelven a disolverse para formar otros nuevos. La configuración que resulta de las partículas en eterno movimiento solo es significativa para la *ratio* que las mueve.

no conocen prácticamente una mayor ambición que la de informar; la reproducción de lo observado es la carta de triunfo. Un hambre de inmediatez que es sin duda consecuencia de la desnutrición ocasionada por el idealismo alemán. A la abstracción del pensamiento idealista, que no sabe aproximarse a la realidad concreta a través de ninguna mediación, se contraponen el reportaje como una declaración personal. Pero no se consigue atrapar la existencia una vez que esta ha sido fijada, a lo sumo en un reportaje. Esta ha sido una legítima reacción frente al idealismo, nada más, ya que el reportaje no hace más que perderse en la vida que el idealismo no puede encontrar, que es para este tan inaccesible como para aquel. Cien informes sobre una fábrica no se pueden sumar hasta constituir la realidad de la fábrica, sino que siguen siendo, por toda la eternidad, cien modos de ver la fábrica. La realidad es una construcción. La vida debe ser observada a fin de que la realidad se constituya. Pero esta de ningún modo se encuentra contenida en la serie de observaciones más o menos casuales que conforman el reportaje; antes bien, se halla única y exclusivamente en el mosaico que se compone a partir de las observaciones individuales, sobre la base del conocimiento del contenido de la realidad. (Kracauer, 2008b: 118)

En el plano ideológico, el mosaico en cuanto crítica debe dirigirse a aquellas expresiones que refuerzan la forma aparente de un mundo social dominado por lazos orgánicos, unidades fijas e irreductibles, fuerzas trascendentales, impulsos anímicos irracionales. Es decir, se trata de “destruir” todo aquello que, velándolo, impide u obstaculiza una toma de conciencia del mosaico objetivo. En un ensayo de 1931, titulado

sugerentemente “Minimalforderung an die Intellektuellen” (Exigencia de mínima a los intelectuales”), Kracauer reclama para todo intelectual comprometido no tanto el cerrar filas con un programa partidario, sino simplemente una labor incansable de crítica destructiva de las formas míticas y naturales de la conciencia. En palabras de Kracauer:

El intelecto no es otra cosa que el instrumento de la destrucción de todas las existencias míticas en torno a y en nosotros. [...] La exigencia dirigida al intelecto de los intelectuales, la de emprender la descomposición de lo mitológico, apunta a un *comportamiento destructivo*. Tiene que desenmascarar constantemente ideologías y con ello poner a prueba todas las intenciones aceptadas. (Kracauer, 2011: III, 603y s.)

Para el caso de las novelas de éxito que Kracauer analiza, el mosaico consiste, por un lado, en revelar patrones detrás del aparente carácter único e irrepetible de las formaciones estéticas, esto es, descubrir su esencia de construcción, su socialidad, su funcionalidad social. La relación entre estos patrones que se repiten en los *bestsellers*, por un lado, y el mundo de los empleados en cuya reproducción aquellos inciden, por el otro, no constituye un correlato de contenido, sino *formal*: son los modos que asumen las categorías formales fundamentales de la narrativa (por caso, héroe, acción, ambiente) los que expresan los modos de la conciencia dormida, alienante y alienada, de los empleados comerciales.

## Formas narrativas, formas de la conciencia

En términos generales, las narrativas que se convierten en éxitos de venta refuerzan el acervo ideológico de los sectores

medios tal como Kracauer lo entiende: como formas de la conciencia que impiden u obstaculizan la toma de conciencia de la racionalización mediante la huida hacia conceptos y figuras mítico-naturales. Estos conceptos, que se hallan asociados a la dignidad de una pequeña burguesía ya inexistente desde el punto de vista de su efectividad político-económica, afirman y reivindican un concepto de individuo cerrado, unitario, irreductible a categorías racionales, preñado por ende de misteriosa interioridad y resistente del proceso de racionalización.

En un ensayo de 1929 que se ha vuelto una suerte de referencia obligada para los estudios de la biografía, Kracauer aborda la irrupción de los relatos autobiográficos de guerra y de los retratos biográficos a partir de la Primera Guerra Mundial en Alemania. Señala dos elementos singulares de este fenómeno. En primer lugar, su *masividad*. No se trata ya de la invención de un *erudito* sobre la vida y obra de un *artista* dirigida a un lector *culto*, tal como acontecía con parte de la práctica biográfica decimonónica alemana, sino que el escritor no requiere otra certificación que la de remitirse a un individuo político de probada popularidad o al registro de su propia vivencia en el frente de batalla. El resultado se halla dirigido no ya a un lector cultivado, sino que engrosa la literatura masivamente consumida. En segundo lugar, su *facticidad*. El valor biográfico no abreva en el arbitrio del escritor, lo que implicaría un grado considerable de autonomía inventiva por parte del artista biógrafo-autobiógrafo, sino en el respeto por la *mera* facticidad histórica: condicionada por la misma sensibilidad que cimenta la técnica del reportaje arriba presentada, el acto creativo se limita a la reproducción de figuras cuya legitimidad biográfica se halla certificada por la Historia.

Semejante singularidad a la hora de escribir y leer (auto)biografías expresa, según Kracauer, la posición

ideológica burguesa a la cual la nulidad del individuo en cuanto persona privada “se le impone con la fuerza de las experiencias fisiognómicas”, pero que se niega a “sacar conclusión alguna que pueda iluminar la situación actual”. Este rechazo por parte de los representantes literarios a instalarse en un “puesto avanzado” que le permitiría divisar “el punto de ruptura de nuestra construcción social” se materializa en una insistencia por la forma biográfica que delata la contradicción: su dependencia de la mera facticidad, su masividad expresan la inanidad a la que el individuo privado se ha visto reducido en el capitalismo de monopolios; su insistencia, su aferrarse, empero, en los valores de la intimidad y la interioridad misteriosas –su “huida” a las “regiones interiores del mundo burgués”– marcan la pertenencia de estas literaturas a “la atmósfera brumosa de las ideologías” (Kracauer, 2006a: 311-315).

Se trata de una individualidad cuya fuerza de atracción abreva en un componente ciertamente crítico: la afirmación del yo particular aparece en un momento de pronunciadas dinámicas de racionalización de la división técnica del trabajo. Kracauer muestra, en efecto, que los *bestsellers* aumentan sus ventas precisamente en aquellos años de mayor miseria material. Su estatuto, empero, no logra superar las contradicciones internas de la reacción romántica anti-liberal: opone al movimiento ciego del mosaico una serie de conceptos axiológicos que solo mendazmente pueden obtener la ahistoricidad que pretenden (pues, recuérdese, provienen del romanticismo tardío de la pequeña burguesía decimonónica) y lo hace, por cierto, de un modo *moderno*. Kracauer retoma aquí la tesis, ya desarrollada por Karl Marx y Heinrich Heine (Heine, 1985: 130), de que la conciencia anticapitalista romántica es una conciencia contradictoria, “moderno-feudal” (Marx, 1982: 191), que al no poder reconocer su modernidad acaba afirmando las miserias que

lamenta. Así aparece, por ejemplo, en los ensayos y novelas de Thieß. Estos pretenden una crítica del modo burgués de vida, al que vinculan con las formas del republicanismo y el democratismo liberales, oponiéndoles valores de una supuesta “vieja cultura europea” que sobrevivirían en el alma de la juventud: convicción individual, voluntad de riesgo, autodisciplina, magnanimidad y caballeridad (*Ritterlichkeit*). El hecho de que estos valores se refugien en el alma ha de ser preservado impoluto a toda costa: han de evitarse los falsos campos de actividad burgueses: las escuelas, las iglesias, la política, la economía. Los jóvenes lectores de los ensayos de Thieß saben con certeza una cosa:

que así no se puede seguir, que se deben tomar las riendas de esta vida informe, que debe ser cambiada. Y entonces se tropiezan con Thieß, que les dice más o menos lo que ellos perciben y satisface su anhelo no configurado de un cambio. “Por ello no derriben las cátedras, no hagan caer las iglesias, no fusilen a los políticos, sino que lleven a cabo, si pueden, el gran cambio silenciosamente en sus propias almas”. Un cambio silencioso, un revolucionar sin revolución. En semejantes castillos de aire se encuentra ciertamente uno a gusto. (Kracauer: III, 511)

Los impulsos se canalizan en valores que se ponen a prueba en un ámbito exterior permitido: los torneos deportivos. Kracauer recurre aquí a una observación que ya había comunicado en 1927 en un breve ensayo de rasgos satíricos llamado “Sie sporten” (“Hacen deporte”): la absolutización del deporte, que consistía en un doble proceso por el cual los ejercicios físicos se masificaban y todas las actividades físicas adquirían la calidad de deporte. En este artículo, Kracauer advertía que dicha absolutización descansaba ideológicamente en el uso

desustanciado de determinaciones irracionales tales como la glorificación de la juventud, el miedo a la muerte, la constitución de la personalidad y la “voluntad de victoria”:

Viejos que se han entrenado durante su vida de forma deportiva se tornan cada año más jóvenes. Nadie here-  
da ya nada, porque posponen una y otra vez su muer-  
te. [...] Si la tendencia continúa, se volverán inmortales.  
Así podrán hacer siempre deporte. [...] El espíritu ha-  
bitual lo han reemplazado por el espíritu deportivo,  
que es más sano para el pueblo. [...] A los ricos en es-  
píritu deportivo los anima la voluntad de victoria.  
Puesto que no saben sobre qué quieren ser victorio-  
sos, procuran romper récords. [...] Siempre quisieran  
vencer, el campeonato acera el carácter. (ibíd.: II, 525)

Esta descripción del fetiche del deporte es continuada en *Los empleados*, aunque con mayor concreción: Kracauer de-  
fine allí las actividades deportivas impulsadas por el capital  
comercial para sus empleados como una de las maneras  
de subsumir realmente en su “estructura comunitaria” seg-  
mentos vitales que no lo conciernen directamente (puesto  
que no son, desde un punto de vista inmediatamente  
económico, redituables), pero que contribuyen, sostenién-  
dose en un sentimiento de colectividad, autosuperación,  
higiene, salud o personalidad, a aplacar cualquier forma del  
despertar. La desconexión entre vitalidad y conciencia con  
arreglo a fines allana el camino para que *cualquier* fin valga  
para encauzar impulsos. En la novela de Fallada que hemos  
citado arriba, un colega del protagonista se une a la banda  
nazi SA por motivos deportivos: el uniforme le hace sentir



que pertenece a un equipo y las palizas que propina por las noches a militantes comunistas le renuevan la vitalidad.<sup>9</sup>

Como, empero, las fuerzas sociales han inexorablemente de prevalecer siempre que lo que se les oponga sea una configuración particularista del individuo, el destino más digno al que estos pobres seres humanos pueden aspirar es el trágico. La actitud general de las novelas de Thieβ transmite una “praxis vital” (ibíd.: III, 511) de renuncia trágica; se desconectan románticamente los vínculos entre héroe y ambiente y se postula una subjetividad metafísica. Otro tanto sucede con las de Stefan Zweig:

Thieβ y Zweig [...] ponen al individuo en el centro. Donde interviene el individuo es inevitable la *tragedia*. Zweig entierra la existencia burguesa profundamente en la metafísica y por eso –quizá justamente por eso– ejerce también una fuerte atracción en el público en sus formas distorsionadas. [...] Debido a que las clases medias perciben su posición intermedia como una perdición, pero a la vez quieren mantenerse en ella bajo cualquier circunstancia, tienden naturalmente a elevar todas las calamidades a acontecimientos trágicos. (Kracauer, 2008a: 75)

Un elemento común a los *bestsellers* lo constituye la huida de la cotidianidad en su carácter histórico-procesual y la consecuente búsqueda de amparo en un pasado o una naturaleza *mitificados*. El joven Lukács ya había señalado en

---

9 El carácter típicamente moderno del desgarramiento entre vitalidad y posición de fines fue advertido a comienzos del siglo XX por Simmel (2001: 381 y s.) en su notorio ensayo sobre las grandes ciudades y la vida del espíritu para explicar el irracionalismo de Nietzsche. Cuatro décadas más tarde, el propio Lukács complejiza y desarrolla esta idea (cfr. Lukács, 2019). Muestra, por un lado, que esta atraviesa las figuraciones de la literatura alemana moderna; por el otro, ofrece con ella impulsos para entender el surgimiento del nazismo.

distintas ocasiones (1985: 253; 2015: 135 y s.) que el mito y la tragedia configuran una temporalidad no procesual, sin suspenso ni novedades: todo está dicho de antemano y la existencia es una confirmación del destino. En el análisis de las novelas de Voß, Kracauer encuentra un procedimiento narrativo recurrente que consiste en anticipar la trama: nada toma por sorpresa al lector. “En ello se diferencia [la novela de Voß, *Dos seres humanos*] de la literatura trivial, cuya audacia posee. Mientras que esta aspira a la tensión, que consiste en las siempre nuevas combinaciones de sorpresas, nuestra novela evita premeditadamente toda sensación” (Kracauer, 2011: III, 460). La falsa estabilidad que ofrece la narración calma el vértigo de los sectores medios, desamparados ante las dinámicas inhumanas del capital, pero en la medida en que se presenta como estabilidad natural, mítico-trágica, no hace en definitiva más que afirmar las dinámicas de opresión.

Concluyen las reseñas sobre los *bestsellers* de Voß y de Thieß de manera abrupta, o con frases que tienen una apariencia lexicalizada o formulística. El gesto no es inocente, sino que constituye más bien un guiño al modo en que terminan los cuentos de hadas. Kracauer veía en ellos un género popular que plasmaba una praxis vital estrictamente opuesta a la de los libros consumidos por los empleados: el héroe débil, astuto, sin respeto por los sistemas morales, no evade la estructura del mundo, sino que la apropia conscientemente y alcanza gracias a ello, en su aventura preñada de sorpresas, un final feliz para él, sus congéneres y el mundo en su totalidad.

## Bibliografía

- Band, H. (1999). *Mittelschichten und Massenkultur. Siegfried Kracaers publizistische Auseinandersetzung mit der populären Kultur und der Kultur der Mittelschichten in der Weimarer Republik*. Lukas.
- Barnouw, D. (2009). Vielschichtige Oberflächen: Kracauer und die Modernität von Weimar. Grunert, F. et al. (eds.), *Denken durch die Dinge: Siegfried Kracauer im Kontext*, pp. 13-28. Wilhelm Fink.
- Fallada, H. (1955). *Kleiner Mann – Was nun?* Aufbau.
- Grisco, M. (2002). *Hans Fallada – Kleiner Mann – Was nun? Erläuterung und Dokumente*. Reclam.
- Heine, H. (1985). *Sämtliche Werke 4*. Düsseldorf Ausgabe. Hoffmann und Campe.
- Kracauer, S. (2006a). *Estética sin territorio*, trad. de V. Jarque. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia – Consejería de Educación y Cultura de la Región de Murcia.
- Kracauer, S. (2006b). *Werke*, ed. de I. Mülder-Bach e I. Belke, vol. 1: *Soziologie als Wissenschaft. Der Detektiv-Roman. Die Angestellten*, ed. por I. Mülder-Bach, con la colaboración de M. Wenzel. Suhrkamp.
- Kracauer, S. (2008a). *La fotografía y otros ensayos. El ornamento de la masa I*, Prólogo de C. Ferrer, Postfacio de K. Witte, trad. de L. Carugati. Gedisa.
- Kracauer, S. (2008b). *Los empleados. Un aspecto de la Alemania más reciente*, trad. y notas de M. Vedda, Introducción. de I. Belke. Prólogo de W. Benjamin. Postfacio de M. Vedda. Gedisa.
- Kracauer, S. (2010). *Historia. Las últimas cosas antes de las últimas*, Introducción de M. Vedda, trad. de G. Marando y A. D'Ambrosio. Las cuarenta.
- Kracauer, S. (2011). *Werke*, ed. de I. Mülder-Bach e I. Belke, vol. 5: *Essays, Feuilletons, Rezensionen (1924-1927)*, ed. por I. Mülder-Bach con la colaboración de S. Biebl et al. Suhrkamp.
- Löwenthal, L. y Kracauer, S. (2003). *In steter Freundschaft: Briefwechsel*. zu Klampen.
- Lukács, G. (1982). *Briefwechsel 1902-1917*. Corvina.

- Lukács, G. (1985). *El alma y las formas. Teoría de la novela*, trad. de M. Sacristán. Grijalbo.
- Lukács, G. (2015). *Acerca de la pobreza de espíritu y otros escritos de juventud*, ed. de B. Castano y M. Vedda. Gorla.
- Lukács, G. (2019). Sobre el prusianismo, trad. y Presentación de M. Ferrari. *Inter Litteras* 1, pp. 148-172.
- Marx, K. (1982). *Escritos de juventud*, trad. de W. Roces. Fondo de Cultura Económica.
- Mülder-Bach, I. (1998). Introduction. Kracauer, S., *The Salaried Masses*, trad. de Q. Hoare, Introducción de Inka Mülder-Bach. Verso.
- Mülder-Bach, I. (2015). El cineasta como etnógrafo: acerca de la prosa de Siegfried Kracauer. *Terceira Margem*, vol. 19, núm. 32, pp. 20-40.
- Oschmann, D. (2009). Kracauers ideal der Konkretion. Grunert, F. y Kimmich, D. (eds.), *Denken durch die Dinge: Siegfried Kracauer im Kontext*, pp. 29-46. Wilhelm Fink.
- Simmel, G. (2001). *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*, trad. de S. Mas. Península.
- Simmel, G. (2014). *Sociología: estudios sobre las formas de socialización*, trad. de J. Pérez Bances. Fondo de Cultura Económica.
- Speier, H. (1986). *German White-Collar Workers and the Rise of Hitler*. Yale University Press.
- Steinmeyer, G. (2008). *Siegfried Kracauer als Denker des Pluralismus*. Lukas.
- Susman, M. (1988). *Die Theorie des Romans*. Bendl, J. y Tímár Á. (eds.), *Der junge Lukács im Spiegel der Kritik*. MTA Filozófiai Intézet Lukács Archivum IX, pp. 307-313. MTA.
- Weber, M. (1979). *El científico y el político*, trad. de F. Rubio Llorente. Alianza.



## ¿El ser humano como *tabula rasa*? Siegfried Kracauer en torno a Chaplin y Ginster<sup>1</sup>

Patricia da Silva Santos

Kracauer evaluó de modo ambiguo el famoso ensayo que Theodor Adorno escribió en homenaje a él en 1964, ya que él habría mezclado “el conocimiento de la antigua proximidad personal” con la “interpretación distanciada” (Adorno y Kracauer, 2008: 670). Con todo, él, que planeó durante un tiempo escribir un tratado sobre el ser humano en Marx, ciertamente consideró pertinente el pasaje que sigue, dado que este remite a una de sus mayores preocupaciones:

Reconoció sagazmente que la idea marxista de hombre, por más que de ella se hubiera alimentado su teoría, se degrada a algo estático, que no se acierta con el tenor de su dialéctica si se la funda positivamente en la esencia humana, en lugar de hacerla surgir críticamente de las relaciones que los hombres ha estropeado y que los hombres han de cambiar. (Adorno, 2003: 379)

---

<sup>1</sup> “O ser humano como tábula rasa? Siegfried Kracauer em torno de Chaplin e Ginster”, trad. de Miguel Vedda.

En la década de 1920, las ciencias sociales intensifican una preocupación existencialista en torno al “ser humano” en vista del fortalecimiento del capitalismo. Es ya relativamente clásica, por ejemplo, la percepción de Karl Löwith de que las interpretaciones sociales, aparentemente tan contrapuestas, de Karl Marx y Max Weber tendrían, en verdad, la misma y única preocupación: el “*destino humano del mundo presente de los hombres*” (Löwith, 2007: 33). Tampoco las antropologías filosóficas de Max Scheler y Helmuth Plessner pasaron desapercibidas para Kracauer. El multifacético y polivalente ensayista de la *Frankfurter Zeitung* reseñó textos de esos autores y estuvo de acuerdo con el rechazo enfático de Plessner a la tan peligrosa recuperación de la idea de “comunidad” como la “fusión de las voluntades humanas” por excelencia (Plessner, 1981), ratificando el rechazo del ideal de sujeto orgánico que atraviesa sus textos de las décadas de 1920 y 1930 (Santos, 2014).

Así, si Kracauer no escribió un tratado positivo sobre el concepto de “ser humano”, ni una antropología filosófica sustantiva, sus resultados ensayísticos esconden de forma dispersa, aquí y allí, una concepción del ser humano cuyo principal empeño es desustancializarlo hasta las últimas consecuencias. Esa concepción es, con todo, compleja. Al mismo tiempo que articula reflexiones de autores tan diferentes como Karl Marx, Georg Simmel y Max Weber, ninguna de esas perspectivas le sirvió de manera satisfactoria para sustentar la radicalidad de su propio análisis.

En ese sentido, Kracauer concibe también que el proceso por el cual “la conciencia comienza a saber de sí misma” hace desaparecer “la inicial ‘identidad de naturaleza y hombre’” (Kracauer, 2006a: 294) –según escribieron Marx y Engels en *La ideología alemana*–, pero rechaza vehementemente el modo en que un marxista como György Lukács, por ejemplo, formula y defiende la idea de “personalidad completa”

(*Gesamtpersönlichkeit*) como posibilidad para superar la cosificación.<sup>2</sup> Está de acuerdo con Max Weber en lo que concierne a la perspectiva de que el capitalismo se esfuerza por crear “un ser humano óptimamente adaptado, racionalizado solo según la medida de las necesidades de adaptación a su régimen de vida” (Weber, 1986: 521), pero no piensa que los contemporáneos deban resignarse por medio de la capacidad de “mirar el rostro severo del destino de nuestro tiempo” (Weber, 2001: 79) y sustentando la conciencia resignada; ni siquiera el científico especializado (como indicaré más adelante a propósito de las referencias irónicas a los “hombres cultos”). Del mismo modo, Kracauer probablemente esté de acuerdo con la perspectiva de Simmel de que los desarrollos del mundo objetivo se desdoblan de manera mucho más acelerada que los elementos subjetivos, pero no concebiría al ser humano contemporáneo como “ser espiritual *maduro*, que actúa y juzga en plena posesión de sus fuerzas espirituales, ligado a sus semejantes por la acción y el sentimiento compartidos” (Kracauer, 2006b: II, 144).<sup>3</sup>

Tal vez sea posible sugerir que buena parte de la crítica de la cultura contenida en los más de mil quinientos ensayos publicados en la *Frankfurter Zeitung* entre 1918 y 1933 encierra como perspectiva la necesidad de disecar al ser humano en sus contenidos para confrontarlo con su configuración histórico-social, en vista de que tal confrontación sería incluso la condición necesaria para toda realización humana emancipatoria. Pero tal presupuesto –que, en nuestra opinión, se encuentra entre los puntos de partida de Kracauer– fue él mismo producto de una determinada configuración

---

2 El concepto aparece frecuentemente en el libro de Lukács, principalmente en el último artículo, “Cuestiones de método sobre el problema de la organización”. Las objeciones de Kracauer se encuentran en una carta a Ernst Bloch (1985: 273).

3 Cuando no se indica algo diverso, las traducciones fueron realizadas a partir del original alemán (N. del T.).



histórica, marcada por el modo de producción capitalista, el declive del “dogma”, las revoluciones burguesas y el proceso (parcial) de “desmitologización” del mundo, de acuerdo con la discusión desplegada en “El ornamento de la masa”.

En este sentido, en muchos pasajes, Kracauer llega a aceptar que el ideal de un ser humano formado como “unidad a partir del interior” (Weber, 1986: 521) habría encontrado en algún momento cierta legitimidad histórica; concesión que es hecha con cada vez menos buena voluntad; entre otros motivos, porque el pensador percibe que el carácter idealista de esa concepción del ser humano se torna cada vez más amenazante con el avance de las ideologías fascistas. Con todo, esas conformaciones se encontrarían totalmente superadas; sobre todo, con la superación de la burguesía culta, como lo evidencian los siguientes ejemplos extraídos de algunos ensayos para la *Frankfurter Zeitung*: el hambre contemporánea de biografías de grandes personalidades resultaría de una toma de conciencia por parte de la burguesía, que siente “en los huesos el poder de la historia y ha tomado buena nota de que el individuo se ha convertido en un ser anónimo” (Kracauer, 2006a: 312); los pasajes subterráneos que abrigan objetos antiguos de la “frente burguesa” también descifrarían o desmentirían la “prestigiosa interioridad” inherente al ideal humano del período anterior (Kracauer, 2011: III, 393-400). Es recurrente esa idea de que el ámbito contemporáneo, en plena vigencia del capitalismo y de la técnica, desplazó definitivamente la idea del ser humano como una formación armónica respecto del todo cultural.

Partiendo de ese pasaje histórico y poniéndolo ampliamente en relación con la estructura social (el tenor sociológico de la reflexión es, sin embargo, innegable, aunque recurra a objetos inusitados), buena parte de los esfuerzos de Kracauer, en su diagnóstico del presente, se concentra en remover del discurso social a “un hombre que por derecho

ya no existe” (Kracauer, 2006a: 273 y s.); aunque, como se ha dicho, no ejerza esa tarea de modo directo. De cualquier modo, de ella deriva su atención hacia las masas, así como sus críticas frecuentes a las “personas cultas” y a sus estrategias para eludir el “rostro severo” del destino del tiempo, como también a su preocupación con la vigencia ilegítima de valores que se tornaron obsoletos, como, por ejemplo, la interioridad, la profundidad, la autenticidad y la personalidad.

Puntualmente, podemos registrar algunos ejemplos de cómo tales problemas son tratados en obras específicas: en “El ornamento de la masa”, Kracauer menciona que, aglomerados de esa forma, los miembros no aparecen verdaderamente como individuos, sino como “piedras de un edificio” (ibíd.: 259), de modo que, si no configuran procesos “desde adentro”, reciben su configuración a partir de presupuestos matemáticos, calculables; por ende, más emparentados con la *racionalidad* que con la *naturaleza*; las personas “cultivadas” –“que no son todas” (ibíd., 262)–, reprueban toda manifestación de la cultura de masas –las novelas policiales, el kitsch, las novelas de entretenimiento, el cine, etcétera– y así, no hacen más que refugiarse en un pasado que no puede ser recuperado (o que posiblemente nunca existió);<sup>4</sup> por fin, en el artículo “Culto de la distracción”, por ejemplo, aparece la conexión directa entre valores ligados aún a la idea de autenticidad inherente a las “leyes y formas de la cultura idealista” y las “tendencias *reaccionarias*” (ibíd.: 221) que están asociadas también con la ascensión de las ideologías fascistas.

Para explorar de modo un poco más detallado y puntual aspectos de esa antropología negativa kracaueriana, tomaré

---

4 Esta reflexión es recurrente y, de manera general, asocia la nostalgia de los intelectuales con un rechazo de los fenómenos contemporáneos ligados al desarrollo técnico y al advenimiento de las masas. Cfr. por ejemplo los ensayos “Spannende Romane” [Novelas atrapantes] (1925), “Culto de la distracción”, (1926), “Edelkitsch” [Kitsch noble] (1926), “El ornamento de la masa” (1927), “Wunschträume der Gebildeten” [Sueños desiderativos de las personas cultas] (1932).

como referencia sus ensayos sobre las películas de Charles Chaplin y su novela *Ginster*, teniendo en cuenta la sugerencia de Joseph Roth, quien aproxima a los personajes clave de las obras en una reseña contemporánea a la publicación del libro. *Grosso modo*, es posible percibir que las películas y la novela –elementos de “superficie”– son movilizados por Kracauer para articular preocupaciones teóricas más amplias.

Comencemos por las críticas de cine. Para Kracauer, el personaje creado por Chaplin encerraría la contrapartida perfecta del ideal de ser humano que fue superado con la llegada del capitalismo y su racionalidad específica. Con todo, lo que aún sustenta parte de ese ideal, de un modo totalmente precario, sería justamente el modelado social de los seres humanos por parte de los poderes externos. En el caso de que tales poderes –“confesión religiosa, patria, riqueza y pertenencia de clase” (Kracauer, 2004a: II, 493)– quedasen suprimidos, lo que restaría como característico de los individuos que protagonizan nuestra época no sería una “personalidad completa” que ellos pudiesen ahora ejercer autónomamente; al contrario, quedaría un ente similar al “vagabundo” de Chaplin, cuyo triunfo consiste precisamente en ser un “pobre diablo” (*Habenichts*) que tiene su lugar “en todas partes y en ninguna”:

Existe un dominio mundial que se impone al mundo desde arriba y resume en sí todo el poder; Chaplin domina al mundo desde abajo, como alguien que no representa nada en absoluto. La pregunta es: ¿qué queda cuando se eliminan las cualidades a través de las cuales los seres humanos en general se transforman en seres humanos determinados? Lo que queda en Chaplin es el ser humano a secas, o, en todo caso, un ser humano tal como debe realizarse en todas partes: así posee él también su razón de ser. Pues solo si quedan excluidos

los atributos que son propios de uno y no lo son de los demás, puede tornarse visible aquel ser humano que sería una posibilidad para todos los seres humanos. Quizás la auténtica razón para el triunfo de Chaplin sea: haber vuelto a aportar por primera vez, desde tiempos inmemoriales, la prueba concluyente de que este ser humano no es una abstracción, sino que circula en carne y hueso entre nosotros. Es el paria del cuento maravilloso el que cobra existencia a través de él. Un ser humano que anda a tientas por el mundo sin verdadera conciencia del yo, sin instinto de auto-conservación o incluso ambición de poder; que está completamente desvalido y queda atrapado, a cada paso, en las redes de los cazadores. Pero una y otra vez reluce, a partir de él, lo que convierte al ser humano en ser humano. También el Chaplin de las películas es bueno y tierno y tiene respeto por cada criatura. (ibíd.)

Kracauer insiste en afirmar que esa especie de matriz universalmente válida habría sido imposibilitada solo en el mundo capitalista. Fue en el nexo de esa organización social que se rompió con el “dogma” (el “importuno grillete” de la razón) y quedó atrás la “época plena de sentido” en la cual la vida “estaba en todas partes llena de Dios” y todo se refería al “sentido divino”. Así, en el mundo social se abrió espacio, por un lado, para la “multiplicidad” de los más diversos órdenes, para el “caos”; y por otro, para el “sujeto” aislado como “único portador del espíritu” (Kracauer, 2006b: 12). Con todo, en ese mismo proceso histórico, el capitalismo se tornó “idea”, le fue “proporcionado a él el dominio absoluto sobre el alma” (Kracauer, 2004b: II, 245); perspectiva que está en consonancia con las discusiones por entonces contemporáneas, que toman al capitalismo, en su significado cultural amplio, como “espíritu” o como “fenómeno cultural” (Aldenhoff, 1994: 78-94):

Como estructura supraindividual, que querría crecer y aumentar en una cierta dirección y expandirse, la idea debe influir y marcar el interior de los seres humanos en un sentido determinado. En lugar de que el hombre entero se manifieste en su entrega al objetivo, la idea lo modela según su propio gusto y lo arrastra consigo. (Kracauer, 2004b: II, 245)

Si la exposición del ser humano consumada en las películas de Chaplin no logra romper con todos esos determinantes por una vía positiva, realiza, con todo, una contestación por vía negativa: impugnando justamente aquellos atributos que están marcados por el “poder más fatídico de nuestra vida moderna” (Weber, 1986: 4). En la crítica de *El circo* reaparece esa perspectiva. En esta película tiene lugar la famosa escena de Chaplin dentro del gabinete de espejos. El personaje se asusta al ver su imagen multiplicada y al no poder localizar de modo preciso los peligros animales y las cosas que aparecen en las imágenes. Para Kracauer, la escena indicaría la imposibilidad de “ser como él es”, ya que los poderes del mundo tienen proporciones mucho mayores que la suya. Allí, en el gabinete, el mundo es “quebrado en fragmentos” que se aglomeran; “parece haberse hundido en la locura” (Kracauer, 2004a: I, 33). Y Chaplin es el portador de la extrañeza y del desamparo. El mundo de los espejos puede también ser visto como el mundo social contemporáneo que perdió sus contenidos fijos, que se “desmitologizó” (al menos, parcialmente)<sup>5</sup> por medio del proceso de racionalización de la naturaleza. Sin puntos de referencia fijos, los embates entre el ser humano y los superpoderes exteriores que se imponen a él en el “gabinete de espejos del mundo” no solo

---

5 “El dominio de la abstracción indica que el proceso de desmitologización no ha sido llevado hasta el final” (Kracauer, 2006a: 267).

parecen condenados al fracaso, sino que también reflejan la dificultad para determinar la fuente de tales poderes:

El hecho de que él [Chaplin] no pueda ser lo que es, y que sea mal entendido por un entorno que tampoco él entiende, provoca la risa. Una risa del tipo que también contiene dentro de sí un llanto. Pues el humor de Chaplin no ridiculiza al mundo que se porta como si fuera serio para dejarlo existir de ahí en más intacto; él, antes bien, lo devela como todo gran humor: indica en él algo que querría sacarlo de quicio. Si cada uno saludara a cada criatura de manera tan educada, ¿el mundo no sería transformado? El hecho de que el mundo pudiera ser diferente y, sin embargo, continúe existiendo tal como es: en esa mirada sobre él se mezclan lágrimas de doble proveniencia. La mezcla proviene de la falsa proporción entre el poder del mundo y la debilidad que se opone a él. (ibíd.: 34 y s.)

Es como si las películas sobre ese personaje operasen en negativo: ante ellos, “se sabe que la superficie fue rasgada” (Kracauer, 2004a: I, 270). En el caso de la reseña que discute *La quimera del oro*, es aún más directa la fundamentación del interés de Kracauer por Chaplin en la forma en que este exponía al ser humano en sus películas. Es decir: es la dimensión antropológica de tales realizaciones, en un sentido innegablemente sociohistórico; la dimensión que corresponde a la preocupación teórica del propio Kracauer. En ese sentido, “Charlie Chaplin, que ha compuesto *La quimera del oro*, atraviesa su composición poética como una exposición de lo humano que ha sido extraída de fuentes casi sepultadas” (ibíd.: 269). Sería la misma forma de composición del “cuento maravilloso”, o tal vez como la sentencia de Lao-Tsé según la cual “lo más desprovisto de poder mueve

el mundo” (ibíd.). En tanto los “cazadores de oro” tradicionales son “gigantes rudos” y codiciosos, en el caso de Chaplin, en el “lugar del instinto de autoconservación, de la ambición de poder, hay en él un agujero” (ibíd.). Él no podría vivir lo que se llama vida; en él, el “yo se escurrió entre las manos” (ibíd.). Todas las cosas parecen tener poder sobre él:

Un hombre sin superficie, sin una posibilidad de contacto con el mundo. En la patología se distingue la escisión del yo, la esquizofrenia. Pero desde el agujero irradia lo puro humano inconexo –él se halla siempre inconexo, irrumpe en el organismo solo en fragmentos–, lo humano que de otro modo se asfixia bajo la superficie, que no puede emerger a través de la corteza del yo consciente. La fidelidad exhala desde él; la constante disposición para ayudar hace su aparición sin que el yo resplandezca. (ibíd.: 269 y s.)

Nuevamente, aparece aquella perspectiva según la cual una especie de matriz universalmente válida se encontraría sofocada debajo del yo consciente; conciencia que es concedida por la sociedad, sus valores, poderes y órdenes, bajo la determinación fundamental del sistema económico capitalista. Pero justamente porque toma esa forma, porque se despoja de toda la grandeza inherente a la idea de ser humano, Chaplin puede crear una especie de oposición o resistencia ante los grandes poderes mitológicos (ya sean los de orden natural o los de orden social):

Pero como aquello que es humano es aquí expuesto de esta manera, él está en el orden que le es concedido en los cuentos maravillosos. Ante ese gusanito Chaplin que, desamparado y completamente solo, se arrastra en medio de la tempestad de nieve y de la

ciudad de oro, los poderes elementales retroceden. Exactamente a tiempo acude siempre, nuevamente, un azar y lo arranca de los peligros, que él no mide. El propio oso se inclina hacia él amablemente, como un oso de cuento maravilloso. Su impotencia es dinamita; su comicidad obliga a reír y despierta algo más que emoción, ya que toca la consistencia de nuestro mundo. (ibíd.: 270)

El tenor de verdad de las películas chaplinianas estaría en esta capacidad doble de exponer una matriz humana universalmente válida, así como en la de destacar el carácter mitológico de los poderes sociales en su función acuñadora de conducta de vida. Además de esto, la resistencia posible no descansa, para Kracauer, en la reafirmación de las características asociadas a una supuesta supremacía inherente a la condición humana. Al contrario, justamente la posibilidad de mostrar a los hombres lo que ellos hicieron de sí mismos con sus realizaciones históricas sería el gran mérito de esta exposición de imágenes: ella indica que tales realizaciones, de las cuales el capitalismo es el “más fuerte poder supraindividual”, se autonomizaron y se esfuerzan “en una efectivización lógica de todas las consecuencias en ellas implicadas, no importa si su realización subsiguiente corresponde o no aún a las necesidades internas esenciales” (Kracauer, 2004b: II, 245).

Por cierto, es difícil explicitar y separar los condicionantes teóricos que convergen en esa percepción de Kracauer; es necesario tener en mente la manera contingente y asistemática en que él expone su pensamiento; aunque ese carácter no perjudique la coherencia, sí dificulta la interpretación. De todas formas, me arriesgaría a indicar que el argumento de que los hombres “hacen su propia historia, pero no la hacen voluntariamente, no bajo las circunstancias elegidas por ellos mismos, sino bajo las encontradas inmediatamente,



establecidas y heredadas” (Marx, 2013: 33) aparece como una filiación crucial; con la salvedad de que no solo las condiciones, sino también los propios seres humanos emergen bajo conformaciones específicas de las relaciones desfiguradas por ellos mismos (de acuerdo con la cita de Adorno reproducida más arriba). El hecho es que Kracauer indagó el nexo relativo al “destino humano en el mundo del presente” por medio de múltiples figuraciones cotidianas puntuales y, sobre todo, actuales: el carácter de diagnóstico de época es una marca incondicional de los trabajos del pensador. El análisis de las películas de Chaplin se inserta en ese procedimiento y su preocupación es principalmente con el público de tales realizaciones: al suspender los sentidos que nos son presentados de antemano; por ejemplo, la idea de un humanismo *per se* –que, en el contexto de Kracauer, venía legitimando los numerosos designios fascistas– podría tal vez abrir espacios para la concesión de significados no estipulados de antemano. Esa es la potencialidad inherente a manifestaciones culturales como el cine, a su *juego* de suspensión de sentidos.

Es posible argumentar que la novela *Ginster*, publicada en 1928, también tiene como telón de fondo el “tema filosófico” de lo humano (Mülder, 1985: 134). La trama se desarrolla durante la Primera Guerra Mundial y gira en torno al personaje de Ginster, quien, en verdad, no se llamaba así inicialmente: “este era un nombre que conservaba desde la época del colegio” (Kracauer, 2018: 47). Se trata de un arquitecto de veinticinco años de edad al inicio de la novela, soltero, que acaba de defender su tesis de doctorado, ya que, “con la conciencia de haber obtenido legítimamente el título, quería vivir luego, por así decirlo, de incognito, sin recurrir a él” (ibíd.). Kracauer describe al personaje con algunos trazos autobiográficos; por ejemplo, la situación familiar, la convivencia con el tío historiador, las dificultades financieras de la

madre. El estilo irónico atraviesa la trama de un extremo al otro. En una reseña de la novela publicada en la *Frankfurter Zeitung*, Joseph Roth argumenta:

Ginster en la guerra, es decir: Chaplin en la gran tienda. En la escalera mecánica, que a todos los otros les sirve para facilitar la ascensión, Chaplin tropieza dieciséis veces. En tanto todos los demás compran, él es perseguido por los jefes de sección. En tanto todos los demás pagan conforme a las reglas y con honestidad, él resulta sospechoso de ser ladrón. Frente a los grandes almacenes, las guerras, la confección, las patrias, tanto Chaplin como Ginster se muestran perplejos y cobardes, extravagantes y torpes, ridículos y tragicómicos. Tenemos finalmente al Chaplin literario. Eso es Ginster. (Roth, 1994: 997 y s.)

La aproximación sin duda agradó a Kracauer, a juzgar por sus propias reseñas de las películas de Chaplin. Aunque esté presente todo el tiempo, la guerra aparece en *Ginster* desde una perspectiva más bien subjetiva, de manera indirecta. Son las experiencias del protagonista las que nos dan noticia sobre los desarrollos bélicos. Al comienzo, él se inscribe como voluntario, no por convicción propia, sino siguiendo a su amigo Otto. Sin embargo, no es admitido, y se adhiere a una colonia de socorristas, hasta ser empleado en un estudio de arquitectura. A raíz de este trabajo, consigue postergar durante un buen período la citación (recibida entretanto) para prestar servicio militar. Hasta que, en 1917, tiene que incorporarse como soldado a un batallón sustituto de artillería a pie. Cuando llegan rumores de la gran ofensiva de 1918, él consigue una dispensa médica y permanece en el batallón solo para pelar papas, hasta ser convocado

para trabajar en un departamento municipal de construcción. A lo largo de la novela, el antihéroe kracaueriano lleva una vida cosificada, de la cual no tiene él mismo las riendas:

Me devane los sesos ya a menudo [...] pensando sobre en qué me diferencio de los demás. Las personas están interesadas en sus vidas, tienen objetivos, quieren tener posesiones y alcanzar algo. Cada persona que conozco es una fortaleza. Yo no quiero nada. No me entenderá, pero preferiría diluirme como el agua. Esto hace que las personas estén lejos de mí. Duermo en un cuarto sin interés y ni siquiera tengo una biblioteca. (ibíd.: 185)

El objetivo de Kracauer es justamente subrayar esa dimensión anónima del sujeto, oponiéndose a las tentativas estéticas de fuga que él constata, por ejemplo, en la discusión sobre “La biografía como arte neoburgués” (1930). En este ensayo, el autor sostenía que la forma biográfica adquirió gran vigencia después de la Primera Guerra, una experiencia que despertó en el ser humano la conciencia de su “nulidad y la de los demás” (Kracauer, 2006a: 310). Como tentativa para “denegar todos los conocimientos y problemas formales que pongan en peligro su estabilidad”, el género biográfico sería una respuesta de la burguesía, que llega a percibir que el individuo se tornó anónimo, pero no consigue llegar a ninguna conclusión “que pudiese iluminar la situación actual” (ibíd.: 312 y s.). El género existiría en función del “interés de autoconservación” de esta clase y funcionaría como una evasión: por esa vía, la burguesía aspira a proteger la “ideología” de la personalidad en la que se basa su subjetividad; pero para esto tiene que defenderse de la existencia actual. En este sentido,

termina promoviendo el “rechazo declarado de un régimen que emerge de las profundidades de la masa” (ibíd.: 314).

Ginster, al contrario, no posee la autoafirmación necesaria para determinar “su lugar en la sociedad” (Kracauer, 2018: 63); prefiere estar en aquellos lugares donde nadie puede encontrarlo. Lo que no es difícil, ya que las personas “ven a través de él como si tuviera un manto de invisibilidad en torno a su cabeza” (ibíd.: 66). Cabe recordar que el subtítulo del libro –“Escrito por él mismo”– es desafiado por el narrador en tercera persona. Casi como si Kracauer quisiera prohibir la autobiografía para denunciar la falsedad de un yo inequívoco:

A pesar de sus veintiocho años, Ginster abominaba de la necesidad de tener que convertirse en hombre. Todos los hombres que conocía tenían opiniones firmes y una profesión; muchos, además, mujer e hijos. Su carácter inaccesible le recordaba el de los contornos simétricos, que no podían ser alterados en nada. Ellos siempre se figuraban algo y representaban algo. En conversación con ellos, se imponía el silencio sobre algunas cosas: su dignidad lo exigía, se parecían a países con fronteras. Nunca se abrían. Ginster los encontraba casi repugnantes; meras masas corpóreas pesadas, que se afirmaban seguras de sí, y que se resistían a una división. Él, en cambio, a diferencia de ellos habría sido gaseoso; en todo caso, no podía imaginarse que pudiera alcanzar alguna vez ese carácter impenetrable. (ibíd.: 195)

El pasaje es sintomático de la aversión a la interioridad y la privacidad del sujeto burgués que aparece en reflexiones teóricas kracauerianas. En la forma estética en que Kracauer describe a su personaje, es posible casi identificar el eco de las palabras que utiliza para describir a Chaplin: “[...] en el

lugar del principio de autoconservación, de la ambición de poder, hay en él un agujero [...]. Otras personas tienen una conciencia del yo y viven en relaciones humanas; en él, el yo se extravió” (Kracauer, 2004a: 269).

Como argumenta Inka Mülder respecto de *Ginster*, justamente esa negatividad aparece como una esperanza en Kracauer, a contrapelo de las afirmaciones contemporáneas del sujeto, inexorablemente condenadas al fracaso:

[Kracauer] intentó, por medio del material de la propia historia de vida, configurar una figura en la cual se hace visible, como un proceso dialéctico, la disolución social de la individualidad autónoma y que, en la negatividad de la cosificación y la alienación extremas, contaría con las posibilidades en germen de un modo de vida diferente, más humano. (Mülder, 1985: 141)

Tanto las críticas a las películas de Chaplin como la novela *Ginster* sugieren que, contra los idealismos de la izquierda y de la derecha, Kracauer presenta un tipo humano que emergió en el contexto del mundo capitalista contemporáneo. Y lo que el pensador sostiene de modo categórico es que toda crítica social debe partir de él; de lo contrario, existe el riesgo de que ella se torne reaccionaria.<sup>6</sup> Tan importante como la crítica al imperativo de racionalidad capitalista, su diseminación en las múltiples esferas de la vida social y la vigencia de un “intelecto desarraigado” sería la constatación de que el sujeto que emerge en este contexto no es una “personalidad” a ser salvada como unidad previamente concebida:

---

6 En la ya mencionada carta a Ernst Bloch, Kracauer afirma que, filosóficamente, Lukács sería un reaccionario: el concepto de “personalidad completa” trabajado en *Historia y conciencia de clase* indicaría una percepción errada de los datos de la actualidad por parte de Lukács, a raíz de su “sistematización formal fijada en el idealismo” (Bloch, 1985: 273).

Con todo, la *ratio* del sistema económico capitalista no es la razón misma, sino una razón enturbiada. Desde cierto punto de vista, abandona la verdad de la que participa. No incluye al hombre. Ni el proceso de producción está regulado en función del respeto por él, ni la organización económica y social se construye sobre él, ni en ninguna parte en absoluto es el fundamento humano el fundamento del sistema. El fundamento humano: pues no es de eso de lo que se trata, de que el pensamiento capitalista deba cuidar del hombre como una criatura históricamente desarrollada, que deba dejarle sin dirimir como personalidad y satisfacer las exigencias de su naturaleza. Lo que los representantes de esta concepción reprochan al capitalismo es que su racionalismo violenta al hombre, y esperan con impaciencia el nuevo advenimiento de una comunidad que salve lo presuntamente humano mejor de lo que lo hace la sociedad capitalista. Prescindiendo del efecto retardatario de tales formaciones regresivas: se les escapa el núcleo mismo de la debilidad del capitalismo. Este no racionaliza demasiado, sino demasiado poco. El pensamiento del que es portador se opone a la consumación de la razón que habla desde el fundamento del ser humano. (Kracauer, 2006: 265 y s.)

Aunque de algún modo fiel a esa premisa de tenor netamente iluminista de que la autonomía posible está vinculada con el ejercicio de la razón y, por ende, la libre atribución de sentidos al mundo y sus contenidos, Kracauer recurre a un concepto de ser humano de sesgo más netamente humanista. Esta perspectiva atraviesa los análisis puntuales, contingentes y asistemáticos escritos durante la República de Weimar. Por otro lado, precisamente la fidelidad a esa postura confiere

una unidad teórica y un rigor a los postulados que constan en los textos breves, pero también en formulaciones estéticas como la novela *Ginster*, y orientan su actualidad, que alcanza los días de hoy de forma intacta. A fin de cuentas, si muchos clásicos de las ciencias humanas no rompieron de manera inequívoca con la definición de sujeto como una personalidad que es inherente a una “unidad desde adentro”, Kracauer, aunque de modo no sistemático, señaló el surgimiento de un sujeto que necesariamente rompía con la unidad interna precisamente porque no existe ya unidad externa; discrepa, pues, de la idea aún un tanto idealista de que sería posible armonizar al ser humano con el ambiente por medio de la cultura. De este modo, lo que aún se presenta como “unidad interna” es la identidad concedida por poderes que se imponen desde afuera –de acuerdo con el pasaje ya citado por nosotros: “confesión religiosa, patria, riqueza y pertenencia de clase” (Kracauer, 2004b: 493)–.

Sin embargo, partiendo de esa conclusión totalmente despojada de idealismo respecto del ser humano moderno, no se afirma un nihilismo y un fatalismo sin perspectivas. La descomposición radical, tanto externa como de la pretendida unidad interna, es una “oportunidad incomparable” otorgada a la “conciencia emancipada”; es el juego a todo o nada de la historia, pues, imbricada “menos que nunca en las condiciones naturales”, la conciencia “puede acreditar en ellas su poder” (Kracauer, 2006a: 296). De cualquier modo, no se trata de una perspectiva iluminista clásica, que conciba la razón y la conciencia como esencialidades positivas e históricamente constantes. La emancipación posible pasa a través de ese despojamiento de propiedades pretendidamente últimas que Chaplin habría conseguido realizar en sus personajes, y que conforma también al personaje de *Ginster*.

La oportunidad ofrecida por el capitalismo estaría en su disgregación avasallante de las formas tradicionales, pues,

como formula Kracauer en una carta a Ernst Bloch, “cuanto más minadas estén las formas de vida, tanto más pueden ser iluminadas por ellas las verdaderas relaciones sociales” (Bloch, 1985: 275). Tal oportunidad se relaciona también, de modo indisociable, con la perspectiva de que la autonomía o la emancipación humanas solo pueden ser ejercidas si el “desgarramiento” en la superficie fuera llevado hasta las últimas consecuencias: “Cuanto más desgarramientos y fisuras, tanto más indisimulable es la perspectiva” (ibíd.).

Kracauer elaboró una forma de pensamiento comprometida de manera definitiva con el “desarrollo de la vida práctico-material”<sup>7</sup> (Kracauer, 2006a: 295) contemporáneo. Sus articulaciones antropológicas, también arraigadas en la contemporaneidad, rompen con el sujeto soberano porque constatan que este no existe en las condiciones capitalistas modernas. Es como si en el seno de transformaciones técnicas e históricas surgiese también un determinado tipo humano. El ser humano no es algo que deba estar a salvo de las relaciones sociales alienantes. Al contrario: solo cuando encuentra el “agujero” que está por detrás de su marca social puede él eventualmente “jugar” con las “potencias mitológicas”, hacer de estas “divertimento” y radicalizar el “desmontaje de los contenidos del mundo” (Kracauer, 2004a: I, 191); y esta parece ser la emancipación humana posible.

Kracauer deja abierta, con todo, la pregunta por si el tipo humano que fue potenciado por el advenimiento de la Modernidad aprovechará o no la oportunidad que le fue concedida por el desordenamiento de las “condiciones naturales”, sus formulaciones poseen carácter de diagnóstico y se sustraen a los pronósticos: “¿Hay que indicar caminos? ¿Se espera una receta? No hay receta. Sinceridad, don de observación, humanidad: estas cosas

---

7 Traducción modificada.



no pueden ser enseñadas. Basta con que la situación sea expuesta abiertamente” (Kracauer, 2004a: II, 164). De cualquier forma, Chaplin y Ginster aparecen como piezas ejemplares del diagnóstico antropológico de Kracauer. Estos dos sujetos dispuestos a disolverse, escindidos, desajustados y desamparados son más pertinentes a la época que aquellos que se refugian en una unidad ilusoria. Son tipos humanos que iluminan nuestras verdaderas relaciones.

## Bibliografía

- Adorno, T. W. (2003). El curioso realista. *Notas sobre literatura*, trad. de A. Brotons Muñoz, pp. 372-392. Akal.
- Adorno, T. W. y Kracauer, S. (2008). *Briefwechsel 1923-1966. "Der Reiß der Welt geht auch durch mich"*, Publicación del Archivo T. W. Adorno, ed. de W. Schopf. Suhrkamp.
- Aldenhoff, R. (1994). Kapitalimusanalyse und Kulturkritik: Bürgerliche Nationalökonomien entdecken Karl Marx. Mommsen, W. J. y Hübinger, G. (eds.), *Intellektuelle im deutschen Kaiserreich*, pp. 78-94. S. Fischer.
- Bloch, E. (1985). *Briefwechsel: Siegfried Kracauer - Ernst Bloch 1921-1966. Briefe 1*, pp. 258-406. Suhrkamp.
- Kracauer, S. (2004a). *Werke*, ed. de I. Mülder-Bach e I. Belke, vol. 6: *Kleine Schriften zum Film*, ed. por I. Mülder-Bach, con la colaboración de M. Wenzel y S. Biebl. Suhrkamp.
- Kracauer, S. (2004b). *Werke*, ed. de I. Mülder-Bach e I. Belke, vol. 9: *Frühe Schriften aus dem Nachlaß*, ed. por I. Belke, con la colaboración de S. Biebl. Suhrkamp.
- Kracauer, S. (2006a). *Estética sin territorio*, ed. y trad. de V. Jarque. Fundación Cajamurcia.
- Kracauer, S. (2006b). *Werke*, ed. de I. Mülder-Bach e I. Belke, vol. 1: *Soziologie als Wissenschaft. Der Detektiv-Roman. Die Angestellten*, ed. por I. Mülder-Bach, con la colaboración de M. Wenzel. Suhrkamp.
- Kracauer, S. (2011). *Werke*, ed. de I. Mülder-Bach e I. Belke, vol. 5: *Essays, Feuilletons, Rezensionen (1924-1927)*, ed. por I. Mülder-Bach con la colaboración de S. Biebl et al. Suhrkamp.
- Kracauer, S. (2018). *Ginster. Escrito por él mismo*, Introducción y trad. de M. Vedda. Las Cuarenta.
- Löwith, K. (2007). *Max Weber y Karl Marx*, Introducción de E. Vernik, trad. de C. Abdo Férrez. Gedisa.
- Marx, K. (2013). *El dieciocho brumario de Luis Bonaparte*, trad. de D. Álvarez Saldaña. El Caballito.

- Mülder, I. (1985). *Siegfried Kracauer: Grenzgänger zwischen Theorie und Literatur. Seine frühen Schriften 1913-1933*. Metzler.
- Plessner, H. (1981). *Grenzen der Gemeinschaft. Eine Kritik des sozialen Radikalismus*. Suhrkamp.
- Roth, J. (1994). Wer ist Ginster?. *Das journalistische Werk 1924-1928*, pp. 996-999. Kiepenheuer & Witsch.
- Santos, P. S. (2014). *Siegfried Kracauer: sociologia e superfície. Escritos até 1933*. Unifesp.
- Simmel, G. (1989). *Die Krisis der Kultur. Gesamtausgabe*, vol. 16, pp. 37-53. Suhrkamp.
- Weber, M. (1986). *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie*, vol. 1. Mohr Siebeck.
- Weber, M. (2001). *La ciencia como profesión. La política como profesión*, trad. de J. Abellán, Apéndice de L. Castro Nogueira. Espasa-Calpe.

# Siegfried Kracauer y el cine policial: teoría e historia de un género cinematográfico<sup>1</sup>

Rafael Morato Zanatto

A la memoria de Carlos Eduardo Jordão Machado

En la obra de Siegfried Kracauer, el estudio de la novela de detectives, en los primeros años de su actuación como redactor cultural de la *Frankfurter Zeitung*, fue decisivo para el desarrollo de su crítica al mito del progreso y a la sociedad de masas. Interpretada como fenómeno de la superficie de la sociedad burguesa, la novela de detectives fue tratada por Kracauer en una serie de capítulos escritos entre 1922 y 1925, y que aparecieron publicados recién en 1971 bajo el título de *La novela de detectives. Un tratado filosófico*. Es en ese estudio pionero que Kracauer sienta “las bases de su crítica de la cultura de masas y la industria del entretenimiento” (Machado, 2006) y que interpreta “la Modernidad como movimiento de pérdida creciente de la vida; de disociación entre verdad y existencia”, como resultado de la “racionalización” (Machado, 2007; Souza, 2020).

En el libro, Kracauer interpreta al género detectivesco como “expresión de la Modernidad tardía”, como “investigación fenomenológica sobre las metamorfosis de la *ratio*” a

---

1 “Siegfried Kracauer e o filme policial: teoria e história de um gênero cinematográfico”, trad. del portugués de M. Vedda.

partir de una postura crítica “hacia la disolución de la religiosidad en la sociedad burguesa” (Editor, 2010: 13). Tomando al género como uno de los “fenómenos considerados marginales de la cultura burguesa”, Kracauer elabora una teoría de la novela de detectives (Souza, 2020) que considera al género como expresión marginal del fenómeno observado en la contemporaneidad: el “proceso de destrucción” de la moral religiosa identificado por György Lukács en *Teoría de la novela*: “la desilusión de un mundo sin Dios no puede ser de ningún modo el fundamento de una nueva moral”; en la sociedad occidental moderna, un ateo “sabe solo que Dios es un equívoco, un equívoco aclarado; su mundo carece de ilusiones y su tipo de individuo es egoísta” (Machado, 2007: 189).

Estableciendo puntos de contacto entre *Teoría de la novela* y la reseña de Kracauer al libro de Lukács publicada en la *Frankfurter Zeitung*, Machado llama la atención sobre su importancia para la concepción de *La novela de detectives*: “al definir al personaje moderno como un ‘desamparado trascendental’, personaje de un mundo desencantado y dominado por la *ratio*”, Kracauer interpreta esa “sociedad civilizada enteramente racionalizada” a partir de las esferas ético-religiosa, estético-expresiva y lógico-cognitiva, en el instante vivido, de matriz kierkegaardiana” (ibíd.: 192). En ese mundo, el policía o el detective ocupan “el lugar que en la comunidad incumbía al sacerdote o al mago”, y no es casual “que los arios desempeñen una función comparable con la que en las culturas tradicionales cumplían las iglesias” (Vedda, 2013: 80).

La resolución del misterio o del enigma después de la conducción racional de las investigaciones se equipara al paraíso al que el creyente, después de la muerte, procura ascender, así como la antigua ética que llevaría hacia Dios da lugar a la racionalización integral de la vida. Como señala el editor de la versión argentina de *La novela de detectives*, Kracauer busca

insertarnos en un movimiento que revela la esencia racional de la investigación policial, de las historias de detectives (Editor, 2010: 13).

A la vista del papel de los personajes y la trama detectivescos para interpretar el fenómeno de la sociedad de masas, Kracauer reconoce un nuevo estatus al policial: el de género literario. En aquella época, la novela de detectives no podría ser ya confundida con un mero “pastiche extraliterario”, como “una mezcla turbia en la cual confluyen las novelas de aventuras, los libros de caballería, las leyendas heroicas y los cuentos de hadas”. El género detectivesco se había tornado “un género estilístico bien definido que exhibe un mundo propio con medios estéticos propios” y que había conquistado una posición de innegable importancia, a despecho de las posiciones de la intelectualidad del período (Kracauer, 2010: 23).

En la obra de Kracauer, sobre todo la escrita en la época de la República de Weimar (1919-1933), la doble confirmación del policial como género literario y como expresión de la sociedad burguesa y de masas no se limitó al campo literario, y encontró en el cine un excelente medio para la experimentación de su teoría de la novela policial.<sup>2</sup> Como resultado, será posible comprender de qué modo, al transponer su teoría literaria al análisis cinematográfico, Kracauer formula una teoría del cine policial. Para comprobar esa hipótesis, analizaré 12 artículos publicados por el crítico en la *Frankfurter Zeitung* entre 1923 y 1930: *Wetter und Retter* (Apostador y salvador), *Ägypten im Film* (Egipto en el cine), *Juwelenzauber im Süden* (Magia de joyas en el Sur), *Apachen, Frauen* (Apaches, mujeres), *Polizei* (Policía), *Glücksritter*

---

2 De Souza (2020) reconstruye la teoría de la novela policial en Kracauer destacando sus fundamentos y principales definiciones a fin de situar dicha teoría en el conjunto de la obra del autor alemán y dimensionarla en relación con interlocutores como Lukács, Benjamin, Adorno, etcétera, exponentes del así llamado marxismo occidental.

(Caballero de la fortuna), *Herrn Collins Abenteuer* (La aventura del Sr. Collins), *Verfolgungen und Hochstapeleien* (Persecuciones y estafas), *Das Panzergewölbe* (La bóveda blindada), *Belphegor*, *Ein Kriminalfilm* (Una película policial), *Das grüne Monokel* (El monóculo verde), *Kriminalfilme* (Películas policiales).

En comparación con la “forma lingüística coherente” que utiliza en *La novela detectivesca* para exponer su “pensamiento metafórico” y “experimental” (Editor, 2010: 13), las críticas de cine de Kracauer son más fragmentarias; sus fisuras son más visibles y demandan, para su recomposición, un ejercicio de interpretación a la luz de su teoría de la novela de detectives, persiguiendo el significado inmanente a los caminos que él sugiere, lo que nos lleva a nuestra segunda hipótesis: el conjunto de críticas cinematográficas publicadas sobre el cine policial (1923 y 1930) engendran, en el curso de los acontecimientos, los principios de una narrativa histórica que se desarrollará más tarde en sus primeros artículos sobre historia del cine reunidos en la serie “Reviendo películas antiguas” (*National Zeitung*, Basilea, 1938-1940) y en el libro *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán* (Princeton, 1947), en el que Kracauer utiliza recursos formales y estilísticos para producir “equivalencias, inversiones y reversiones que no solo facilitan, sino que también exigen” que el lector “construya alegorías de significado” (Elsaesser, 2000: 4) y sea capaz de comprender la densidad del análisis social y estético-inmanente que él hace de las películas en épocas y contextos determinados.

En las críticas de las películas policiales, las notas iniciales de esa narrativa histórica ya aparecen en la identificación de los periodos temporales de formación, crisis, transformación y actualización del género policial. Con su instrumental teórico, Kracauer analizará las consistencias e inconsistencias de la trama y de los personajes en comparación con el género literario. La discusión de estas cuestiones relativas a

un lenguaje compartido entre las formas filmica y literaria será fundamental para el reconocimiento del cine policial como un género independiente de las películas de aventuras. En igual medida, el estilo de los personajes cinematográficos será discutido en comparación con el mayor arquetipo de detective: Sherlock Holmes, de Arthur Conan Doyle, pero también con otros detectives y delincuentes de las novelas policiales de Sven-Elvestadt, Paul Rosenhayn, Frank Heller, Gaston Leroux y Maurice Leblanc, igualmente comentados en sus trabajos literarios y cinematográficos. Se trata, en líneas generales, de demostrar cómo elabora Kracauer una teoría y una historia del cine policial a partir de la circulación de conceptos, teorías y perspectivas que registra en *La novela de detectives*.

## Formación y trama del cine policial

La historia de la formación del cine policial obedece a la misma dinámica del libro desde el momento en que señala Kracauer a Edgar Allan Poe como al responsable de cristalizar en su obra “con claridad y por primera vez la figura del detective de manera pura” (2010: 23). Esa estrategia narrativa, consistente en fijar el punto de partida del género, será traspuesta a la fragmentaria historia al situar la serie del detective Stuart Webbs como canon de las películas policiales alemanas. Inspirado libremente en el personaje de Sherlock Holmes, de Arthur Conan Doyle, el personaje refleja una práctica común en el cine del período: adaptaciones cinematográficas no autorizadas, que muchas veces presentaban modificaciones superficiales para ampliar el alcance de las películas en dirección al público o para eludir las obligaciones relativas a los derechos autorales.



La serie *Detektivabenteuer des Stuart Webbs* [Aventuras detectivescas de Stuart Webbs] fue lanzada entre 1914 y 1919 y protagonizada por Ernst Reicher, quien da vida a un fantástico y ágil caballero inglés: el detective Stuart Webbs. En la época en que esas películas fueron lanzadas, Kracauer aún no había iniciado sus actividades en la *Frankfurter Zeitung* (Später, 2016; Stalder, 2003). Aunque no existan críticas de la serie *Stuart Webbs*, Kracauer recurre a las películas y al personaje como a los mejores ejemplos del género, situándolos como punto de partida de una tradición cinematográfica que investigará en sus críticas cinematográficas de la *Frankfurter Zeitung*.

En su primer artículo sobre las películas policiales, “Apostador y salvador” (16/12/1923), Kracauer discute la película alemana *Die närrische Wette des Lord Aldini* (La loca apuesta de Lord Aldini, 1923), de Luigi Romano, y reconoce en él un estilo similar al de las “mejores *opera*” de la serie de Stuart Webbs, en aquella época ya concluida (Kracauer, 2004: I, 43). Entre 1914 y 1919, la productora berlinesa Stuart Webbs-Film Company Reicher und Reicher lanzó 37 películas. Con el traslado de la compañía a Múnich, fueron realizadas 14 películas más hasta finales de 1921; al año siguiente, no se estrenó ninguna película de la serie. Es en ese contexto que Kracauer juzga la desaparición del famoso detective de las pantallas del cine, cuadro que sufrirá pocas alteraciones con el lanzamiento de otras tres películas entre 1924 y 1925, con Reicher en el papel del detective. Como destaca en *La novela de detectives*, Kracauer se refiere especialmente a películas que contaron con enorme popularidad inmediatamente después de la Primera Guerra Mundial (2010: 131).

A partir de la comparación entre las películas y sus respectivos contextos artísticos y sociales, el papel de Stuart Webbs es central para el reconocimiento del policial como

un género cinematográfico independiente de las películas de aventura. Pero, a fin de cuentas, ¿qué otros aspectos deberían ser tomados en consideración para que sea posible atribuir ese estatus a las películas policiales? Para responder a esta pregunta, Kracauer vincula, en su comentario, la trama y los personajes con la fisonomía del género, como especifica en *La novela de detectives*: “La acción fundamental que se desarrolla en la novela policial es el proceso de dilucidar el enigma”, tarea realizada por el detective (Kracauer, 2010: 127); y, más adelante, añade que en la *ratio*, tomada como “principio creador del mundo” de la novela de detectives, “nada puede ser predeterminado; la novela policial se ocupa, por lo tanto, de que el proceso intelectual comience en la nada”, un “no-estar-dado de lo dado se convierte en un principio estético” (ibíd.: 132 y s.).

Esos criterios constitutivos de la novela detectivesca serán identificados en la película *La loca apuesta de Lord Aldini*, en la cual reconoce Kracauer “la deseable materia cinematográfica” de un policial: en ningún momento finge la película una realidad que no le sea tangible, pero “gira en torno a una nada pura [*ein reines Nichts*]” que, de repente, se transforma “en algo muy emocionante y muy improbable”. Y advierte: “la aún no escrita metafísica del cine puede ser desarrollada muy bien usando el ejemplo de esta aventura”; y luego expresa “la tarea de las verdaderas películas”: representar el “carácter de apariencia” (*Scheinhaftigkeit*) de nuestras vidas a través del “aumento excesivo de la irrealidad”, “ironizándola para, de tal manera, indicar la verdadera realidad” (Kracauer, 2006: I, 43).

Como indica en *La novela de detectives*, no se trata de “reproducir de forma naturalista lo que esa *Zivilisation* considera la realidad”, sino de destacar en principio su “carácter intelectualista”: “son un espejo deformante que, enfrentado al proceso civilizatorio, refleja una caricatura de su sustancia

perversa” cuando presentan “un estado social en que el intelecto, libre de toda restricción, ha logrado su victoria final”; una vez que la confusión “desvaída y perturbadora” de figuras y cosas que aparentemente se acumulan al deformar la realidad, “la deja de lado artificialmente y la convierte en una mera mueca” (Kracauer, 2010: 24 y s.).

Esta forma narrativa, que exagera las apariencias, ironizándolas para disolverlas al fin y reubicar la realidad, es revelada por Kracauer en la síntesis que hace de la trama: Lord Aldini, un famoso deportista, apuesta por placer que podría vivir durante tres meses como un vagabundo sin que nadie lo sepa, lo que desencadena confusiones de “irresistible comicidad” que se despliegan con la participación, en la apuesta, de una excéntrica millonaria estadounidense que pretende casarse con el lord porque “él es un hombre”, ironiza Kracauer. En su búsqueda del pretendiente y de la victoria en la apuesta, la millonaria sorprende al impostor y provoca una situación que culmina casi en su muerte por electrocución, acusado del supuesto asesinato del lord: solo en ese final “la realidad parece fantasmagórica”. Pero está claro que el noble “caballero decide liberar al pobre pícaro de manera digna a último minuto”, de modo que la tensión explota “como una pompa de jabón”: “el significado más profundo de la broma divertida es que ella revela la nulidad de un mundo que se pone en movimiento en función de la nulidad”, para evocar risas con su “seriedad previamente desintoxicada”. La comprensión del significado “de esa armónica broma sin gracia es tal vez lo mejor” de la película (ibíd.).

El dinamismo rítmico orientado a la revelación del enigma únicamente al final de la película es planteado como criterio indispensable para incorporar una película en el género policial, pero también será utilizado para graduar cualitativamente las películas policiales. En el comentario a *Carrera con la muerte* (*The Desert Sheik*, 1924), adaptada de la novela *Desert*

*Drama. Being the Tragedy of the Korosko* (Drama del desierto. Siendo la tragedia del Korosko, 1898), de Arthur Conan Doyle, la película estadounidense es criticada severamente, sobre la base de esos criterios, en el artículo “Egipto en el cine” (27/9/1924). Según Kracauer, *Carrera con la muerte* “es más un Bädeker ilustrado” –esto es: una guía turística– que “una carrera en la cual la película no va muy rápido”. El crítico estaba convencido de que “Sherlock Holmes habría ciertamente desarrollado los acontecimientos más rápidamente si su creador le hubiese permitido aparecer en esta historia”. Con todo, el ritmo moroso de la película permite que el espectador sea capaz de “medir a Egipto con serenidad de ánimo [*Gemütsruhe*] a través de lo conocido y lo desconocido”. La “sociedad en la cual el hombre viaja es internacional”, como podemos notar en los personajes más importantes de la película: un capitán inglés, una estadounidense fascinante y un príncipe egipcio; como asistentes, el médico inglés y el pintor francés, famosos ambos, no desempeñan papeles de gran importancia (Kracauer, 2004: I, 90 y s.).

Según *La novela de detectives*, el “alcance internacional de la sociedad en donde se plasma” dicho género es interpretado a partir de la “uniformidad que las sociedades presentan en países de características muy diversas entre sí” y del modo en que se corresponden con la “independencia de su estructura y los contenidos fundamentales de la novela policial respecto de las características típicas de las singularidades nacionales” (Kracauer, 2010: 25). Esa discusión será retomada por Kracauer al analizar la fisonomía del detective francés, como veremos luego. De momento es pertinente señalar que se manifiesta una importante reflexión sobre la fisonomía nacional de los personajes cinematográficos que más tarde se desarrollará en el artículo “Los tipos nacionales tal como los presenta Hollywood” (1949), publicado durante el exilio estadounidense.

Con esa fisonomía transnacional alcanzada por la combinación de tipos nacionales, *Carrera con la muerte* nos enreda en una trama en la cual el capitán inglés recibe un diagnóstico poco alentador: “se encontrará con la muerte en un año. En esa carrera contra el tiempo, y sin mucho que perder, él va a “apasionarse mortalmente por la mujer estadounidense” y a liderar, en medio del desierto, una huida del cautiverio en el que son mantenidos por el príncipe beduino, su rival sentimental, quien rechazado por la joven los amenaza de muerte. “Antes de que la acción llegue a su fin, muchos hombres valientes caen en las arenas del desierto”, y al final el amor entre el capitán y la estadounidense triunfa. Ellos “no están muy preocupados por las plagas de Egipto, porque los diagnósticos del famoso médico no siempre están correctos, y la suerte es favorable al verdadero amor” (Kracauer, 2004: I, 91).

Al analizar la trama, Kracauer entiende que el ritmo más moroso con el que se desarrolla el destino propicia el disfrute de “todas las amenidades” que solo puede ofrecer un relato de viaje del capitán James Cook. En líneas generales, ese ritmo lento parece situar a la película entre el género policial y el relato de viajes. La parte más afín al género policial se identifica en la interpretación del capitán inglés; el ritmo interactúa con los paisajes: uno se sienta “en la terraza del Hotel Sheperds, asiste a la puesta del sol, pasea con engañosa decencia por las calles estrechas del mercado de El Cairo”; se torna sentimental “ante la Esfinge sin resolver su enigma”. Este viaje representa a “todo Egipto en una hora, incluyendo a los derviches; es suficiente. Las imágenes son maravillosas y enriquecen nuestra experiencia geográfica, aun cuando tampoco sustituyan un viaje a Egipto”, justamente porque el lector alemán no podría sentir “el sol del desierto aquí, bajo la lluvia” a través de los personajes y de las imágenes fragmentadas” (ibíd.). Se trata, en síntesis, de atributos que Kracauer denomina, en su libro, “operación mínima de la

existencialidad artística: construir a partir de los elementos de un mundo desarticulado [...] un todo que, aunque solo refleje este mundo de manera aparente”, es capaz de aprehenderlo en su totalidad, permitiendo “la proyección de sus elementos a los hechos reales” (Kracauer, 2010: 40 y s.). Como en lugares tomados por exóticos desde la perspectiva eurocéntrica, tales como Egipto, India y China, “cualquier rincón del planeta recibe el sello de lo extraño por antonomasia, elegido para ser una reserva natural de posibilidades ilimitadas” (ibíd.: 113) a ser exploradas tanto por la novela como por el cine policiales.

## Crisis y transformación del cine policial

Como en *La novela de detectives*, Kracauer identifica, en sus críticas de cine, algunas transformaciones que alcanzaron al género, como lo demuestra en la crítica a la “película policial” alemana *Die Zwei und die Dame* (Los dos y la dama, 1926), dirigido por Alwin Neuss y adaptado por el libro homónimo de Svel-Elvestadt. En el artículo “Apachen, Frauen, Polizei” (Apaches, mujeres, policía, 13/5/1926), el enredo “moderadamente excitante” del cine narra las angustias misteriosas de una mujer casada que, antes del matrimonio, se relacionará con un criminal que ahora la chantajea. Una confusión provocada por la obstinación del marido en intervenir en la situación y que culmina en el hurto de un collar de perlas. A raíz de esto, la mujer “es interrogada por un comisario sin mucha rapidez”, y se precisan cinco actos para llegar al final feliz, con la resolución del misterio (Kracauer, 2004: I, 232). Como el análisis sumario de la película está centrado en su principal problema –la falta de ritmo con la que el director nos conduce a la resolución del misterio–, Kracauer sugiere

un cierto desajuste entre la película y el lenguaje que caracteriza al género policial.

Ese será también el problema de *Die Millionenkompanie* (La empresa millonaria, 1924-1925), de Fred Sauer; el artículo “Caballero de la fortuna” (28/7/1926) hace referencia al “difícil proceso criminal” que se desarrolla en la película: un joven joyero, novio de la hija del jefe, es sospechado de haber robado diamantes puestos bajo su cuidado, pero “aquellos familiarizados con las novelas policiales van a adivinar” que los diamantes artificiales supuestamente creados por un químico y por él almacenados en un tubo de ensayo son, en verdad, las piedras robadas. El químico confiesa el robo y afirma haber tenido como móvil la conquista del amor de una “señora de mundo” (*Weltdame*) que había prometido partir con él a Estados Unidos, algo que probablemente no iba a ocurrir (ibíd.: 251).

Otros problemas en relación con el ritmo y el contenido de las tramas en referencia a la novela policial aparecen en la crítica “Ein Kriminalfilm” (Una película policial, 20/10/1929), referente a la producción alemana *Das Geständnis der drei* (La confesión de los tres, 1928), dirigida por James Bauer y adaptada de la novela corta *Der Mord am Karlsbad* (El asesinato en Karlsbad), de Paul Rosenhayn. Según Kracauer, esa “historia policial” (*Kriminalgeschichte*) no tenía “la magia de lo antiguo” vista en las películas de Stuart Webbs: su ritmo, a pesar de la buena fotografía y de la interpretación de los actores, se demora “mucho en la exposición de los temas, sigue el camino errado, que se entiende de inmediato como callejón sin salida y sobrecarga la interpretación racional del descubrimiento de los infractores”; en este contexto, sus “relaciones eróticas [...] son un fardo” para el despliegue de la trama. Con todo, a pesar de los problemas de ritmo de la trama presentada en la película, dice Kracauer, esta registra “con alguna satisfacción que parece reiniciarse una época de películas

policiales”, y añade que “desde que el audaz tema policial fue formado, sin pretendidas reivindicaciones superiores, ellas son preferibles a los chismorreos sociales” (ibíd.: 209 y s.) de las películas de sociedad (*Gesellschaftsfilme*), género cinematográfico también discutido por Kracauer en la *Frankfurter Zeitung*, y que propaga el cuento maravilloso de la sociedad burguesa y sus patrones culturales.

En el comentario sobre las tramas de las películas, percibimos cómo el detective cumple un papel auxiliar en la trama. Los misterios y enigmas se despliegan lentamente en relación con lo esperado del ritmo característico del género policial, y se nota la disolución del papel del detective y la mayor concentración en otro personaje importante del género: el villano, ladrón o estafador, que vive en los márgenes de la sociedad burguesa. Será ese el foco del artículo “*Herrn Collins Abenteuer*” (Aventuras del Sr. Collins, 4/8/1926), en el que discute la película alemana “*Herrn Philipp Collins Abenteuer*” (Aventuras del Sr. Philipp Collins, 1926), dirigida por Johannes Guter y adaptada de las novelas del “espiritoso Frank Heller”, aunque no haya quedado mucho de su obra en la versión cinematográfica.

En la película, el Sr. Collins es un “estafador que tiene más moral que la sociedad que está traicionando”, y que en la práctica realiza una “crítica social” cuando saquea “las carteras de extraños” y sale de los aprietos con inteligencia, retornando a la “vida racional”. El personaje, un abogado sospechado de haber robado a sus clientes, fue expulsado de la seguridad de la “sociedad burguesa y enviado al mundo de los estafadores”, en el que sobrevive con su “raciocinio rápido” y gracioso que vemos en muchas escenas de la película, perfectamente dirigida y elaborada en los mínimos detalles, aunque se distancie a menudo del núcleo de la historia (ibíd.: 252 y s.). En *La novela detectivesca*, Kracauer comenta la fisonomía de este personaje de Frank Heller en su original



literario, tomándolo como ejemplo de la desintegración total de la relación entre legalidad e ilegalidad manifestada en personajes bien definidos, como el detective o el criminal. Como resultado, el detective “desaparece” en razón de que la “indiferencia del proceso racional cede totalmente al llamado del misterio”, y se destaca el criminal, “que ahora se enfrenta en una dialéctica interna con lo suprallegal o cuya alma es el único lugar donde puede abordarlo”. No es ya la *ratio* “quien lo desenmascara sin encontrarlo”, sino que “se descubre él mismo para que lo encuentren” (Kracauer, 2010: 125).

La película y su personaje llamaron tanto la atención de Kracauer que casi diez días después retomaría la película en el comentario a la producción estadounidense *Forty Winks* (1925), de Frank Urson y Paul Iribe. En el artículo “Verfolgungen und Hochstapeleien” (Persecuciones y estafas, 14/8/1926), Kracauer recuerda que *Las aventuras del Sr. Collins* había lanzado a la productora de la película al “campo de las películas de estafadores”; la película está “cargada de inhibiciones” y no presenta “la ingenuidad, la ligereza totalmente justificada en la motivación que es apropiada para los ámbitos de la vida externa”. Con todo, la falta de ritmo de la trama es observada una vez más: la película alemana “carece de ritmo y se demora como un caracol por pura meticulosidad”, en tanto las películas estadounidenses son duchas en la improvisación, “que no resiste la reflexión” (Kracauer, 2004: I, 255).

Al analizar al protagonista interpretado por Richard Griffith, Kracauer reconoce en él “algo de francés”, una “cuidada elegancia, el bigote delicado, una sonrisa que puede salvar cualquier situación. Es así como uno se imagina a Arsène Lupin, el caballero-estafador”, quien siempre posee una causa noble para legitimar sus acciones (ibíd.). En *La novela de detectives*, Kracauer sostiene que esa “justificación ética solo puede darse en términos psicológicos”, como en el caso de Lupin, quien realizó su primera infracción para defender

a su madre, con instrumentos legales, de los abusos cometidos contra ella en esa sociedad legal (Kracauer, 2010: 124). En líneas generales, la desintegración de esas “categorías de la novela detectivesca” (ibíd.: 125) procede de transformaciones en el campo literario que se manifiestan también en el cine. Esto explica por qué Kracauer utiliza dos definiciones para especificar el género policial: ya sea como película de detectives (*Detektivfilm*), ya como película policial (*Kriminalfilm*), categorías que se repiten en sus críticas literarias: se califica a las obras, ya como “novelas de detectives” (*Detektivromane*), ya como “novelas policiales” (*Kriminal-Romane*).

En *La novela de detectives*, Kracauer enuncia tres hipótesis para interpretar la fisonomía del “gentleman-estafador”: la unificación entre caballeridad y delincuencia es “una pura casualidad de tipo espacio-temporal”, o bien una mitad del híbrido no sirve sino de máscara para la otra. La tercera posibilidad sería aquella según la cual el personaje doble indica ya “una trascendencia de la novela policial” (Kracauer, 2010: 114). Al discutir la fisonomía de esos personajes, podría ser valioso recuperar el paralelo que Kracauer establece entre el detective Stuart Webbs y el ladrón de joyas que Ernst Reicher interpreta en la película alemana *Das Schöne Abenteuer* (La bella aventura, 1924), de Manfred Noa. En el artículo “Magia de joyas en el Sur” (17/1/1925), Kracauer identifica, en el personaje de Reicher, una fisonomía compartida entre el detective y el ladrón: “lo que él aprendió como detective, no lo olvidó como ladrón caballeroso” (Kracauer, 2004: I, 115).

## El detective y el criminal: puntos de contacto

En la crítica homónima de la película alemana *Das Panzergewölbe* (1926), de Lulu Pick, Kracauer tiene la

oportunidad de analizar la interpretación de Reicher en el papel de su famoso detective, posibilitando una comparación entre la serie reverenciada en la memoria y la actualidad. En el artículo, el crítico afirma que, en esa “buena película de detectives”, Stuart Webbs es “de nuevo resucitado” en la interpretación de Ernst Reicher. Una vez más, Kracauer le recuerda al lector de la *Frankfurter Zeitung* la antigua y gran serie de películas protagonizadas por el “aventurero” y, al mismo tiempo, “lindo y atemorizador” detective que había desaparecido de las pantallas, pero preferiría ver al cine en su contexto; sobre todo en relación con *Der Amateurdetektiv* (El detective amateur), una película de la serie que es vinculada con el contexto en el que el ensayista escribe: “La pura moda, la película de sociedad [*Gesellschaftsfilm*], ocupó la posición de las películas policiales, mostrando una ‘bella sociedad’ burguesa” (Kracauer, 2004: I, 289 y s.).

En *La novela de detectives*, Kracauer cita *Der Amateurdetektiv*, del detective Stuart Webbs, como “ejemplo de la preeminencia del método” utilizado por la novela de detectives: el detective “expone la tesis de que un delincuente de habilidades supremas, un detective genial, por así decir, podría escapar fácilmente de todos sus perseguidores”, tema de una apuesta en su club de caballeros. La historia se desarrolla con todo el humor que posee y desempeña un papel bastante claro, tanto en el cine como en la novela policiales: representar “la prepotencia del proceso que debe llevar a cabo la *ratio*, su independencia de todo sentido estético” (Kracauer, 2010: 152 y s.).

Al constatar la crisis del género policial en el cine, Kracauer reconoce que “tal vez estuviese todo bien; que, en ese declive [del cine policial], Stuart Webbs desaparecerá”: su “perspicacia ha decrecido considerablemente”; con todo, el “largo período de intervalo pareció ser bueno para él”, pues, en la película, “Webbs-Reicher se muestra en su punto alto, en su

antigua gloria detectivesca” (Kracauer, 2004: I, 289 y s.). Ella se manifiesta cuando el detective enfrenta a una banda de falsificadores liderada por un hombre barbado al que “uno no querría encontrarse solo en la calle, por la noche”. Kracauer refuerza la imagen amenazante del villano al citar la escena en que, sin vacilación alguna, este estrangula a su cómplice al percibir pequeños indicios de su comportamiento insidioso. La interpretación del villano está “sutilmente construida” y “eficazmente actuada”, ante todo en cuanto a la manera en que él se balancea “con las manos en los bolsillos”, “sonríe fríamente mientras chantajea” y pasa “por todos los estadios de la bruta ansiedad física”. Pero podríamos estar tranquilos si nos encontrásemos por la noche en compañía de Stuart Webbs, un personaje “sofisticado”, dotado de la “ironía y la amistosa preeminencia” características del “maestro de los detectives”, alguien que está a la altura de “los villanos”. Según Kracauer, “permanecemos en silencio ante la trama, lo que cuenta aquí es la sorpresa. Solo delataremos un detalle: que las cosas suceden de manera terrible en la bóveda blindada, y que todo termina de manera armónica”, pues la receta sensata para seguir una buena “novela de detectives” es justamente la “mezcla de humores”, sobre todo si pensamos en aquel gracioso “tipo de criminal dulce que dispone de una especie de blanda infamia” (ibíd.: 290).

El enfrentamiento entre el villano y el detective será retomado, como procedimiento analítico, en la crítica –publicada el 15 de julio de 1928– de la película francesa *Belphegor* (1926-1927), de Henri Desfontaines. Kracauer toma como punto de partida el comentario sobre la tradición literaria francesa de la novela policial. Fue en Francia, “tierra natal de Gaston Leroux y Maurice Leblanc, el creador de Arsène Lupin”, donde surgió esa “invención de la imaginación romántica y la astucia racionalista” que vemos en *Belphegor*, centrado en el robo de las antiguas joyas de los

monarcas franceses. Kracauer interpreta la temática como una renovación de un entusiasmo suscitado por los tesoros de la Edad Media en los crímenes modernos. El “principal criminal” de la película, “cuyo nombre no revelaremos a ningún precio”, adopta “un disfraz simbólico; se roban cadáveres, puertas secretas que nadie conoce se abren de repente” y provocan este efecto en el espectador: “la persona muere con miedo ante las improbabilidades ofuscadoras en esta época supuestamente tan prosaica” (Kracauer, 2004: II, 100 y s.).

El espectador acompaña esta acción a partir de la investigación conducida por el detective Chantecoq, que posee “una mirada perspicaz para determinar el origen del misterio. No en vano lo llaman el rey de los detectives”, y si no bastase esto, posee además alma y buen corazón. “Cada centímetro es un Sherlock Holmes”. “La policía criminal siempre quiere ser más inteligente que él, lo que, naturalmente, nunca consigue” (ibíd.: 101). Kracauer explica la disparidad entre el detective y la policía en *La novela de detectives*: ambos combaten el crimen con “armas desiguales”, sobre todo en relación con la libertad con la que hacen uso de los “instrumentos de la *ratio*” (Kracauer, 2010: 117).

En *Belphegor*, Chantecoq posee solo un detalle no identificado en Sherlock Holmes: él “estuvo casado una vez” y tiene una hija, pues en Francia, a diferencia de en Inglaterra, “un detective no precisa ser un solterón convicto” (Kracauer, 2004: II, 101). En *La novela detectivesca*, pensando en el detective inglés, Kracauer afirma que la soltería del detective “plasma la situación de la *ratio*, que, tras haberse elegido como criterio universal”, no está habituada a hacer concesiones”: “la *ratio* se manifiesta simplemente carente de deseos y de relaciones” (Kracauer, 2010: 83).

En términos técnicos, Kracauer elogia la Société des Cinéromans, productora de la película, por no escatimar gastos en equipamientos y registrar “imágenes

nocturnas muy buenas” que conceden a la película la “misma magia de atracción que la literatura de entretenimiento” (Kracauer, 2004: II, 101). En el artículo “Sobre los libros exitosos y su público, 27/6/1931), Kracauer interpreta el éxito y la gran circulación de literatura barata y de gusto dudoso en el modo en que ella reúne “contenidos importantes en forma distorsionada y responde a inclinaciones que son tan poco variables como su esquema de composición”; también alberga tendencias que se desarrollan lentamente: su éxito “está vinculado con la satisfacción de instintos de extensa duración y de expectativas profundas” (Kracauer, 2011: III, 569). En materia cinematográfica, la apropiación de imágenes visuales y de pensamiento presentes en el imaginario social e inscriptas en la larga duración se da entre signos de la tradición y de la Modernidad, como las imágenes de *Belphegor* seleccionadas por Kracauer: “un departamento que ocupa todo un estudio de cine; un castillo medieval, la bodega del castillo; otro sótano bajo una iglesia; aviones y autos; una vieja crónica; Catalina de Médicis, etcétera”. Pero de todas ellas, “una de las fotografías más hermosas” es sin duda la última, la de la fiesta de compromiso en la Torre Eiffel, “que será saludada dos veces después de todos los horrores. La novia y el novio aparecen frente al esqueleto de hierro, y París, como un fondo distante” (Kracauer, 2004: II, 101). Anteriormente, la función de esos signos ya había sido subrayada por Kracauer en su crítica a la película *La loca apuesta de Lord Aldini*, reconociendo que, en ese mundo de futilidades, las imágenes de “autos, veleros, transatlánticos, hidroaviones, rascacielos” poseían un “papel sustancial” (ibíd.: 42) para el desarrollo de la trama, ahora interpretadas a la luz de la expresividad y la persistencia en el imaginario social para explicar su éxito entre el público y su enorme circulación en la sociedad de masas.

## Sobre el ocaso del cine mudo y la llegada del sonoro

Tomando en consideración la persistencia de estos signos presentes en el género policial, Kracauer analizará de nuevo el desempeño de otro personaje que parecía persistir, aunque sujeto también a los efectos del tiempo: el detective Stuart Webbs, en la película *El monóculo verde* (1929), de Rudolf Meinert, en una crítica anónima publicada en la *Frankfurter Zeitung* (6/10/1929). La crítica a la “película de detectives” es una vez más introducida con el comentario sobre los tiempos dorados de la serie (1919-1921) que “fue el modelo de detective” y que quedó luego (1922) “infelizmente interrumpida” (Kracauer, 2004: II, 271).

En *El monóculo verde*, el famoso detective fue interpretado por primera vez por un actor diferente de Ernst Reicher, lo que hizo posible que Kracauer realizara una comparación entre la trama y los personajes: el clásico (Ernst Reicher) y el novato (Ralph Cancy): para esto, el crítico define al detective como un “hombre de mundo enteramente dueño de cada situación”, detentor de una “hábil visión agudizada con la que comprende la construcción de los crímenes aun antes de que sean cometidos”. En la película, las situaciones fueron “intrínsecamente dispuestas como un laberinto, para que su triunfo parezca aún mayor”. Kracauer ve en la película, aunque el nombre de Webbs se haya mantenido, la reducción del peso del personaje y la simplificación de los delitos en un mundo en el cual “Ralph Cancy, el nuevo Webbs, mudo como un estudiante de los viejos tiempos”, se define poco mediante las bromas y el manejo de su monóculo colorido: “Con el otro ojo tampoco ve muy bien”, comenta irónicamente Kracauer; y si bien llega al fondo de la intriga, esto se debe en gran medida “a su respeto ante los preceptos del manuscrito” que narra el robo de archivos diplomáticos. A propósito del ritmo, Kracauer entiende que la resolución

del crimen “es postergada más tiempo de lo necesario” y así “surgió una pieza de tensión mediocre” que nos hace desear que “el Webbs original” se dispusiera a volver “a la caza de criminales más capaces” (ibíd.: 271).

En la crítica “*El monóculo verde*”, publicada en la revista berlinesa *Film-Kurier* (25/9/1929), Lotte H. Eisner también comenta las transformaciones del personaje y de la trama de la película en relación con la antigua serie. Eisner identifica, en la trama, un cambio en el “momento de tensión” que habría hecho que “la película policial se tornara una película de aventuras”: “el espectador puede conocer desde el inicio la intriga construida por todos los tipos de telegramas, cartas y telefonemas”, en tanto el detective pasa de una aventura a otra viajando en medios de transporte modernos tales como el tren, el auto, el avión, la lancha, etcétera: “todo el equipamiento del detective moderno entra en acción”. Esto permite que el espectador siga “las escenas en rápida sucesión, buscando puntos nítidos”. La película no busca ya solucionar el misterio, sino que hace “de lo sorprendente” la materia destinada a alcanzar una “tensión continua”, valiéndose de escenas de persecución e imágenes “sorprendentemente atemorizantes” (Eisner, 1929: 288).

Si se toman en consideración estas posiciones divergentes en relación con el ritmo de la película, Eisner y Kracauer concuerdan en cuanto a la disolución de la tensión constitutiva del género policial: la resolución del enigma al final de la película, que parece dar lugar a la tensión constitutiva de la aventura. Otro punto en común entre los críticos surge respecto de la transformación sufrida por el detective. En tanto Kracauer explica la escasa expresividad de la interpretación de Cancy a partir de la transformación de la trama, la simplificación de los delitos y la pérdida de peso del antiguo detective, Eisner ve transformaciones interesantes: el “tipo exótico” Cancy encarnaba a un Webbs diferente del de



Reicher: la película termina con la figura del detective más viejo y experimentado, vestido con un pesado abrigo lustroso y sosteniendo en la mano su pipa Peterson para dar vida al “implacable, elegante y misterioso detective” (ibíd.: 228), lo que parece ya sugerir las características del investigador del *film noir*. Se trata, para Eisner, de la constitución de “un tipo memorable para una nueva serie Webbs”, como podría constatarse a partir de la buena recepción por parte del público en el momento de su lanzamiento (ibíd.).

Más allá de la crítica elogiosa de Eisner, la interpretación de Cancy no parece haber agradado, sobre todo si tenemos en cuenta que en *Masken* (Máscaras, 1929), la última película de Stuart Webbs, el director Rudolf Meinert sustituyó a Cancy por Karl Ludwig Diehl en el papel del famoso detective. La obra fue filmada a fines de 1929 y estrenada en febrero del año siguiente. Después de conquistar su independencia y anunciar una aguda crisis, el policial cinematográfico parecía haber sido definitivamente absorbido por el género de aventuras en el crepúsculo del cine mudo, pero ese escenario habría de modificarse con la introducción del cine sonoro en Alemania.

En el artículo “Películas policiales” (21/9/1930), Kracauer celebra que “las piezas policiales, que desaparecieron de las pantallas en el crepúsculo del cine mudo”, estaban “nuevamente de moda con la llegada del cine sonoro”. El crítico, en el espacio de su columna, no podría “perderse en especulaciones sobre las razones de ese renacimiento”, pero enfatiza que el género que aparecía nuevamente en las pantallas no había sido representado mal por las películas de Stuart Webbs en que Reicher actuó (Kracauer, 2004: II, 397).

En términos de lenguaje, hasta la llegada del cine sonoro, el policial sufrirá nuevas transformaciones: la tensión de la película no estaría ya concentrada en la resolución del enigma o, como en su período de crisis, distribuida en distintos

momentos de la película, como en el género de aventura. Con la llegada del sonoro, la tensión es producida a partir de la utilización del diálogo y de la sonoplastia. Kracauer tiene la “impresión” de que, en aquella época, la “sensación” comenzaba solo “con un disparo de pistola real, y había que decir muchas palabras para mantener la tensión”. Pero ¿qué explicaría su gran atracción para el público? El crítico interpreta la “innegable atracción de las piezas policiales sonoras” como resultado de su “naturalismo barato”. Las películas policiales, en los comienzos del cine sonoro, no capturan más que una sensación de “nerviosismo” con su “dimensión terriblemente insensibilizada”, pero que reflejaba la disminución de las demandas por parte del público, satisfecho con “efectos sonoros de estallido” que realmente “estallan” (ibíd.: 397).

La reanimación del género policial en la época del cine sonoro es confirmada por Kracauer en el comentario de dos estrenos: la coproducción angloalemana *Der Greifer / Night Birds* (El polizón / Pájaros nocturnos, 1930), de Richard Eichberg, y el alemán *Va Banque* (A todo o nada, 1930), de Erich Waschneck. En *Pájaros nocturnos*, “pieza criminal [...] basada libremente en Edgar Wallace”, el “talentoso detective persigue a una banda de criminales” y es un buen ejemplo para ilustrar el renacimiento del género policial en la época del cine sonoro. Con todo, su protagonista, el detective interpretado por Hans Albers, “no muestra abiertamente su naturaleza investigadora”, lo que deriva en una “película un tanto confusa” que “no vale la pena mencionar explícitamente” (ibíd.: 398).

En realidad, Kracauer no comenta la película en razón de sus cualidades estéticas, sino de su expresividad social y del modo en que señala un nuevo momento en el género policial. Esa perspectiva se repetirá en la crítica a *A todo o nada*, otra película que no merece largos comentarios: se trata de

una película que “quiere ser una comedia”, pero que no pasa de ser “un producto sin gracia” y que ni aun “con la participación de Lil Dagover se torna divertida” (ibíd.).

En vista del doble comentario negativo, Kracauer se pregunta: “¿Por qué, a pesar de todo, me ocupo de pensar en estas pifias?”. Porque, en aquellas épocas, esas películas revelan “la falsa tendencia de la instantánea producción sonora, particularmente dramática”. Y es en su dramatismo que las películas policiales depositan “su ambición”, copiando lo más fielmente posible “las emociones de procesos reales a fin de causar horror y sorpresa”, al tiempo que se abstienen “de usar los medios que antes estaban a disposición del cine mudo” con vistas a reproducir “la vida real”. Pero, al hacer esto, los gritos que suenan en las películas policiales “ralentizan la trama; recargan el diálogo y muestran imágenes que no necesitan palabras”. No por azar las últimas películas de detectives parecían tan “torpes y lentas”: “el Stuart Webbs mudo era indudablemente más hábil que todos sus colegas, a quienes ahora les ha sido concedida el habla”. Si continuase por esa vía, el policial sonoro degeneraría en “pura imitación” y su satisfacción duraría “poco tiempo”. Para Kracauer, las películas policiales deberían ocuparse, a semejanza de las películas mudas de Stuart Webbs, de reconfigurar “aquella vida que constituye su tema” (ibíd.).

## ¿Una historia del cine policial?

En los doce artículos publicados en la *Frankfurter Zeitung* entre 1923 y 1930 sobre el cine policial es indiscutible, en menor o mayor medida, la presencia de su teoría de la novela de detectives, en la interpretación crítica que elabora para identificar, en las películas, características que sintetizan el género: el enigma y su resolución al final, la tensión que aumenta hasta alcanzar el clímax y resolverse; sus personajes típicos,

seres perspicaces para crear o solucionar enigmas y misterios: el criminal y el detective.

Esas categorías constituyen una teoría del cine policial a medida que Kracauer va analizando las películas con vistas a identificar al calor de la hora –mediante aproximaciones y alejamientos– el lugar del género en el cine de la época y a reconocer su expresividad social. Al hacer esto, el crítico capta, en su análisis filmico, reflejos de la crisis y de las transformaciones sufridas por el género, retornando siempre al ejemplo de la serie Stuart Webbs como canon: como un lenguaje cinematográfico modélico para el cine mudo, pero también como arquetipo de detective. No sería irresponsable afirmar que Kracauer incorpora, en su interpretación del cine policial, el concepto de historia que presenta en “El ornamento de la masa” (1927), donde propone descubrir, en esa manifestación de superficie de la sociedad burguesa tardía, el lugar “que una época ocupa en el proceso histórico” (Kracauer, 2006: 257), iluminando recíprocamente su contenido fundamental y lo que había sido despreciado o había fenecido. Se trata, así, de reconocer que, de modo fragmentario, Kracauer cristaliza, en sus críticas de las películas policiales, una propuesta de narrativa histórica de los géneros cinematográficos, inscripto en un régimen de historicidad que interpreta el pasado reciente a la luz de lo que se encuentra en el presente, a fin de identificar, en el curso de los acontecimientos, la multiplicidad de caminos que el cine policial podría seguir.

En un segundo momento, a fines de la década de 1930, las notas iniciales de esta historia del género cinematográfico alcanzará mayor madurez en los artículos “II – Max Linder” y “VI –Der Vampfilm” [El cine sobre la vamp], publicados en la *National Zeitung* de Basilea, como parte de la serie “Wiedersehen mit alten Filmen” (Reviendo películas antiguas, 1938-1940), la primera ocasión en que Kracauer analiza las películas con distanciamiento histórico (Machado, 2007),

pero que también se desarrollará en el artículo “Silent Film Comedy” (Comedia cinematográfica muda, 1951), publicado en EE. UU.<sup>3</sup>

Hay aún consonancias que se refieren a la precisa delimitación del género a partir de su lenguaje, sus temas y el estilo de sus personajes. En ese *hall*, encontramos los temas y los tipos, como el de la vampiresa de hombres que al final de la película recibe un severo castigo, o como el del vagabundo, que triunfa en su lucha constante contra las adversidades. En ambos géneros cinematográficos, la *vamp* y el cómico mudo, la primera vampiresa, interpretada por Theda Bara (*La vampira*, 1915) es un ser profundamente racional que diseña minuciosamente sus pasos en la conquista de hombres ricos y comprometidos; Max Linder, el primer gran cómico, usa sus habilidades de *outsider* para sobrevivir en la sociedad burguesa, que evidentemente lo rechaza. En síntesis, la vampira y el elegante vagabundo reflejan las cualidades de los detectives y de los galanes criminales de los que se ocupa Kracauer en su crítica literaria y cinematográfica.

Otro punto de contacto observable entre los artículos de la *Frankfurter Zeitung* y sus trabajos posteriores puede ser señalado en el énfasis puesto en las transformaciones técnicas, como la desintegración del lenguaje cinematográfico en los filmes mudos cómicos con la llegada del sonido y la disolución de los temas y de los tipos *vamp* ante la mayor inserción de la mujer en el mercado de trabajo. En el caso del cine policial, desde el punto de vista técnico, la llegada del sonido representará un nuevo estímulo para las películas del género, con el fenómeno de las películas de gangsters y el *film noir*, pero representará la desintegración definitiva de un lenguaje constituido en el cine a partir de la serie de Stuart Webbs.

---

3 Hice una reconstrucción de esa discusión en Zanatto (2021).

En *De Caligari a Hitler* (1947), Kracauer retomará la serie como punto de partida de una tradición inaugurada por el detective, contraponiendo el género, ya no a la época de llegada del sonido, sino a la de formación y desarrollo del género *noiry* de la crisis del liberalismo que marcó el contexto posterior a la Segunda Guerra Mundial. En ese contexto, Kracauer interpreta la formación del cine policial en Alemania a partir del objetivo central de su historia psicológica y social: elucidar a través del cine cómo los alemanes se adhirieron al nazismo. En esa línea, una vez más Stuart Webbs es reconocido como el momento de nacimiento, en 1913, de las películas policiales en Alemania, inspiradas por las novelas cinematográficas francesas que también fueron, durante la Primera Guerra Mundial, fuente de inspiración para el cine estadounidense. Discutiendo la formación del género en una perspectiva transnacional, Kracauer presenta algunas características del detective, con sus “ojos de águila”, sombrero y pipa característicos *à la* Sherlock Holmes, y que había sido copiado por la competencia alemana, pero sin el éxito alcanzado por Reicher, preservando así la percepción cultivada en la época de la *Frankfurter Zeitung*. Otro punto que se desarrolla en sus críticas se da también en el ámbito transnacional, cuando acentúa que, en tanto los franceses y estadounidenses se esforzaban en crear contrapartidas nacionales al “arquetipo” de Conan Doyle, “la concepción alemana del gran detective fue significativamente la de un carácter inglés” (Kracauer, 1985: 27).

Si esas fisonomías nacionales de los detectives ya habían sido sugeridas en las críticas a la película policial estadounidense *Forty Winks* y a la francesa *Belphegor*, ahora Kracauer elucidó el carácter inglés del detective alemán a la luz de aquel contexto: la “subordinación del detective clásico a la democracia liberal”; un detective caracterizado como un “sabueso solitario que por medio de la razón destruye las

telarañas de los poderes irracionales y logra que la decencia triunfe sobre los poderes oscuros” (ibíd.).<sup>4</sup> El detective es “el héroe predestinado de un mundo civilizado que cree en las bendiciones de la inteligencia y la libertad individual”. Los alemanes, que nunca “han llegado a un régimen democrático, no han estado en condiciones de engendrar una versión propia de Sherlock Holmes”, lo que no les impidió admirarlo y copiarlo, dada “su honda percepción de la vida en el extranjero”. Será también en relación con la desintegración momentánea del liberalismo económico que Kracauer interpretará la desaparición de “su majestad el detective [...] tanto de la novela como del cine, para dar paso al rudo ‘investigador particular’: pareciera que las posibilidades del liberalismo estuvieran temporalmente exhaustas” (ibíd.).

Si se las toma en conjunto, las reflexiones de Kracauer sobre el género, los temas y los tipos presentan caminos y delimitan períodos que revelan el lugar que una época ocupa en el proceso histórico, señalando la formación y el desarrollo, la crisis y la transformación del género policial en el cine a la luz de los múltiples contextos en que el historiador está inserto, comentando las películas al calor del momento o tomándolas con distancia histórica y analizándolas a la luz de su actualidad, a fin de interpretar lo que persistió y lo que pereció del cine policial con el apogeo del *film noir* (1939-1950).

---

4 Traducción modificada.

## Bibliografía

- Editor (2010). A modo de prólogo. La primera huella. Kracauer, S., *La novela policial: Un tratado filosófico*, trad. de S. Villegas. Paidós.
- Eisner, L. H. (25 de septiembre de 1929). Das grüne Monokel. *Film-Kurier*, núm. 228.
- Elsaesser, Th. (2000). *Weimar Cinema and After: Germany's Historical Imaginary*. Routledge,
- Kracauer, S. (1985). *De Caligari a Hitler. Historia psicológica del cine alemán*, trad. de H. Grossi, revisado por R. Grassa. Paidós.
- Kracauer, S. (2004). *Werke*, ed. de I. Mülder-Bach e I. Belke, vol. 6: *Kleine Schriften zum Film*, ed. por I. Mülder-Bach, con la colaboración de M. Wenzel y S. Biebl. Suhrkamp.
- Kracauer, S. (2006). *Estética sin territorio*, ed. y trad. de V. Jarque. Fundación Cajamurcia.
- Kracauer, S. (2010). *La novela policial: Un tratado filosófico*, trad. de S. Villegas. Paidós.
- Kracauer, S. (2011). *Werke*, ed. de I. Mülder-Bach e I. Belke, vol. 5.3: *Essays, Feuilletons, Rezensionen (1928-1931)*, ed. por I. Mülder-Bach con la colaboración de S. Biebl et al. Suhrkamp.
- Kracauer, S. (2012). Silent Film Comedy. Moltke, J. Von y Rawson, K., *Siegfried Kracauer's American Writings: Essays on Film and Popular Culture*, pp. 213-217. University of California.
- Machado, C. E. J. (2006). Notas sobre Siegfried Kracauer, Walter Benjamin e a Paris do Segundo Império – pontos de contato. *HISTÓRIA*, vol. 25, núm. 2, pp. 48-63.
- Machado, C. E. J. (2007). A exterritorialidade como condição do apátrida transcendental. Sobre Siegfried Kracauer e Georg Lukács. *Significação: Revista De Cultura Audiovisual*, vol. 34, núm. 27, pp. 181-206.
- Souza, L. C. de (2020) Siegfried Kracauer e a teoria do romance policial. *Verinotio – Revista on-line de Filosofia e Ciências Humanas*, vol. 26, núm. 1, pp. 145-160.
- Später, J. (2016). *Siegfried Kracauer. Eine Biographie*. Suhrkamp.
- Stalder, H. (2003). *Siegfried Kracauer. Das journalistische Werk in der Frankfurter Zeitung – 1921-1933*. Königshausen & Neumann.



Vedda, M. (2013). Calles sin recuerdo: la fenomenología de la gran ciudad en Siegfried Kracauer y Walter Benjamin. *Impulso*, vol. 23, núm. 57, pp. 79-86.

Zanatto, R. M. (2021). Uma História Transnacional do Cinema? revendo cômicos e vamps com Siegfried Kracauer. *Antíteses, Revista do Programa de Pós-graduação em História Social*, núm. 14. En línea: <<https://www.uel.br/revistas/uel/index.php/antiteses/issue/view/v.14%2Cn.27%282021%29>>.

# Una teoría de la novela en la *Teoría del cine* de Kracauer<sup>1</sup>

Danielle Corpas

Cuando se trata de la relación entre novela y cine, los temas en torno a la adaptación son los que más a menudo son puestos en agenda, y en *Teoría del cine. La redención de la realidad física*, Siegfried Kracauer no dejó de lado el tema. En el capítulo 13, “Interlude: Film and Novel”, enumera los factores que serían los responsables del resultado de que las adaptaciones de las novelas a la pantalla fuesen cinematográficas o no cinematográficas (*cinematic e uncinematic adaptations*), presentando argumentos que son, antes bien, consideraciones más generales sobre la forma de la novela y de la película y sus similitudes y diferencias. En este y otros momentos del libro de 1960, va en contra de la tendencia, hasta hoy más común en las discusiones, respecto de la influencia de la literatura sobre el cine, según la cual esta es tantas veces calificada no solo como algo históricamente dado, sino también como algo positivo. (El arraigo de los procedimientos de la composición cinematográfica en la tradición literaria es visto como una ventaja).

---

1 “Uma Teoria do romance a *Teoria do filme* de Kracauer”, trad. del portugués de Borja Villanueva. Este trabajo es el resultado de una investigación financiada con una beca del Consejo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico (CNPq, Brasil).

Un ejemplo: Eisenstein, en “Dickens, Griffith y nosotros”, parte de la observación de que “de Dickens, de la novela victoriana, brotan las tomas de la estética fílmica norteamericana” y trata de demostrar que “esta relación es orgánica, y la línea “genética” de descendientes es bastante congruente” (Eisenstein, 1999: 181). Reconoce que fue bebiendo de la fuente del realismo literario que desarrolló antecedentes cruciales, como la utilización del primer plano para abrir secuencias, el montaje mediante el método de acción paralela (en el caso de Griffith) o por yuxtaposición, fusión y síntesis de planos (en el caso del cine soviético), la caracterización plástica de los personajes, el tratamiento del tiempo e incluso la iluminación (ibíd.: 186, 188, 190, 196, 213-216). En un momento, critica los resultados estético-políticos de la asimilación de Dickens por parte de Griffith, en contraste con la “visión del mundo tanto monista como dialéctica” que domina el sistema de edición que él mismo practicó y teorizó.<sup>2</sup> En ningún momento, sin embargo, Eisenstein problematiza lo que él llama “la ‘línea genética’ de la descendencia”, que vincularía la literatura y el cine. Por el contrario, reivindica para el cine un origen que deriva no solo del avance de la técnica, sino de un “enorme pasado cultural”, integrado no solo por Dickens, sino también por “toda la fila ancestral, ya hasta los griegos y Shakespeare” (ibíd: 214).

Este es uno de los varios puntos en que Kracauer diverge de Eisenstein.<sup>3</sup> En *Teoría del cine*, como ya lo había hecho

---

2 “Era natural que el espíritu y contenido de nuestro propio país, tanto en temas como en personajes, aventajara los ideales de Griffith, así como su reflejo en imágenes artísticas [...]. La estructura que se refleja en el concepto de montaje de Griffith es la estructura de una sociedad burguesa. [...] percibida solo como un contraste entre los que tienen y los que no tienen [...]. Naturalmente el concepto de montaje de Griffith, como montaje paralelo fundamentalmente, aparece como una copia de esta ilustración dual del mundo, que avanza en dos líneas paralelas de pobres y ricos hacia alguna ‘reconciliación’” (Eisenstein, 1999: 215 y s.).

3 En *Teoría del cine*, hay varias menciones de películas y textos de este cineasta. En general, las po-

en *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*, pone en tela de juicio el homenaje que el cine le rinde a la tradición literaria. Se opone a la validación de la línea de continuidad entre la novela y el cine, en una postulación de autonomía para la forma de la película que incluye teorizar sobre la novela.

Pero antes de ir al grano, una advertencia. Discutir la teoría de la novela implicada por la teoría del cine de Kracauer presupone un régimen de lectura específico del libro de 1960. Supone considerarlo desde un ángulo compuesto por dos extremos de su obra: escritos del período de la República de Weimar e *Historia, Las últimas cosas antes de las últimas*, el libro póstumo que, según explica, surgió de las ideas que intentó implementar en el trabajo sobre la estética del cine (Kracauer, 2010: 51). Esta perspectiva nos permite percibir entrelíneas importantes, que engendran una reflexión cuyo alcance va más allá del propósito que la *Teoría del cine* nos induce a creer como suyo: el de ser un tratado o manual conforme al patrón de publicaciones desarrolladas en el campo de los *Film Studies*, que ganaba impulso en Estados Unidos en aquellos tiempos. Como señala Miriam

---

siones de Kracauer tienden a alinearse con las del Eisenstein de la década de 1920 –los juicios sobre *El acorazado Potemkin* (1925) son especialmente entusiastas– y a rechazar el curso tomado después de *Alexander Nevski* (1938), lamentando que sus últimas películas recurran a normas del teatro y la ópera. En el plano teórico, este retorno a las artes tradicionales se correspondería con la defensa del método de composición basado en la lógica *pars pro toto*, que “sobrestima la importancia del todo a expensas de las partes y fragmentos”. Kracauer considera que es un problema conducir películas según algún principio de totalización que encierre los elementos de la composición en una orquestación, lo que reduce a un sentido unívoco la indeterminación de sentido inherente a la realidad física captada por la cámara. De ahí su rechazo a la práctica de edición descrita en “Dickens, Griffith y nosotros” como “un medio para lograr una unidad de orden superior [...] una personificación orgánica de una sola concepción de idea ideológica”. Kracauer entiende este principio eisensteineano como resultado de un pensamiento “idealista, totalitario”, sometido (en alusión al estalinismo) al “totalitarismo terrorista” (cfr. Eisenstein, 1999: 233; Kracauer, 1996: 278, 378).

Hansen, así como otros comentaristas, “lo que la *Teoría del cine* nos ofrece hoy [...] no es una teoría del realismo cinematográfico, sino una teoría de la experiencia del cine” (Hansen, 2012: 255). Kracauer valora en esta experiencia –para usar sus términos en *Historia*– el fuerte potencial de crítica de las “creencias dogmatizadas sobre el mundo”, por promover una “percepción temporal”, que “nos permitirá observar la escena contemporánea a cierta distancia”, lo que favorece “la rehabilitación de objetivos y modos de ser que aún carecen de nombre y que por ello son pasados por alto o juzgados erróneamente” (Kracauer, 2010: 52, 62, 245). Como explica en la carta a Adorno del 12 de febrero de 1949 –es la primera alusión a *Teoría del cine* que aparece en la extensa correspondencia entre los dos–, “el cine sería solo un pretexto”; su interés efectivo eran las relaciones entre “una época” y las “leyes estéticas” y “afinidades” del medio cinematográfico con determinados temas (Adorno y Kracauer, 2008: 444). Esta confianza sugiere que Kracauer estaba dispuesto a reflexionar sobre el “lugar que ocupa una época en el proceso histórico” a partir de “manifestaciones superficiales e insignificantes”, como había propuesto más de veinte años antes en la inauguración programática de “El ornamento de la masa” (Kracauer, 2006a: 257).

La historia de la preparación de *Teoría del cine* habla a favor de esta propuesta de lectura, que considera su “calidad de palimpsesto” (Hansen, 2012: 255). En la misma carta a Adorno, Kracauer le anuncia a su amigo que estaba retomando una “idea antigua”. Años más tarde, el 17 de febrero de 1957, le explica a Edgar Morin que “hacía muchos años” venía preparando una estética del cine.<sup>4</sup> De hecho, el libro es el resultado de un proyecto que comenzó a esbozarse durante el exilio en

---

4 La carta a Morin se encuentra en el Deutsches Literaturarchiv Marbach con la indicación de catálogo: Signatur A: Kracauer, 72.1641/1.

Francia. Kracauer había estado escribiendo reseñas de películas desde principios de la década de 1920, pero los primeros planes para un estudio integral sobre el cine se registran recién a partir de 1937, en cartas y en proyectos para obtener una beca de investigación de instituciones estadounidenses (lo que le facilitaría el proceso de obtención de una visa para escapar del avance del nazismo en Europa). Entre 1938 y 1940, mientras la situación de los refugiados en las ciudades francesas se complicaba cada vez más, se dedicó intensamente a este trabajo; la primera versión del resumen es de 1940, anotado en cuadernos. El proyecto estuvo en suspenso hasta 1948, probablemente debido a las dificultades de subsistencia en Nueva York.<sup>5</sup> Mientras tanto, Kracauer publicó *De Caligari a Hitler*, en el que el aprovechamiento de los antecedentes traídos desde los años 1920-1930 es flagrante. Varios pasajes recogen reseñas de películas publicadas en los años en que escribía para la *Frankfurter Zeitung*. Entonces, aunque la versión definitiva de *Teoría del cine* es considerablemente diferente de la planificación concebida a principios de los años cuarenta, la resonancia de la producción anterior, por sutil que sea, es relevante.

## Cine y novela

En *From Caligari to Hitler*, Kracauer sugiere que fue una especie de desvío la adopción de la novela como modelo para el cine. Los argumentos que presenta allí son especialmente esclarecedores, porque se basan en un conocimiento muy

---

5 Además de los llamados *Esbozos de Marsella*, conservados en el Deutsches Literaturarchiv Marbach, también los esbozos para el libro escritos en los Estados Unidos a partir de 1948. Con la excepción del primer borrador extenso, entregado a la editorial de la Universidad de Oxford en 1954, esos materiales preliminares fueron reproducidos en el volumen III de las *Werke* de Kracauer, editadas por Suhrkamp. Sobre la historia de la preparación de *Theory of Film*, cfr. Agard, 2010: 276-278; Hansen, 1997: xv.

consistente y completo de la cinematografía alemana, cuyo progreso el crítico contemporáneo de cine siguió de cerca desde muy joven. Kracauer vio cómo las proyecciones que, en los primeros años del siglo XX no eran más que entretenimiento barato dirigido a las clases bajas, se convertían rápidamente en un objeto de consumo cultural, tanto por las masas urbanas como por la élite social apegada a los estándares estéticos tradicionales. Recuerda lo siguiente sobre la década de 1900:

Durante toda esa época, el cine tenía los caracteres de un chico de la calle; una criatura sin educación, que corre alocadamente por los estratos inferiores de la sociedad. [...] Las salas cinematográficas, atracción para obreros jóvenes, vendedores, desocupados, holgazanes y gente rara, tenían mala reputación. Proporcionaban asilo para los pobres y un refugio para los enamorados. Y, ocasionalmente, para algún intelectual extraviado. (Kracauer, 1985: 24)

En la década de 1910, esta situación cambió, con el recurso de varios directores de cine al paradigma literario, con su esfuerzo por incorporar a la composición fílmica los estándares del teatro y la prosa de ficción, con el fin de asegurar “la admisión del cine en el campo de las artes oficialmente sancionadas” (ibid.: 25) y, en consecuencia, complacer a la *intelligentsia* y atraer a los espectadores burgueses, ya familiarizados con géneros como la dramaturgia y la novela. Vale la pena recordar que lo que iría a denominarse “cine de arte” se hace eco del nombre de la compañía francesa “Film d’art”, la primera en Europa en producir películas que importaran estándares de artes tradicionales, lo que, para el Kracauer de *Teoría del cine*, restringe las posibilidades de los nuevos medios. Por eso considera un problema, un desvío, el ennoblecimiento

del cine a través de la literatura, patrocinado por la industria cinematográfica ya en los primeros días de su desarrollo (ibíd.: 26; Kracauer, 1996: 299).

En más de un pasaje de *Teoría del cine*, Kracauer critica fuertemente la sumisión de la estética cinematográfica a las matrices literarias, insistiendo en que esta consiste en un dispositivo compositivo ajeno a las propiedades eminentemente fotográficas del cine, lo que resulta en un perjuicio a la calidad de la película. Destaca las distinciones entre la forma de la película y los géneros de tradición literaria. En el “Prefacio”, por ejemplo, afirma que el cine es incompatible con lo trágico:

Si la película es un medio fotográfico, debe gravitar hacia las extensiones de la realidad exterior: un mundo abierto, sin límites, que tiene un parecido mínimo con el cosmos finito y ordenado establecido por la tragedia. A diferencia de este cosmos, donde el destino derrota al azar y el enfoque está en la interacción humana, el mundo de la película es una corriente de eventos aleatorios que involucran tanto a humanos como a objetos inanimados. Lo trágico no puede ser evocado por las imágenes de esta corriente; es una experiencia exclusivamente mental que no tiene coincidencias en la realidad de la cámara. (Kracauer, 1996: 1)<sup>6</sup>

---

6 En otro pasaje de *Teoría del cine* en la que vuelve a la cuestión de lo trágico, Kracauer se vale de un pasaje de Proust para distinguir, por un lado, la percepción fotográfica propia del cine (propensa a lo indeterminado, lo accidental, el carácter ilimitado e desordenado del realismo) y, por otro lado, el “acabado extremo” de la tragedia, cuyo orden interno está estrictamente determinado por un “motivo rector”, “entidad mental de enorme significado” a la que está sometida la orquestación de los elementos de la pieza (Kracauer, 1996: 328). El pasaje de Proust contrasta los ojos que, “hinchidos de pensamiento, pasan por alto, como lo haría una tragedia clásica, todas las imágenes que no concurren en la acción y solo retienen las que pueden volver inteligible el objetivo” con las miradas que se abren a lo fortuito e inesperado: “abandonadas a sí mismas, funcionan maquinalmente como las películas” (Proust, 2004: 149 y s.). Sobre la concepción de lo trágico en *Teoría del cine*, cfr. Corpas, 2014.



Más tarde, en el capítulo “Interludio: cine y novela”, la posición de Kracauer es igualmente firme al reclamar la autonomía del cine en relación con la literatura. Incluso indicando similitudes entre ambos, insiste en señalar que cada uno abarca mundos diferentes: mientras que el flujo de vida capturado por la cámara de cine es predominantemente un continuo material (la “realidad física”, según el subtítulo del libro), el mundo de la novela, aunque también representa la dimensión física de la existencia, sería un *continuum* mental (ibíd.: 300). Para ilustrar esta distinción utiliza un pasaje de *La fugitiva* de Proust, una escena en la que el protagonista se despierta escuchando las consignas de los vendedores ambulantes y comenta esa situación a partir del recuerdo de una ocasión en la que estaba en una iglesia escuchando los cantos gregorianos. El relato de aquel evento, que tiene lugar en el presente de la narración, es indisociable de la inmersión en la memoria, de especulaciones y reflexiones que provocan sensaciones y sentimientos diversos, correspondientes a varias capas temporales. Todo esto mezclado con el hecho material, con la forma propia de la narrativa proustiana. Kracauer sostiene que este tipo de tejido entre acontecimiento, pensamiento, memoria, sensación, reflexión, este tejido entre exterioridad e interioridad, tan lleno de matices, no podría lograrse en una secuencia cinematográfica. (ibíd.: 294 y s.). Los intentos de producir este tipo de efectos en el cine, para él, dan como resultado películas no cinematográficas, que se ven limitadas en su expresividad por el intento de emular la dinámica del lenguaje verbal. Un ejemplo de este tipo de intento fallido sería la adaptación de Jean Renoir de *Madame Bovary*. En opinión de Kracauer, se trata de una adaptación no cinematográfica porque, desde el principio, se equivoca al proponer reconstituir sobre la pantalla las sutilezas de los estados de ánimo de Emma Bovary sugeridos en las páginas de Flaubert (ibíd.: 303 y s.). En su opinión, las películas producen otro tipo de matices,

que incluso pueden expresar estados internos, sin llegar a la concatenación que engendra la composición textual.

Estas contraposiciones entre tragedia y cine, y novela y cine pasan por el mismo criterio: los recursos del lenguaje verbal permiten la expresión de experiencias y construcciones mentales que van en contra de la prevalencia de la materialidad visible de cuerpos, paisajes y objetos capturados por la cámara, elementos que también pueden manifestar realidades interiores o mentales, pero en otro grado. En la base de esta doble distinción se encuentran ecos de la *Teoría de la novela* de Lukács, una resonancia flagrante en la contraposición entre “el cosmos finito y ordenado” de la tragedia y “el mundo abierto, sin límites”, que para Kracauer es el universo propio del cine, y para Lukács, el carácter del espacio del “desamparo trascendental” atravesado por el héroe problemático de la novela. Aunque Kracauer menciona el libro de Lukács una sola vez, al comienzo del interludio, podemos, a partir de esta referencia, detectar rastros de una teoría de la novela discretamente implicada en su teoría cinematográfica.

También en el interludio, en el que enumera similitudes y diferencias entre el cine y la novela, Kracauer destaca solo dos similitudes efectivamente relevantes, referidas al tipo de experiencia que ambos parecen capaces de formalizar y proporcionar, cada uno a su manera. La primera similitud se enuncia así: *Como el cine, la novela tiende a presentar la vida en su plenitud*. Esto significa que en ambos son englobadas “vastas extensiones de realidad”. Tomando el paradigma de *Madame Bovary*, *Guerra y Paz* y *En busca del tiempo perdido*, Kracauer afirma que las grandes novelas “parecen apuntar al desarrollo de la vida en una escala que excede su propia intriga”. En otras palabras: el orden dramático de los eventos, que da sentido a la trama, no excluye de la composición lo que él llama “contingencias insondables”, aquello que es fortuito, eventualmente banal y aparentemente irrelevante, sin implicancias

decisivas para el progreso de la trama, pero discretamente significativa. Debido a su multiplicidad, aleatoriedad y opacidad, estas circunstancias participan de la configuración de un “laberinto de vida” en la composición estética (ibíd.: 291).

Segunda similitud: *Como el cine, la novela aspira a la infinitud*. Es en este punto que Kracauer menciona la *Teoría de la novela* de Lukács, refiriéndose específicamente al contraste entre el mundo de la epopeya homérica, absolutamente dotado de sentido en su propia inmanencia, y la novela como forma de expresión de una época que ya no conoce la totalización del significado trascendental de la existencia y que experimenta la nostalgia de la integración en el cosmos. Para Kracauer, el cine tiene una afinidad inherente con la infinitud, con la amplitud prácticamente ilimitada de la realidad física, con la capacidad de la cámara para capturarlo todo (con características como el primer plano, que sugiere multitud de detalles microscópicos no visibles a simple vista; como el plano abierto, que registra espacios inmensos, cuanto escenarios tan complejos como multitudes humanas; o incluso estrategias de montaje que generan un efecto de simultaneidad, multiplicando las ocurrencias de un solo momento): “como si este medio de expresión estuviera animado por el anhelo quimérico de certificar la continuidad de la existencia física” (ibíd.: 93). De ahí la equivalencia con la novela, que también aspira a los “vastos espacios de la vida”:

Este interés por lo infinito tiene repercusiones que afectan al curso del argumento. Naturalmente, el novelista desea llevar su argumento a una conclusión que clausure su totalidad. Pero en las verdaderas novelas es precisamente esta conclusión la que hace que el lector se sienta incomodo; se le presenta como una intervención arbitraria que interrumpe pequeños acontecimientos que podrían (o en realidad deberían)

desarrollarse más y más. Es como si la historia de la novela intentara destruir la integridad que está a punto de lograr. (ibíd.: 292 y s.)

En síntesis: Kracauer considera la novela como una forma propensa a incorporar un sinfín de contingencias insondables, en las cuales se condensan múltiples dimensiones de la experiencia, y cuya cohesión, paradójicamente, sostiene en sí un virtual inacabamiento, la posibilidad de desdoblamientos irreductibles a la totalización. Esta concepción de la forma de la novela rápidamente esbozada –con términos tan vagos, nada técnicos (plenitud, infinitud)– puede comprenderse mejor si se conjugan tres ángulos: 1) la única novela que Kracauer publicó en vida, *Ginster* (1928); 2) su recepción de Kafka, autor que le impactó profundamente desde que reseñó las ediciones póstumas editadas por Max Brod a partir de 1925; 3) el diálogo establecido en *Teoría del cine con Mimesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*, de Erich Auerbach.

## ***Ginster***

La acción en la novela de Kracauer tiene lugar en torno a la Primera Guerra Mundial y está narrada en tercera persona desde el punto de vista del protagonista, cuyo nombre da título al libro; en alemán, *Ginster* es una especie de arbusto florido que suele crecer entre las vías del tren, y el personaje también tiene este carácter ordinario, de persona común (Vedda, 2018: 19). Como el joven Kracauer, *Ginster* es un arquitecto sin entusiasmo por el oficio y sobrino de un respetado profesor de historia en la comunidad judía de su ciudad; como Kracauer, también va al *frente* en la Primera Guerra y da testimonio del despropósito de la empresa bélica, en la que

la sociedad alemana apostó sus fichas. Pero esta base autobiográfica de la narrativa se maneja de una manera que enfatiza la subjetividad de un individuo menos de lo que la pone al servicio de sondear un proceso social específico. En todos los entornos y situaciones, Ginster se encuentra desplazado, alienado, permanentemente perplejo por la naturalidad con la que todos los que lo rodean se ajustan a las convenciones sociales y al sentido común, aferrándose a convicciones que resultan equivocadas bajo la lente de su reflexión hiperbólicamente ingenua y, por esa misma razón, poderosamente cuestionadora y reveladora; “No es ya ingenuidad la que se percibe y describe a sí misma como técnica de vida” (Adorno, 2003: 385). *Ginster* revela al lector no solo la perversa arbitrariedad de la ideología que glorifica la guerra como salida a los problemas generados por la modernización, sino también las contorsiones de los valores burgueses en general, mal ajustados a la nueva configuración de la sociedad capitalista de principios del siglo XX; valores que resultan incompatibles con la masificación en curso, pero a los que todavía se aferra la clase media, ávida de distinción social. Como las ideas de personalidad, individuo autónomo o sujeto soberano, que Kracauer, en otros escritos de la misma época, denuncia como anacrónica.<sup>7</sup> Estas nociones son una clave fundamental para la forma de esta novela *sui generis*, y también para un vínculo entre la

---

7 En más de un pasaje de *Los empleados*, por ejemplo, el autor llama la atención sobre el hecho de que, dada la lógica económica que configura la organización de las empresas, la noción de *personalidad* ya no es más que un valor burgués al servicio del “empeño en racionalizar totalmente la masa de seres humanos”, como se ve en el siguiente pasaje sobre el proceso de selección de empleo en las grandes corporaciones: “Personalidad entera, hombre adecuado y puesto adecuado: estas palabras, extraídas del diccionario de la deslucida filosofía idealista [...]. Los puestos no son exactamente profesiones, que hayan sido hechas a la medida de las así llamadas personalidades, sino puestos en la empresa, que son asignados de acuerdo con las necesidades del proceso de producción y distribución. [...] En ciertas circunstancias, pues, la ventura de la personalidad no sirve de mucho” (Kracauer, 2008: 122 y s.; cfr. Vedda, 2011: 122-125).

ficción de Kracauer y su teorización tardía sobre el cine y la novela.

Como señaló Miguel Vedda (2018: 19), la figura del protagonista es en sí misma una “negación del *carácter*, tal como había sido configurado por la literatura burguesa”. El personaje de Kracauer no se distingue por la solidez de su constitución, por el “nudo de la individualidad” (Adorno, 2003: 385). Como explica el narrador: “El metamorfoseado Ginster duraba poco tiempo” (Kracauer, 2018: 76). Su modo de ser es “gaseoso” (ibíd.: 195); Ginster aspira a vivir de “incógnito” (ibíd.: 47), “desaparecer, sin que lo notaran” (ibíd.: 177), disipado en las masas. (No es casual que la primera escena y la última de la novela tengan lugar en un espacio abierto, en una plaza pública, en medio de la multitud). Ya sea en el ámbito familiar, en el trabajo, en las relaciones afectivas, en los debates intelectuales, en la convivencia en su conjunto, Ginster se deja penetrar por diferentes formas de pensar y actuar, que le son externas, ajenas. Como una esponja, absorbe todo y hace que todo fluya, de modo que su punto de vista está impregnado de influencias que definen el rumbo de la vida en la sociedad alemana de la época, pero sin ningún “sentimiento de pertenencia” (ibíd.: 139) que selle el orden social constituido. Así, con la vocación de anonimato del protagonista, su cualidad dispersiva, la voluntad de dejarse llevar por el curso de los acontecimientos, el novelista convierte al individuo en un catalizador de las fuerzas en juego en la sociedad, materializadas en discursos, actitudes y situaciones relativamente banales, pero cuyos supuestos son desestabilizados, son indefinidos, como la extrañeza experimentada por el personaje y por el lector. Estos aspectos centrales en *Ginster* se ven reafirmados en clave teórica con aquellos dos atributos que Kracauer valora en la forma de la novela al compararla con el cine: aquello que llama *plenitud* (la incorporación a la narrativa de diversas contingencias, que pueden ser desconectas y aleatorias,

cuya relevancia radica en la apariencia misma de banalidad) y aquello que llama *infinitud* (las implicaciones abiertas de los movimientos de la acción). Estas dos propensiones reconocidas en la novela y el cine en 1960 ya impregnan la obra narrativa de 1928.

## Kafka

Las reseñas de los libros de Kafka publicados entre 1925 y 1934 también ayudan a dilucidar las proposiciones sobre la forma de la novela que aparece en *Teoría del cine*.<sup>8</sup> Según Karsten Witte (1991: 94), la obra de Kafka es un “campo magnético” que imanta la escritura crítica y literaria de Kracauer, y se puede añadir que su fuerza de atracción se extiende a escritos de otros géneros, tanto que en el último pasaje del capítulo final de *Historia* comenta un texto de Kafka (“La verdad sobre Sancho Panza”) y la anotación que hace, a su vez, de epílogo también contiene su nombre (cfr. Kracauer, 2010: 240-243). Aunque, en *Teoría del cine*, Kracauer en ningún momento se refiere a él (el escritor contemporáneo de Kafka a quien recurrir de comienzo a fin es Marcel Proust), en el final del ensayo “La fotografía”, de 1927, hay una aproximación esclarecedora entre la producción del escritor checo y el cine, que anticipa formulaciones desarrolladas décadas más tarde:

Así pues, a la conciencia le incumbiría demostrar la *fugacidad* de todas las configuraciones dadas, cuando no despertar el presentimiento del orden justo

---

8 En total, hubo cuatro artículos publicados en la *Frankfurter Zeitung* y dos en revistas francesas, reeditadas en los volúmenes 5.2 a 5.4 de las *Werke* de Kracauer. Las reseñas de *El proceso*, *El castillo* y *América* mencionadas a continuación salieron en la *Frankfurter Zeitung* el 1/11/1925, el 28/11/1926 y el 23/12/1927 respectivamente. Para las citas de estas reseñas en la versión portuguesa de este texto, fueron consultadas las traducciones que integran la tesis de doctorado de Fernando Albuquerque (2018).

del estado natural. En las obras de Franz Kafka, la conciencia emancipada se desembaraza de esta obligación; rompe la realidad natural y trastoca sus fragmentos. El desorden del residuo reflejado en las fotografías no puede quedar explicitado claramente solo por la supresión de toda relación habitual entre los elementos naturales. Manejarlos es una de las posibilidades del cine. La realiza siempre allí donde asocia fragmentos y planos en configuraciones extrañas. (Kracauer, 2006b: 298)

En *Teoría del cine*, Kracauer también valora la posibilidad que tiene el cine de “desintegrar objetos familiares”, lo que constituiría una de las formas de despertar “puntos ciegos de la mente”, arrojando luz sobre fenómenos normalmente no percibidos debido al “hábito y prejuicio” (Kracauer, 1996: 81), algo equivalente a la desintegración de lo natural atribuida a la obra de Kafka. En líneas generales, el vínculo que importa aquí entre los dos momentos del pensamiento de Kracauer proviene de su comprensión de la singular dimensión realista de la obra de Kafka, de un efecto realista que se instaura por el propio distanciamiento constitutivo del universo kafkiano. En la reseña sobre *El proceso*, señala que el mundo de Joseph K. “adquiere inicialmente un carácter excepcional de irrealidad [...]. Pero su irrealidad es más real que el desvaído cúmulo de hechos que con gusto se llamarían reales” (Kracauer, 2011: II, 307). Reitera esta cualidad paradójica del realismo kafkiano al comentar *El desaparecido* (publicada por primera vez por Brod como *América*), señalando cuán pertinentes son las “dislocaciones del mundo” atravesadas por el protagonista: “América significa aquí, a pesar de los muchos detalles descritos con convincente cuidado, solo aquello que es extraño. Y esto se puede encontrar en todas partes, todo nuestro mundo conocido y familiar es



pura extrañeza” (ibíd.: 714 y s.). Anteriormente, escribiendo sobre *El castillo*, Kracauer precisó uno de los procedimientos con los que se engendra este distanciamiento: a la manera de los cuentos de hadas, Kafka “rompe la apariencia de orden natural inalienable [...], suspende los contextos usuales y disloca los objetos”, reemplaza “las imágenes cotidianas normales y las relaciones superficiales” por “un mosaico de hechos y justificativos que suprime por completo las situaciones familiares” (ibíd.: 493). Pero quizás sea en un pasaje sobre la “rigurosa fusión de frases” en *El proceso* en donde se hace más notoria la relación entre la ficción de Kafka y aquellos atributos que Kracauer valora en la forma novelística en *Teoría del cine*. Surgen junto con el sondeo de aspectos de la realidad que son determinantes, pero no inmediatamente explícitos, y desarrollos potenciales que desafían los límites de la trama:

Una prosa que, gracias a la consistencia sin precedentes de su superficie, reduce a la nada la demanda de realidad cruda ignorada por ella. [...] no retrata la apariencia, está anclada en la relación con cierto contenido sobrio sustancial, que emite con fuerza y dureza. Por eso, también logra un resultado doble: su sólida estructura superficial extrae la trama descrita de la realidad, cuya característica normal erradica; su origen en los contenidos fácticos genuinos hace que el centro de gravedad no se halle en esta acción que se hace presente en la exterioridad. Como acción que portara su sentido en sí misma, sería un fragmento; su comienzo es ilusorio, como su cierre. Solo adquiere sentido a través de la adición de lo que se quiere decir, de lo que no entra en su superficie. (Kracauer, 2011: 307 y s.)

Teniendo en cuenta las afinidades entre *Ginster*, los artículos de Kracauer sobre Kafka y las observaciones sobre la novela

en *Teoría del cine*, cabe señalar que las consideraciones sobre el cine y la novela en el libro de 1960 son guiadas por las direcciones que él tomó en las primeras décadas del siglo XX. El tercer ángulo relevante para comprender las ideas posteriores de Kracauer sobre la novela también apunta a esto.

## Auerbach

Gracias a *Teoría del cine*, Kracauer mantuvo, en palabras suyas, “largas y repetidas discusiones” con Erich Auerbach, a quien le habían presentado en 1951.<sup>9</sup> De hecho, *Mimesis* es una referencia decisiva en los momentos en que Kracauer aborda las relaciones entre literatura y cine. Es especialmente importante el epílogo, titulado “El cine de nuestra época”, donde un paso importante en la argumentación se basa en los juicios del filólogo sobre la novela europea de los primeros años del siglo XX. Como se sabe, Auerbach busca demostrar, en el capítulo “La media parda”, que novelas como las de Virginia Woolf, James Joyce y Marcel Proust radicalizaron esa tendencia a explorar la materia cotidiana que venía intensificándose desde el realismo francés del siglo XIX. Si Balzac, Stendhal, Flaubert, Zola y otros conferían relevancia literaria a la cotidianidad de personajes de condición social baja, aquellos novelistas y otros del modernismo europeo comenzaron a invertir aún más en “síntesis obtenidas por el agotamiento de un tema cotidiano más que por un tratamiento global ordenado cronológicamente que persigue el tema de principio a fin”. Comenzaron a privilegiar “pequeños acontecimientos que, en relación con el destino de los personajes, son insignificantes, ya sea por sí mismos o como pretexto para el desarrollo de motivos”; intensificaron la densidad significativa de eventos

---

9 Sobre el diálogo entre Auerbach y Kracauer, cfr. Corpas, 2019; Riedner, 2007.

ordinarios o sensaciones y sentimientos fugitivos, por medio de procedimientos de composición que incluyen, según la descripción de Auerbach, “representación pluripersonal de la conciencia, estratificación del tiempo, aflojamiento de la conexión entre los sucesos externos, cambios del punto de vista desde el que se verifica el relato” (Auerbach, 1996: 514).

La clave en la cuestión de la novela, que Kracauer comparte con Auerbach, es lo que él llama *el tratamiento serio de la vida cotidiana*: la figuración, en la realización estética, de problemas comunes que se manifiestan en la vida cotidiana y que conciernen más bien al cuerpo social que a los individuos –como hemos visto a propósito de *Ginster*–, y que, por ser generales y cotidianos, tienden a ser invisibilizados. La banalización o naturalización de las arbitrariedades serias y estructurales de la vida social en el flujo de la vida cotidiana es lo que el Kracauer de *Teoría del cine* entiende que es abordado tanto por medio de la novela como por medio del cine, en sus mejores realizaciones, esto es: aquellas que ponen en escena circunstancias insondables de la experiencia común, aparentemente insignificantes, sugiriendo desarrollos incalculables de microeventos. En ese tratamiento de la materia cotidiana, que la novela comparte con el cine, Kracauer ve un potencial utópico: “Las películas tienden a explorar esta textura de la vida cotidiana, cuya estructura varía según el lugar, la gente y la época. De modo que nos ayudan no solo a apreciar nuestro propio ambiente material, sino a ampliarlo en todas las direcciones. Prácticamente hacen del mundo nuestro hogar” (Kracauer, 1996: 372 y s.).

En una carta del 26 de octubre de 1960, Rudolf Arnheim le preguntó a Kracauer si la mejor traducción para el término *redemption* en el subtítulo de *Teoría del cine* no sería *Befreiung* (liberación).<sup>10</sup> En la misma línea, Enzo Traverso

---

10 La carta se encuentra en el Deutsches Literaturarchiv Marbach bajo el registro: Signatur A:

(1999: 205, 207) señaló que la experiencia del cine, concebida como redención de la realidad física, se traduce en “potencialidades emancipadoras” o en “práctica emancipatoria”. Hay aquí una pista para interpretar la plenitud y la infinitud que Kracauer subraya como comunes al cine y a la novela: estas ideas imprecisas pueden ser leídas como expresión de la disposición antisistemática y utópica de su pensamiento, siempre reacia a las perspectivas que pretenden cerrar el curso de la historia en representaciones concluyentes e ineludibles. Para él, “los significados finales eran anatema” (Jay, 1985: 153). Hay una síntesis de tal disposición en los términos con los que finaliza uno de sus artículos sobre Kafka: “esta nostalgia no confirmada por el lugar de la libertad” (Kracauer, 2006c: 333). En *Teoría del cine*, la aproximación entre el cine y la novela es más bien “un pretexto” para la afirmación melancólica y casi indiscernible de la aspiración de Kracauer a la transformación social, que había sido evidente en sus obras de los años 1920-30 y está escondida en la publicación de 1960.

No es casualidad que algunos de sus mejores lectores sientan a menudo cierto pesar por algo que se perdió en este libro, en comparación con el atrevido ensayismo del período de Weimar: la dimensión de la historia (Hansen, 1997: xiii), los análisis sociales concretos (Traverso, 1999: 201), el ímpetu crítico en el análisis del capitalismo (Jay, 1985: 173). Ciertamente, el ambiente de la Guerra Fría, las persecuciones del macartismo y la condición de emigrante contribuyeron a esta –digamos– discreción, que también se puede entender, como sugiere Adorno (2003: 387), como una “estrategia de adaptación” mezclada con “algo de astucia, de voluntad de, cuando ha sido posible, afrontar lo adverso y demasiado poderoso”.

---

Kracauer, 72.1997/22. En ese momento, se consideró la traducción de *redemption* por *Erlösung* (redención). Después de todo, en la edición alemana de 1964, fue fijado el término *Errettung* (salvación, rescate), más próximo al primero que a la sugerencia de Arnheim.

## Bibliografía

- Adorno, T. W. (2003). El curioso realista. *Notas sobre literatura*, trad. de A. Brotons Muñoz, pp. 372-392. Akal.
- Adorno, T. W. y Kracauer, S. (2008). *Der Riß der Welt geht auch durch mich. Briefwechsel 1923-1966*, Th. W. Adorno, *Briefe und Briefwechsel*, vol. 7. Suhrkamp.
- Albuquerque, F. (2018). *10 x Kracauer*. Tesis doctoral. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Río de Janeiro. Brasil.
- Agard, O. (2010). *Kracauer, le chiffonnier mélancolique*. CNRS.
- Auerbach, E. (1996). *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, trad. de J. Villanueva y E. Ímaz. Fondo de Cultura Económica.
- Corpas, D. (2014). Cinema sem tragédia – um ponto de fuga na *Teoria do filme* de Siegfried Kracauer. Vaisman, E. y Vedda, M. (comps.), *Arte, filosofia, sociedade*, pp. 337-350. Intermeios.
- Corpas, D. (2019). Siegfried Kracauer e Erich Auerbach: pontos de contato. *Pandaemonium Germanicum*, vol. 22, núm. 37, pp. 182-198. USP.
- Eisenstein, S. (1999). Dickens, Griffith y nosotros. *La forma del cine*, trad. de M. L. Puga, pp. 181-234. Siglo XXI.
- Jay, M. (1985). The extraterritorial life of Siegfried Kracauer. *Permanent Exiles. Essays on intellectual migration from Germany to America*, pp. 152-197. Columbia University.
- Kracauer, S. (1985). *De Caligari a Hitler: Historia psicológica del cine alemán*, trad. de E. Grossi, revisión de R. Grasa. Paidós.
- Kracauer, S. (1996). *Teoría del cine. La redención de la realidad física*, trad. de J. Homero. Paidós.
- Kracauer, S. (2006a). El ornamento de la masa. *Estética sin territorio*, trad. de V. Jarque, pp. 257-274. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia – Consejería de Educación y Cultura de la Región de Murcia – Fundación Cajamurcia.
- Kracauer, S. (2006b). La fotografía. *Estética sin territorio*, pp. 275-298.

- Kracauer, S. (2006c). Franz Kafka: sobre sus escritos póstumos. *Estética sin territorio*, pp. 317-333.
- Kracauer, S. (2008). *Los empleados. Un aspecto de la Alemania más reciente*, trad. y notas de M. Vedda, Introducción de I. Belke, Prólogo de W. Benjamin, Postfacio de M. Vedda. Gedisa.
- Kracauer, S. (2010). *Historia. Las últimas cosas antes de las últimas*, Introducción de M. Vedda, trad. de G. Marando y A. D'Ambrosio. Las cuarenta.
- Kracauer, S. (2011). *Werke*, ed. de I. Mülder-Bach e I. Belke, vol. 5: *Essays, Feuilletons, Rezensionen*, ed. por I. Mülder-Bach con la colaboración de S. Biebl et al. Suhrkamp.
- Kracauer, S. (2018). *Ginster. Escrito por él mismo*, trad. e Introducción de M. Vedda. Las Cuarenta.
- Hansen, M. (1997). Introduction. Kracauer, S., *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, pp. vii-xlv. Princeton University.
- Hansen, M. (2012). *Cinema and Experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin and Theodor W. Adorno*. University of California.
- Proust, M. (2004). *El mundo de Guermantes*, trad. de C. Manzano. Lumen.
- Riedner, J. O. (2007). Siegfried Kracauer und Erich Auerbach – Anmerkungen zu einer späten Freundschaft. Barck, K. y Tremel, M. (comps.), *Erich Auerbach. Geschichte und Aktualität eines europäischen Philologen*, pp. 167-179. Kadmos.
- Traverso, E. (1999). *Siegfried Kracauer: Itinerario de un intelectual nómada*. Alfons el Magnànim.
- Vedda, M. (2011). Siegfried Kracauer como novelista y como teórico de la novela. *La irrealidad de la desesperación. Estudios sobre Siegfried Kracauer y Walter Benjamin*, pp. 119-130. Gorla.
- Vedda, M. (2018). Introducción: La novela de un marginal melancólico. A propósito de *Ginster*, de Siegfried Kracauer. Kracauer, S., *Ginster. Escrito por él mismo*, pp. 9-42.
- Witte, K. (1991). "Light sorrow": Siegfried Kracauer as Literary Critic. *New German Critique*, vol. 4, núm. especial de Siegfried Kracauer, pp. 77-94.



# La biografía de todo como forma narrativa neoliberal: de la formación a la biografía de Brasil<sup>1</sup>

Wilson Flores

En uno de sus ensayos más conocidos, “La biografía como arte neoburgués”, publicado en la *Frankfurter Zeitung* el 29/6/1930 y compilado luego en *El ornamento de la masa* (1963), Siegfried Kracauer parte de un reconocimiento: hasta la Primera Guerra, la biografía tendía a ser “una rara obra de erudición” (2006: 309) que narraba, sobre todo, la vida de artistas y literatos y estaba destinada a un público culto. Entretanto, con la guerra, las personas se vieron forzadas a experimentar su propia insignificancia y las biografías se convirtieron en un producto literario, impreso “en masa y para la masa por los editores de literatura” (ibíd.: 309). Los héroes de esas biografías pasaron a ser, en general, figuras históricas. Lo que se observaría en tal ascensión de este tipo de biografía sería un síntoma de la crisis de la novela tradicional y de la propia burguesía de la época. Esto es así porque, argumenta el autor:

---

<sup>1</sup> “Biografía de tudo como forma narrativa neoliberal: da formação à biografia do Brasil”, trad. del portugués de M. Vedda.



La clausura de la vieja forma novelística refleja la que se le supone a la personalidad, y su problemática es siempre individual. Para los creadores, la confianza en la significación objetiva de cualquier sistema individual de relaciones se ha perdido para siempre. Sin embargo, con la desaparición de esta sólida red de coordenadas, todas las curvas en ella inscritas han perdido también su configuración como imagen. Así como el yo es relativizado, el mundo, con sus contenidos y sus figuras, es llevado a un curso circular impenetrable. No en balde se habla de una crisis de la novela. (ibíd.: 310 y s.)

Por eso, en la medida en que el mundo se tornó incomprendible y privado de contornos nítidos, “la marcha de la historia se convierte en elemento constitutivo”, emergiendo como “tierra firme del mar de lo informe, de lo que no puede tomar forma”. En un cuadro como ese, los sujetos retratados no se convierten propiamente en objeto de las biografías, y parecen garantizar, antes bien, un “sistema de referencias válido” (ibíd.: 312), que dispensaría a los autores del arbitrio, pero que, de hecho, es una especie de fuga ante la carencia de una forma literaria legítima, que solo podría efectivamente desarrollarse dispensando de todo apoyo, pues “solo sobre el fundamento de la conciencia avanzada” sería posible penetrar “la confusión” (ibíd.: 313):

[...] si la biografía compite hoy con la novela, es porque a diferencia de esta última, que flota libremente, aquella elabora unos materiales que condicionan su forma. La moral de la biografía es que, en el caos de los actuales ejercicios artísticos, representa la única forma en prosa aparentemente necesaria. (ibíd.: 312)

Por eso, la biografía que se desarrolla después de la Primera Guerra sería “la forma que corresponde a una burguesía estabilizada” (ibíd.: 312). Eso ocurre porque la clase burguesa “siente en sus huesos el poder de la historia”, al percibir que la personalidad<sup>2</sup> y el individuo autónomo se tornaron, en términos de Jörg Später, “una conversación vacía” (2020: 215). El problema, subraya Kracauer, es que la burguesía “no extrae de sus conocimientos, que se le imponen con la fuerza de las experiencias fisiognómicas, conclusión alguna que pudiese iluminar la situación actual. Ante la confrontación con ella, retrocede espantada en interés de la autoconservación” (Kracauer, 2006: 313). Por eso, afirma:

La biografía como forma de la literatura neoburguesa es el signo de una huida –o, más exactamente, de una esquivación–. Para no quedar en evidencia por conocimientos que ponen en cuestión la existencia de la burguesía, los biógrafos son escritores que aguardan en el umbral como ante un muro hasta el que han sido empujados por los acontecimientos del mundo. (ibíd.: 313)

Así, a pesar de contemplar el “reino de la historia” “se pierden en una contemplación tal que ya no vuelven a encontrarse en el presente” (ibíd.: 314). De ahí que la biografía literaria sea “un fenómeno liminar que permanece más acá de los límites” (ibíd.). Se trata tan solo, de acuerdo con Kracauer, de un esfuerzo de fuga y salvación, del que la biografía participa erigiendo “una galería de retratos en donde se pueda pasear una memoria para la cual cada retrato vale lo mismo que otro” (ibíd.: 315).

---

2 Para una discusión pormenorizada y rigurosa del concepto de *personalidad* en Kracauer, cfr. García Chicote (2018).

La única biografía que, según Kracauer, rompe con ese estado de cosas es la de Trotski, pues, en ella, “la descripción de la vida del individuo histórico” no es un medio “para eludir el conocimiento de nuestra situación, sino que sirve precisamente para desvelarla”, en vista de que, a diferencia del individuo burgués, el lector se enfrenta con “un individuo que ya ha cumplido la transición, en la medida en que solo se hace real a través de su transparencia frente a la realidad, y no en la afirmación de su propia realidad” (ibíd.: 315).

Später confiere a este ensayo un relieve muy expresivo. El traslado de Siegfried y Elizabeth Kracauer a Berlín en 1930 permitió al autor de *Los empleados* confrontar los estertores de la República de Weimar y percibir que la cuestión, en aquel momento, “ya no era ‘democracia o dictadura’, sino simplemente ‘qué tipo de dictadura’” (Später, 2020: 193). Kracauer consideraba que el capitalismo había conducido a Alemania a un Estado autoritario, siendo los nazis y Hitler “*simplemente lacayos del capital*” (ibíd.: 194).

Kracauer pasó a trabajar incesantemente en la novela *Georg*, al tiempo que participaba de varios eventos en Berlín y se encontraba con “más o menos todos los que poseían alguna importancia en el mundo literario: Brecht, Kurt Weill, Döblin, Gottfried Benn, etcétera”.<sup>3</sup> Tal situación, argumenta Später, llevó a Kracauer a desplazarse al campo de la crítica literaria; la principal pregunta que orientaba sus reflexiones era la siguiente: “¿Cuál era la misión actual de la literatura, de los autores, de los críticos y, finalmente, de la *intelligentsia* como tal?” (Später, 2020: 195). Así, argumenta Später:

Así como la novela lo había sido para Lukács, y así como la novela de detectives lo había sido para el joven Kracauer, la biografía ahora aparecía para él como

---

3 Carta de Kracauer a Bernard Guttman, 16 de marzo de 1931.

emblemática de la época, aunque reflejara esta época en una suerte de espejo deformante [...]. Así, el género de la biografía era una expresión de la época, pero de un modo ideológicamente encubierto. (ibíd.: 195)

Orientándonos al presente, la hipótesis principal de este ensayo, en síntesis, es que actualmente la difusión de un género de “biografía de todo y de cualquier cosa” puede ser pensada como un espejo que refleja en forma distorsionada *impasses* y fisuras del *totalitarismo neoliberal*<sup>4</sup> (Chauí, 2020).

## Kracauer y la “biografía de una sociedad”

En *Jacques Offenbach* y el *París de su tiempo*, publicado en 1937, Siegfried Kracauer propone construir la “biografía de una sociedad”: el París del Segundo Imperio. Para distinguir su propuesta del tipo de biografía criticada por él siete años antes en el ensayo que acabamos de discutir, el autor advierte en el prefacio que su libro no tiene el propósito de “describir la vida de su protagonista”, como hacen las biografías que “se asemejan a retratos fotográficos en los que la figura retratada

---

4 Marilena Chauí emplea el término “totalitarismo” “tomando como referencia los análisis de Adorno y Marcuse [...] sobre los efectos del surgimiento de la *sociedad administrada* y la oposición entre institución social y organización” (Chauí, 2020: 47). Por “organización” entiende “una entidad aislada cuyo éxito y eficacia se miden en términos de gestión de recursos y estrategias de desempeño y cuya articulación con las demás organizaciones se da por medio de la competencia” (ibíd.: 47). La autora argumenta que el neoliberalismo es una forma de totalitarismo “porque en su núcleo se encuentra el principio fundamental de la formación totalitaria, esto es, el rechazo de la especificidad de las diferentes instituciones sociales y políticas, que son consideradas homogéneas e indiferenciadas porque son concebidas como organizaciones” (ibíd.: 48). La novedad en relación con las formas anteriores de totalitarismo estaría en “definir todas las esferas sociales y políticas [...] como un tipo específico de organización que recorre la sociedad de punta a punta y de arriba abajo, la empresa” (ibíd.: 49). Discutiremos algunas implicancias de esta centralidad de la empresa en el neoliberalismo en la sección “Forma narrativa neoliberal” de este ensayo.

aparece ante un fondo borroso”. Su objetivo sería determinar la *función social de Offenbach*, enfatizando la relación entre el artista y su tiempo. En palabras de Kracauer:

[...] dado que el libro describe las relaciones entre la opereta y la sociedad, en la que se inspira, al mismo tiempo sirve también para demostrar la dependencia que todo género artístico tiene de unas condiciones sociales determinadas. [...] En [Offenbach] pueden leerse como en un instrumento de precisión los cambios sociales más sutiles. [...] Offenbach es un guasón.<sup>5</sup> Hay que tener sin embargo en cuenta que sus canciones satíricas, contrariamente a lo que han dicho quienes no las comprenden, no profanan las instituciones [...], sino que solo ridiculizan las cosas que se ocultan bajo la apariencia de santidad. La ufana dignidad, la huera autoridad y el poder arrogante dejan de tener gracia cuando él los desenmascara riéndose. (Kracauer, 2015: 25)

Dos amigos cercanos fueron incisivos en sus críticas al libro. Theodor Adorno, en una reseña, fue enfático, no solo cuestionando al libro por la ausencia de un análisis inmanente de las operetas, sino también considerando que el autor establecería una relación inmediata entre individuo y sociedad, entre arte y proceso social: “su método no es tanto el del análisis crítico cuanto el de la construcción de una armonía preestablecida entre sociedad y autor” (Adorno, 2014: 457), lo

---

5 En alemán, “*Spottvogel*”, que Carlos E. Jordão Machado traduce como “pássaro zombeteiro” (Machado, 2018: 46), una opción, creo, más precisa que el término “guasón” utilizado por Lolo Ábalos, que no guarda relación con *Vogel* (pájaro). Más allá de esto, poco después Kracauer se refiere a las canciones de Offenbach como “*Spottlieder*” (Kracauer, 1994: 11). El paralelismo entre los términos es un motivo más para buscar una opción más exacta que la relación entre “guasón” y “canciones satíricas” propuesta por el traductor al castellano.

que habría, en definitiva, llevado a Kracauer a aproximarse “justamente a la biografía novelesca individualizada a que [...] tan enfáticamente se opone” (ibíd.: 459).<sup>6</sup> Walter Benjamin, por su parte, también fue muy duro y consideró que el libro poseería un carácter esencialmente apologético que tornaría inviable la crítica pretendida.<sup>7</sup> Por otro lado, hubo también reacciones positivas, como la de Ernst Bloch y la de Meyer Shapiro, quien captó un aspecto decisivo del libro: la aproximación entre investigación histórica y forma literaria de exposición.<sup>8</sup>

Las impresiones de Adorno, como argumenta Martín Salinas, marcaron profundamente la recepción de la obra durante décadas, y solo recientemente el libro sobre Offenbach viene siendo reevaluado. Los trabajos de Gertrud Koch (2000), Olivier Agard (2010), Graeme Gilloch (2015), Carlos Eduardo Jordão Machado (2018) y Jörg Später (2020) “intentan abordar el ensayo de Kracauer desde sus propias cualidades” y sus relaciones con la totalidad de la obra del autor (Salinas, 2020: 169).<sup>9</sup> El argumento de Salinas permite desarrollos importantes para los objetivos de este ensayo, veamos.

Kracauer expresa el objetivo de construir la “biografía de una sociedad” (*Gesellschaftsbiographie*) en el primer párrafo del prefacio. Machado enfatiza la investigación minuciosa

---

6 En carta a Benjamin (4/5/1937), Adorno es aún más contundente y demuestra su opinión inequívocamente contraria al libro sobre Offenbach: considera al prólogo “estúpido”; a las “consideraciones sobre la sociedad”, “reunión de chismorreos”; al libro, como perfectamente mediocre, y afirma que considera seriamente “si no [debería] interrumpir las relaciones con él [Kracauer]” (76) (Adorno y Benjamin, 2021: 247).

7 Carta de Benjamin a Adorno del 9/5/1937 (Adorno y Benjamin, 2021: 251). Benjamin llega a afirmar en la misma página: “Todo lo que hace su aparición en el Segundo Imperio es repulsivo y chato. Por supuesto que Kracauer lo notó. Pero como él solo se preocupa de la aparición, no puede envilecerse por él”.

8 La fuente de estas informaciones es Machado (2018: 81).

9 Martín Salinas hace referencia a Gilloch (2015).

realizada por el autor, que incluyó “obras sobre la historia de Francia, crónicas, periódicos y diarios, memorias, declaraciones, anécdotas; todo elaborado pacientemente por medio de un número inmenso de fichas, extractos, mapas, etcétera... un trabajo de detective” (Machado, 2018: 47). Tres obras de Marx se destacan entre esas fuentes: *Las luchas de clases en Francia entre 1848 y 1850*, *La guerra civil en Francia* y, sobre todo, *El dieciocho brumario de Luis Bonaparte*, central para la lectura que hizo Kracauer del Segundo Imperio (el carácter farsesco del régimen de Napoleón III, la bohemia como clase fundamental para la sustentación del régimen, entre otros elementos). Machado afirma que el *Offenbach* “es una obra ejemplar no solo desde el punto de vista de una historia cultural, sino también desde el de una reflexión política” (ibíd.: 47).

En el libro, el énfasis recae en el análisis de la *fantasmagoría* del Segundo Imperio,<sup>10</sup> régimen que anticipa, en muchos aspectos, la propaganda nazi. Como destaca Machado, “las operetas de Offenbach permiten mostrar la realidad del período a través de su irrealidad” (ibíd.: 43); la “sociedad del Segundo Imperio pasaba por encima de los cadáveres y de las ruinas, una especie de inconciencia; no dar crédito a la realidad era su lema” (ibíd.: 57). Kracauer asocia la *fantasmagoría* del Segundo Imperio al tedio, la distracción, la alegría para embriagar, el brillo para deslumbrar, ofuscar y confundir; la farsa de un gobierno autoritario que se irguió sobre los escombros de 1848: “paralizadas por el golpe de Estado y asfixiadas por la dictadura, las energías de la sociedad encontraban un derivativo en un deseo de diversión reforzado por la riqueza y el mito de un progreso incesante” (Traverso, 1998: 161).

---

10 Nótese que se han reconocido puntos de contacto importantes entre el *Offenbach* y el *Trabajo de los pasajes* de Benjamin. Aunque la discusión de esta aproximación sea de gran interés, exigiría desarrollos que excederían los límites y los objetivos de este ensayo. Para una discusión del tema, cfr. Machado 2006 y 2014; cfr. también el capítulo 20 de la biografía de Später (2020: 241-249).

La diversidad de fuentes, la compilación de pasajes y el “trabajo de detective” realizado por Kracauer en el *Offenbach* configura lo que Olivier Agard denomina una “arqueología de la Modernidad”. Este procedimiento, como señala Agard, estaría al servicio de la construcción de una “historia cultural del siglo XIX que no sea puramente documental, sino que esté orientada hacia una comprensión de la Modernidad” (Agard, 2010: 208). Tal procedimiento implica una crítica profunda al positivismo histórico. Como subraya Miguel Vedda, se trata de:

oponerse a cualquier ilusión de restitución orgánica de la realidad histórica “tal como realmente fue” (Ranke); nuevamente se revela aquí el procedimiento defendido y practicado por Kracauer como el de un trapero que recoge retazos de materiales y constituye con ellos mosaicos diversos que no tienen la pretensión de ser la verdad única y definitiva. (Vedda, 2018: 31)

La figura del mosaico mencionada por Vedda es fundamental para comprender no solo el método, sino sobre todo la propia concepción de conocimiento en Kracauer; concepción que es inherente a la dimensión estética. A ese respecto, García Chicote argumenta que la construcción del mosaico presupone dos momentos fundamentales: “desde el punto de vista lógico: a un momento de (a) desintegración conscientemente mediada le sigue otro de (b) reconfiguración irónicamente mediada” (García Chicote, 2019: 80).

El *Offenbach* posee una construcción rigurosa, sumamente mediada y elaborada que, aunque pueda ser objeto de crítica, no es fortuita ni espontánea; al contrario. Es, como procuramos discutir brevemente, una obra cuidadosamente pensada que cuestiona y problematiza no solo su objeto, sino también los medios, las estrategias, así como la *forma* que permitiría



analizar sin piedad el Segundo Imperio a partir de recursos que dialogan directamente con la producción de Offenbach. De ahí que la dimensión estética sea inherente al proyecto del libro.

## Biografía de todo

Abandonando el rigor del debate entre amigos alemanes, la biografía, a partir de finales del siglo XX,<sup>11</sup> ampliará su perspectiva hasta mucho más allá del punto que la delimitaría: la narración de la vida de un ser humano. En el período regido por el neoliberalismo, aun cuando se haya mantenido la designación *biografía*, el género amplió mucho su gama de posibilidades, que pasaron a incluir la narración de la “vida” de las mercancías, las enfermedades, los sufrimientos físicos, los descubrimientos científicos, las ciudades, los países.

Entre otros ejemplos posibles, en 1986, el antropólogo italiano Arjun Appadurai, profesor de Medios, Cultura y Comunicación en la Universidad de Nueva York, organizó una compilación de estudios titulada *The Social Live of Things: Commodities in Cultural Perspective* [La vida social de las cosas: las mercancías en una perspectiva cultural]. El libro fue traducido al portugués en 2008 y publicado por la Editorial de la Universidad Federal Fluminense. En la introducción a la edición brasileña, Laura G. Gomes destaca que la publicación

---

11 El *Oxford dictionary of literary terms* registra ese cambio en el comienzo de la entrada “Biography”: “A narrative history of the life of some person; or the practice of writing such works. Most biographies provide an account of the life of a notable individual from birth to death, or in the case of living persons from birth to the time of writing; but some treat the connected lives of paired subjects or of groups (known as ‘group biography’); and since the late 20th century the term has been stretched to cover accounts of non-human subjects such as houses, cities, or commodities, in which case ‘a biography’ really means an intimate or gossipy history” (Baldick, 2015).

del libro en portugués sería un aporte importante para la comprensión de los debates sobre “el tema del Consumo y del consumismo moderno en las tres últimas décadas del siglo XX, [...] producidos en el contexto de la antropología angloestadounidense y francesa” (Gomes, 2008: 9). El uso del término *consumo* en mayúscula da bien cuenta de lo que irá a seguir. El objetivo central del libro sería retomar “una perspectiva propiamente socioantropológica sobre el fenómeno del consumo, que desautoriza[ría] algunas tesis vigentes de carácter trascendente y moral”; tesis que, en opinión de la autora, hacían “acusaciones graves al consumo y al consumismo”, y que, a su vez, venían acompañadas por la “clásica atribución de fetichización de los objetos”. Desde la perspectiva de estas tesis, según Laura Gomes, el “consumismo moderno” sería presentado “como una especie de cáncer” que tendría como efecto “destruir los ‘verdaderos’ lazos sociales” (ibíd.: 9). Según la autora, en una síntesis muy esclarecedora del punto de vista defendido por ella misma, y que orienta la compilación coordinada por Appadurai:

Autores como Bourdieu, Mary Douglas, Marshall Sahlins, Colin Campbell, Daniel Miller y otros demostraron exactamente lo contrario, sin caer en la tentación de destruir el sentido y la importancia de formas de las sociabilidades tradicionales creadas a partir de la familia, de la producción y del trabajo. Basados en perspectivas empíricas, demostraron que el consumo está en la base de la formación del gusto, de la distinción, sin lo cual no sería posible hablar de individualismo y de estrategias de reproducción de muchos grupos e identidades sociales en el mundo moderno. Así, más allá de producir vínculos sociales, el consumo también genera formas particularidades de

solidaridad, confianza y sociabilidad fundamentales para la vida social. (Gomes, 2008: 10)

El enunciado se denuncia a sí mismo por el sectarismo y por mezclar autores muy diferentes entre sí. Más allá de eso, la tríada “familia, producción y trabajo” clama por sí misma. De todos modos, no es preciso negar el papel del consumo para la formación del gusto o para la formación y la dinámica de grupos para buscar comprender y criticar los mecanismos motores en la sociedad contemporánea. Antes bien, desde el punto de vista dialéctico, la contradicción es elemento constitutivo de la Modernidad, es decir: del mundo de la mercancía y, luego, del consumo. Revelar la contradicción sin dogmatismo ni moralismo es el esfuerzo de un intelectual materialista. Descalificar la crítica es solo un recurso muy repetido para justificar la adhesión apologética. Los ejemplos de ese tipo de biografía son variados. Uno de ellos es la *Biografia da televisão brasileira* [Biografía de la televisión brasileña] compilada por Flávio Ricco y José Armando Vanucci, con proyecto gráfico firmado por el “mago de los efectos visuales” de la principal red de comunicación de Brasil –la red Globo–: Hans Donner, un *designer* cuyo éxito en las pantallas brasileñas solo se compara con el inconfundible kitsch de su firma.

Otro es una propuesta de escribir la “vida social de la marca *Havaianas*”, que produce ojotas de goma, articulándola –inótese!– con la “invención de la brasilidad”. La autora del artículo, la antropóloga Magda dos Santos Ribeiro, define el “recorrido metodológico” de su investigación de la siguiente manera: “describir [la] biografía social [de la marca], con el propósito de realizar un análisis que posibilite comprender cómo entidades no humanas adquieren significados y, a partir de entonces, pasan también a actuar en el ambiente social” (Ribeiro, 2013: 2), “poniendo el énfasis

en el cambio sustancial” que permitió a “un calzado popular” participar “activa[mente] en el proceso de invención de la cultura brasileña”. La esencialidad abstracta y difusa de nociones como “brasileñidad” y “cultura brasileña”, asociada al hecho de tratar a una ojota de goma como algo que “vive” y actúa como sujeto y no como objeto de producción y de manipulación publicitaria no es, con todo, el ápice de la argumentación. Luego de proponer asociaciones cuestionables con objetos ceremoniales de culturas que nada tienen que ver con el capitalismo contemporáneo ni con la producción en masa de mercancías, la autora concluye que, “en hipótesis radical, las ojotas Havaianas no solo comparten nuestro mundo, sino también nuestra humanidad, al volverse agentes en el proceso de fabricación de la sociabilidad” (ibíd.: 26). Y va aún más lejos: “un objeto se crea a sí mismo y, al crearse, inventa el mundo en el que vive” (ibíd.: 27). Llegamos entonces, finalmente, a un tipo degenerado de trascendencia en que una cosa se sitúa presumida y audazmente más allá de lo divino: si Dios creó el mundo, las Havaianas, antes de crear el propio mundo, se crearon a sí mismas.

Todo esto lleva a la autora a concluir que “los objetos y las marcas no pueden ser considerados meras mercancías, pues son, antes que eso, entidades complejas que comparten con nosotros innumerables formas de acción; su capacidad creativa de invención es tan poderosa y eficiente como la nuestra” (ibíd.: 27). Estas nociones son manipuladas con mucha naturalidad por la autora; lo mismo vale para las críticas lúgubres de “entidades no humanas” y de “mercancías que comparten nuestra humanidad”. No es que esto cause espanto en el mundo mercantilizado y cosificado. Pero, aun así, la explicitación llama la atención y no deja de causar malestar; al menos, en el lector poco dispuesto a poner a su humanidad en equivalencia con una ojota de goma.

Hay, entretanto, ejemplos menos perturbadores y más interesantes. Uno de ellos es el libro del británico Colin Jones *Paris: Biography of a City* [París: biografía de una ciudad], publicado en 2006 y definido, en un pasaje de la reseña de *The Guardian* –debidamente reproducido en la tapa–, como “Estimulante... un libro para recorrer”. El libro expone curiosidades, hechos históricos, puntos de interés, y no solo busca ofrecer una representación de la ciudad francesa, sino también colaborar para las buenas relaciones entre Reino Unido y Francia. A tal punto es así que ganó el “Enid McLeod Literary Prize” destinado anualmente a los autores cuyo trabajo, publicado en el Reino Unido, sea considerado una contribución importante para el entendimiento Franco-Británico; en fin: una especie de premio de “buena vecindad” de la industria editorial británica.

Particularmente cautivantes son dos libros escritos por el médico oncologista hindú radicado en los Estados Unidos Siddharta Mukherjee, ambos traducidos a varios idiomas, lo que tornó al autor mundialmente conocido y un celebrado conferencista. El primero es *El emperador de todos los males: una biografía del cáncer* (2012), vencedor del Pulitzer de no ficción en 2011. El libro fue extremadamente bien recibido. El elogio más intenso y preciso fue hecho por *The Guardian*: “Sus descripciones vívidas y precisas de los procesos biológicos [hacen del cáncer] un personaje plenamente desarrollado y estremecedoramente familiar. La noción de ‘ciencia popular’ no logra ni acercarse a describir esa hazaña. Es literatura”. El segundo, *El gen: una historia personal*, lanzado en EE.UU. en 2016, fue traducido y publicado en ese mismo año en Brasil. Ocupó el primer lugar entre los *best sellers* del *New York Times* y, como el libro anterior, también recibió elogios efusivos. Ambos libros están bien escritos y estructurados, volcados no solo a la divulgación científica, sino también al esfuerzo de volver más accesibles los conocimientos actuales sobre los

asuntos abordados a lectores no especialistas, tratando con mucha sensibilidad los dramas humanos narrados. La problematización de la biografía como género narrativo neoliberal en esos dos casos exigiría cuidado y atención mucho mayores que en los anteriores ejemplos, ya que hay méritos innegables en la realización de las obras. Pero eso sería asunto de otro ensayo. Si hago la salvedad aquí es para señalar que hay un amplio espectro de producciones, de las más crasamente publicitarias a obras que invitan a una reflexión más atenta y detenida a los detalles, conquistas y contradicciones, así como es el caso de un libro lanzado recientemente por el psicoanalista brasileño Christan Dunker titulado *Uma biografia da depressão* [Una biografía de la depresión].

Cabe registrar que Dunker es un crítico atento y perspicaz del neoliberalismo, lo que torna la concesión de escribir una “biografía de la depresión” (que él define, como otros autores también señalan, como una forma de sufrimiento psíquico típica del neoliberalismo, así como las neurosis lo fueron en el mundo victoriano) aún más interesante de discutir, sobre todo porque si, por un lado, ella está en línea con algunas acciones a las que el autor se dedica (tiene un canal en YouTube; publica podcasts interesantes que alcanzan una audiencia mucho mayor de lo que podría un libro académico), por otro, la forma narrativa lo obliga a concesiones discutibles, como realizar recuperaciones repetitivas de ideas y argumentos (recurso, como se sabe, utilizado *ad nauseam* por la industria cultural desde sus inicios) con el objetivo de (1) facilitar la lectura (lo que presupone un lector desatento, que lee el libro mientras realiza otras tareas), (2) permitir que el lector pueda entender lo esencial comenzando por cualquier parte del texto y (3) garantizar que no haya construcciones muy elaboradas y que todo sea expuesto con el máximo de claridad posible, diseñando y rediseñando el recorrido para el lector varias veces.

A pesar de esas salvedades y de las justificaciones que ellas presentan para que las tres biografías fuesen discutidas, la opción que tomé en este ensayo es analizar otro libro: *Brasil: una biografía* (2015) [Brasil: una biografía], de Lilia Schwarcz y Heloisa Starling. La elección, entre otros motivos que serán discutidos más adelante, se debe a los objetivos de: (1) interrogar qué sería escribir la biografía de todo un país y cuál sería la justificación para hacerlo; (2) cómo puede ser aplicada la noción de biografía a la comprensión histórica de una nación; y, sobre todo, (3) cómo comprender el cambio conceptual existente entre las síntesis realizadas a lo largo del siglo XX sobre Brasil –que trabajaban con nociones como las de *formación, evolución, sentido*– y el uso de la noción de *biografía* para una obra que, osadamente, procura retomar y reivindicar la tradición de las grandes síntesis en un momento (mediados de la segunda década del siglo XXI) en que ellas parecen –o son de hecho– imposibles por cuestiones de orden histórico y de relaciones materiales específicas ligadas a la (ir)racionalidad neoliberal.

## **Brasil: una biografía**

Comencemos señalando que las autoras son dos de las mayores intelectuales e investigadoras brasileñas, con una contribución difícil de sobreestimar. Lilia Schwarcz es historiadora y antropóloga. Es profesora visitante en el Departamento de Antropología Social de la Universidad de San Pablo (USP) y *Global Scholar* y profesora visitante en Princeton desde 2011. Además de eso, es curadora adjunta de Historias del MASP, socia del IHGB y miembro del consejo de revistas, centros de investigación y fundaciones en varias partes del mundo. Fue profesora visitante e investigadora en las universidades de Leiden, Oxford, Brown,

Columbia (como *Tinker Professor*), así como en la *École des Hautes Études en Sciences Sociales*, además de miembro del *Advisory Group* de la Universidad de Harvard. Recibió la beca de la *Jouhn Simon Guggenheim Foundation* y numerosos premios, entre los cuales se destacan la medalla Júlio Ribeiro (ABL, 2008) y el galardón del *Ordem Nacional do Mérito Científico Nacional* (2010). Es autora, entre otros libros, de *Retrato em branco e negro* (Retrato en blanco y negro, 1987; Premios APCA y FNL), *O espetáculo das raças* (El espectáculo de las razas, 1993 y Farrar Strauss & Giroux, 1999, premio FNL), *As barbas do Imperador* (Las barbas del Emperador, 1998 y Farrar Strauss & Giroux, 2004; Premio Jabuti<sup>12</sup> de “Mejor biografía” y “Libro del año”, además del Premio Clio de Historia y del UBE), *Na era das certezas* (En la era de las certezas, 2002, Premio UBE); *A longa viagem da biblioteca dos reis* (El largo viaje de la biblioteca de los reyes, 2002, Premio do IHGB), *O sol do Brasil* (El sol de Brasil, 2008, Premio Jabuti 2009), *Lima Barreto: triste visionário* (Lima Barreto, triste visionario, 2017, Premio APCA, Jabuti y Biblioteca Nacional) y *O autoritarismo brasileiro* (El autoritarismo brasileño, 2018, Premio Jabuti 2019, APCA).

Heloísa Starling es historiadora y científica política. Es profesora titular del Departamento de Historia de la Universidad Federal de Minas Gerais (UFMG) y coordinadora de la colección *Arquivos da Repressão no Brasil*, en *Companhia das Letras*. Es autora, entre otros libros, de *Os senhores das gerais* (1986) [Los señores de las generales], *Lembranças do Brasil* (1999) [Recuerdos de Brasil], *Ser republicano no Brasil colônia: a história de uma tradição esquecida* (2018) [Ser republicano en el Brasil colonial: la historia de una tradición olvidada], *A bailarina da morte: a gripe espanhola no*

---

12 El más tradicional premio literario de Brasil, concedido por la *Câmara Brasileira do Livro* desde 1959.



*Brasil* (2020) [La bailarina de la muerte: la gripe española en Brasil], junto con Lilia Schwarcz, con quien también coeditó el *Dicionário da República: 51 textos críticos* (2019) [Diccionario de la República: 51 textos críticos], además de *República e democracia: impasses do Brasil contemporâneo* (2017) [República y democracia: *impasses* del Brasil contemporáneo], coeditado con André Botelho.

Cabe destacar, antes de proseguir, que Lilia Schwarcz tiene un trabajo consistente con las biografías: publicó los libros ya mencionados *As barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos* [Las barbas del Emperador: D. Pedro II, un monarca en los trópicos] en 1998 (es decir: 17 años antes del libro que estamos comenzando a discutir) y *Lima Barreto: triste visionário* en 2017 (solo dos libros después del que estamos analizando). Algo que llama la atención es que la peculiaridad de este trabajo en relación con los otros dos no parece haber sido debidamente reconocida por la autora.

En primer lugar, cabe preguntar: ¿qué significaría escribir la biografía de un país? Comencemos con la justificación de las autoras.

En la introducción se retoman cuestiones fundamentales y bien establecidas sobre Brasil para sentar las bases que les permitirían escribir la biografía del país. Hay un acento incisivo y fundamental en la esclavitud como trazo decisivo para la comprensión del proceso históricos brasileño, algo siempre necesario y urgente, pues, desde la abolición (1888), se da la impresión de que ocurrió fuera de la historia humana, en el Cretácico tal vez, con vistas a impedir la reflexión y, consecuentemente, el elemento político y desestabilizador de la barbarie aquí sustentada durante casi cuatro siglos, y cuyas marcas siguen siendo evidentes en la sociabilidad y en la incivildad locales.

El objetivo del libro es osado, y aun excesivo.<sup>13</sup> Las autoras, obviamente, reconocen eso: “La historia de Brasil, por supuesto, no cabe en un solo libro. Incluso porque no hay nación cuya historia pueda ser contada en forma lineal, progresiva, o incluso de una sola manera” (Schwarcz y Starling, 2015: 19). Y, al final de la introducción:

*Estamos de acuerdo, por ende, en que no se pretende dar cuenta de toda la historia de Brasil. Antes bien, teniendo en cuenta las cuestiones arriba seleccionadas, vamos a narrar la aventura de construcción de una complicada “sociedad en los trópicos”. Como decía el escritor Mário de Andrade, Brasil destruye toda concepción que uno se haga de él. Lejos de la imagen del país pacífico y razonable, o de la alentada democracia racial, la historia que aquí se va a contar describe las vicisitudes de esa nación que, siendo profundamente híbrida, puso juntas –y al mismo tiempo– una jerarquía rígida, condicionada por valores compartidos internamente, y un idioma social. Visto desde ese ángulo, y según decía provocadoramente Tom Jobim, el país “no es para principiantes”, y precisa incluso de una buena traducción.*<sup>14</sup> (ibíd.: 20)

El inicio de la cita cae en el tópico de la cordialidad brasileña (que es una de las cuestiones seleccionadas para ser discutidas y problematizadas en el libro), una vez que el uso de una construcción directa típica del habla cotidiana

---

13 Como el objetivo de este ensayo es analizar también la construcción propiamente narrativa del libro, mi opción fue detenerme en pasajes de la introducción y de la conclusión, pues son los momentos en los que la voz de las autoras aparece más directa y espontáneamente, lo que termina siendo un elemento importante para la discusión del estilo, de la concepción de la historia, de la biografía, así como de la finalidad de la obra y del punto de vista que la constituye.

14 El destacado es nuestro.

(“estamos de acuerdo”) busca forjar muy clara y abruptamente una intimidad con el lector difícil de justificar en un libro que se pretende historiográfico: si fuese un narrador de Machado de Assis, todos los vellos del cuello del lector se le erizarían. Nótese también el juego oscilante de términos ficcionales (como “aventura”), emotivos, retóricos, así como la expectativa de objetividad que las autoras en ningún momento desautorizan, como queda claro, por ejemplo, en el empleo del verbo “describir”. Además, la referencia descontextualizada a la frase de Tom Jobim se torna, en el contexto, una ocurrencia o, mejor aún, un recurso para seducir al lector. Y si no fuese suficiente con eso, las autoras terminan prometiendo ofrecer “una buena traducción” del país; presunción, me atrevo a decir, incompatible con el rigor académico, pero bastante coherente con las tácticas de publicidad. Si el libro no se pretende “académico”, pues apunta a dialogar con un público amplio, no sería necesario ceder a la autopromoción, casi incompatible en autoras tan atentas.

Además de eso, las salvedades y rodeos retóricos no resuelven el problema del desmesurado objetivo del libro, que comienza por Colón (brevemente, es verdad) y por los conquistadores portugueses, y termina en 1995, hecho que dice mucho sobre la concepción de la historia que sustenta la narración, en vista de que presupone la posibilidad de encontrar una síntesis o al menos una línea narrativa capaz de englobar un arco temporal y espacial tan amplio. Así, por más que la habilidad de las autoras sea incuestionable, por más que el libro sea agradable a la lectura y que el esfuerzo sea apreciable, se trata de un *tour de force* imposible en cualquier circunstancia, aún más si se considera que, con las notas, referencias, índices e ilustraciones –todo, claro, muy bien seleccionado–, la primera edición posee solo 694 páginas.

Para las autoras, sin embargo, es exactamente esa imposibilidad la que justificaría la construcción de una “biografía del país”. La cita es larga, pero indispensable:

[...] aquí no se pretende contar la historia de Brasil, sino *hacer del propio Brasil una historia*. Al contar una historia, tanto el historiador como el lector aprenden a “entrenar la imaginación para salir de visita”, como diría Hannah Arendt. Y es por tomar en serio esa noción de “visita” que este libro dejará de lado la meta de construir una “historia general de los *brasileños*” para concentrarse en la idea de que la biografía tal vez sea otro buen camino para tratar de comprender a Brasil en perspectiva histórica: conocer los muchos eventos que afectaron nuestras vidas, y de tal modo que continúan presentes en la agenda actual.

Una biografía es *la evidencia más elemental* de la profunda conexión entre las esferas pública y privada: solo cuando están articuladas, esas esferas consiguen componer el *tejido de una vida que se torna real para siempre*. Escribir sobre la *vida de nuestro país* implica cuestionar los episodios que forman su trayectoria en el tiempo y oír lo que ellos tienen para decir sobre las cosas públicas, sobre el mundo y el Brasil en que vivimos... para *comprendernos como los brasileños que somos y como los que deberíamos o podríamos haber sido*.

La imaginación y la multiplicidad de fuentes son dos predicados importantes en la composición de la biografía. En ella, caben los grandes tipos, los hombres públicos, las celebridades; caben igualmente personajes pequeños, casi anónimos. En ninguno de los

casos, sin embargo, es tarea simple: es muy difícil reconstituir el momento que inspiró el gesto. Es preciso “ponerse los zapatos del muerto”, en la definición preciosa de Evaldo Cabral; conectar lo público con lo privado, para penetrar en un tiempo que no es el nuestro, abrir puertas que no nos pertenecen, sentir con sentimientos de otras personas e intentar comprender la *trayectoria de los protagonistas de esta biografía –los brasileños–* en el tiempo que les fue dado vivir; las intervenciones que realizaron en el mundo público de cada época con los recursos de que disponían; la determinación de vivir según las exigencias de su tiempo y no de acuerdo con las exigencias de nuestro tiempo. Y, además, no ser indiferente al *dolor o a la alegría del brasileño común; invadir el espacio de la intimidad de personajes relevantes y escuchar el sonido de las voces sin fama*. El historiador gira siempre en un círculo vicioso de cara a la línea difusa entre rescatar la experiencia de aquellos que vivieron los hechos, reconocer en esa experiencia su carácter frágil e inconcluso, e interpelar su sentido. Por estar atenta a todo eso, la biografía es también un género de la historiografía.<sup>15</sup> (ibíd.: 19 y s.)

Inicialmente, es preciso reconocer que la definición de biografía presentada por las autoras, además de insuficiente, es, en el límite, forzada: “hacer de Brasil una historia”, una vez que la “biografía es la evidencia más elemental de la profunda conexión entre las esferas pública y privada”, que “solo cuando están articuladas [...] consiguen componer el tejido de una vida que se torna real para siempre”. Podemos conceder que es una bella frase, pero es vacía, incómoda (¿“tejido de una vida”?, ¿cuál exactamente?) e hiperbólica

---

15 El destacado es nuestro.

(“que se torna real para siempre”). Pero si la “imaginación es algo esencial para la construcción del libro, no hay, por supuesto, nada de “evidente” ni de “elemental” en lo que está siendo propuesto. ¿Cómo pretender “comprender los brasileños que somos y los que podríamos haber sido”, algo tan pretencioso y enfático, que apunta “directa” y “objetivamente” hacia las posibilidades históricas no realizadas, en vista de que la construcción narrativa parece convencida de que los “documentos” y las “fuentes” garantizarían la validez (o incluso la veracidad) del relato?

Obsérvese aún algo aparentemente extraño: “Brasil” no es, según las autoras, el protagonista de su propia biografía. Se entiende que, como Brasil no es un sujeto, sino una entidad abstracta, es preciso admitir que haya personas reales que le dan sustancia. Pero otro problema se plantea allí: “Brasil” y los “brasileños” ¿son la misma cosa? Si no lo fuesen, sería preciso distinguirlos claramente, algo que el pasaje citado no hace; al contrario. Peor aún: no hay otro país posible, en vista de que este sería espejo directo de lo que su población es. Pero ¿cómo definir a una población (para evitar las connotaciones perniciosas de “pueblo” y la fantasía inverosímil de “ciudadanos” en un país en el que los derechos, como apuntan las autoras, nunca llegaron a universalizarse) tan grande (más de 213 millones de personas), tan diverso y desigual? ¿Quiénes serían “los brasileños”? ¿Qué aspecto común comparten el militante sin tierra y el latifundista, el habitante de Cracolândia<sup>16</sup> y el gobernador del Estado de San Pablo, el sin techo y la élite viciosa (para atenernos solo a casos extremos)? ¿Cómo definir algo tan vago? ¿Cuáles serían los puntos de referencia y quién los establecería? ¿A partir de

---

16 Zona de la ciudad de San Pablo próxima a la Estación Luz y al centro histórico de la ciudad; denominada popularmente de ese modo por estar asociada a la compra, la venta y el consumo de drogas; particularmente, el crack (N. del T.).

qué parámetros? “Brasil” y “brasileño”, en este contexto, son nociones genéricas, idealizadas, sin base concreta ni acento en la realidad material. Por otro lado, no hay respuestas posibles a ninguna de esas preguntas sin recurrir a la mitificación. La distinción precisa sería no solo una exigencia conceptual, sino también una exigencia epistemológica y ontológica, sin lo cual se termina biografiando fantasmagorías.

Además de eso, las autoras reiteran varias veces el hecho de que Brasil es un objeto escurridizo, repleto de ambivalencias; pero no es fácil sustentar ambivalencias, con vistas a garantizar efectivamente que la exposición mantenga ambos polos en equivalencia, pues es muy difícil evitar que la presentación de los términos no acabe drenando su potencial heurístico. Sería preciso, por tanto, forjar todo un modo de exposición o, más específicamente, una *forma* – en sentido fuerte– para sustentar la ambivalencia. Pero el tono fluido del texto (que no deja de ser también una cualidad) tiende a plantear los problemas de manera al mismo tiempo incisiva y edulcorada. Así, si la ambivalencia del objeto no se internaliza en la forma, ella redundará en la dualidad pura y simple, tendiendo a repetir la superficie de lo que afirma cierto discurso sobre el país: somos una nación “naturalmente” contradictoria; esta es nuestra condición “ontológicamente” triste y bella.

La cuestión no es reconocer lo obvio, sino entender las condiciones materiales que lo condicionan y reproducen. Reconocer cuestiones como patrimonialismo, corrupción, contradicción entre extremos pertenece al orden de la evidencia y, al apegarse a la evidencia, naturaliza un juego de dualismos simples. En la manera en que se muestra al lector, el libro no supera cierta circularidad, en vista de que las cuestiones presentadas, a fin de cuentas, se cierran en el mismo punto en que comenzaron. Lo que no significa que la discusión no sea pertinente ni que *Brasil: una biografía* no sea

instructivo e interesante. Entretanto, por los motivos discutidos, la idea de “biografía de un país” vacía lo que podría haber de revelador y de efectivamente problematizador en las innúmeras y pertinentes cuestiones apuntadas. Todas son relevantes, pero, digamos, ninguna es llamada directamente por su nombre y, por eso, el cuadro construido se difumina.

En cuanto al público al que el libro se destina, puede comprenderse por la construcción textual que se trata de un lector medio, urbano, razonablemente instruido, sensible a algunas cuestiones sociales, pero poco politizado, pues está más interesado en detalles y en la reafirmación de aquello que ya sabe y ya lo indigna que en los *impasses* que el país debería enfrentar para superar la miseria que nos constituye y deshumaniza. En ese sentido, es posible decir que, al menos en parte, el éxito del libro se debe a que este instiga y apacigua la conciencia del lector sin exigir esfuerzo de comprensión y enfrentamiento político. De ahí, incluso, el final optimista del libro, que apunta a una república aún mucho más allá de lo que podría ser y de lo que la Constitución le exige, pero que, al mismo tiempo, demostraría vigor y potencial, una vez que, aunque bastante modesto, el período democrático que se abrió después de la dictadura cívico-militar era el más largo vivido por el país.

Pero, para infelicidad de la nación y de las autoras del libro, 2016 sumergiría al Brasil en un mar de horrores, de los cuales el golpe parlamentario que depuso a Dilma Rousseff fue solo el más estridente. Como era de esperar, de cara a una desmentida histórica casi inmediata, las autoras compusieron un post-scriptum para la segunda edición (y que es de libre acceso). En él, reconocen que el optimismo que orientó la construcción del libro se había tornado difícil de sostener, pero lo hacen de modo muy peculiar. La primera frase del post-scriptum es: “Países, como personas, a veces sufren de cambios abruptos... y aquello que ayer parecía



tranquilo, hoy se convulsiona” (ibíd.). En lugar de iniciar discutiendo los reveses de aquel momento, Schwarcz y Starling, en lo que se refiere a la aproximación inmediata entre países y personas, redoblaron la apuesta, proponiendo una equivalencia que el libro no había establecido de manera tan directa: así como las personas pueden sufrir un brote psicótico, sucedió que Brasil “se brotó”. La “convulsión” que se anunciaba desde 2013, como mínimo, es presentada como evento fortuito. Acontece a veces. Pero, evidentemente, no había nada de fortuito ni abrupto en lo que estaba aconteciendo en el país. Los desarrollos históricos pueden producir perplejidad aun en el más diligente de los observadores, pero el papel del historiador sería volcar la investigación e intentar entender lo que escapó a la observación y al análisis, algo que, además, pasó a ser casi una obsesión en todos los que se dedican a la cultura, a la educación, a la investigación y a las artes en Brasil, Schwarcz y Starling incluidas. Sin embargo, no es eso lo que comienzan haciendo aquí. El post-scriptum sigue en un tono descriptivo y distanciado que tanto indica desorientación (comprensible) como una tentativa clara de situarse a una distancia razonablemente segura de los hechos. Después de describir las manifestaciones de 2013 y algunos de sus desarrollos, afirman:

Vista en su generalidad, y en su inicio, esas eran manifestaciones críticas al gobierno, animadas por una brisa libertaria, un estilo de activismo autonomista y un imaginario de retroceso político. La novedad era esa. Idearios antagónicos circulaban en el mismo ambiente, suscitaban pautas y estilos de movilización que funcionaban como factor de rechazo y de atracción en relación con los otros, y no había debate. (ibíd.)

Es un comentario calculado: evita cualquier indisposición contra las manifestaciones “animadas por una brisa libertaria” y anuncia, una vez más, una convivencia de contradicciones, cuya “novedad” sería el hecho de que “idearios antagónicos” conviven en las calles, ya que, al menos desde los estertores de la dictadura cívico-militar, ese era un escenario ocupado principalmente por reivindicaciones de izquierda en Brasil.

Poco más adelante, un comentario en tono interpretativo solo repite lo que ya estaba claro en aquel momento: “En los umbrales de las manifestaciones de 2013 ya se anunciaba, pues, un activismo de tendencia individualista, una postura intransigente y pautada en el odio, y cada vez menos afecta al diálogo (ibíd.). El comentario es seguido, algunas páginas más adelante, por un reconocimiento que sería válido en las páginas de un diario, pero resulta cuestionable en el post-scriptum de un libro que se pretendía “la biografía de Brasil”, porque suena como justificación relativamente simplista para el hecho de que un tsunami se aproximó y no fue percibido:

Va a demorar algún tiempo hasta que podamos comprender todo lo que aconteció en Brasil entre 2015 y 2017. Hacer uso de procedimientos rutinarios, obedecer formalmente a las letras de las leyes vigentes en el país, pero usarlos en favor de objetivos contrarios a los valores democráticos preservados por las instituciones es una maniobra que fue presentada y aceptada por parte de la población sin el debido juicio crítico y sin la evaluación del costo de esa operación para la propia democracia brasileña. (ibíd.)

El párrafo que concluye el post-scriptum es bastante ilustrativo de la posición adoptada por las autoras en el texto:

Ya escribimos que la historia de Brasil no trae una perspectiva de destino; está hecha de elecciones, de proyectos y de sus consecuencias. Además, esta no es la primera vez que el país enfrenta crisis de gran envergadura y proporción. Desde cerca, todo parece agigantado y sin futuro o salida posibles. Pero, si la historia ayuda a recordar el pasado, ella ha de revelar cómo, en varios momentos, el país se vio obligado a buscarse y, por cierto, siempre se encontró. (ibíd.)

“Elecciones”. Sí, claro. La historia es movida por la acción humana. Pero “elección” (*choice*) es también la palabra clave de la lógica neoliberal, como discutiremos en la próxima sección. Y el final pretendidamente estimulante, que convoca que no se pierda la esperanza, no alienta.

Por eso, tal vez más impactante que el post-scriptum sea la alteración promovida en los corazones por la tapa del libro:<sup>17</sup>



Tapa de la 1.ª edición (2015)



Tapa de la 2.ª edición (2017)

17 El proyecto gráfico de las tapas fue desarrollado por Victor Burton y Luisa Primo (2015). Fotografía: "Início da concretagem da cúpula do Senado Federal, Marcel Gautherot, c. 1958. Acervo Instituto Moreira Salles". Las imágenes de las tapas son reproducidas aquí con la autorización expresa de la editorial.

La tapa merece al menos otro breve comentario: la foto es de *candangos*<sup>18</sup> que construyen Brasilia; más específicamente, una de las cúpulas del Congreso Nacional. Una imagen fuerte y elegida con mucha precisión para revelar la incongruencia entre la condición social de los trabajadores (y, por extensión, de la mayoría de la población) y la megalomanía faraónica de la construcción de la nueva capital, que se pretendía la prueba en concreto de la modernización brasileña y de la creencia maníaca en el futuro promisorio de la nación.

Sería interesante, para concluir esta sección, contrastar lo que discutimos hasta el momento con el libro *Brasil: una biografía no autorizada* (2018), del sociólogo Francisco de Oliveira. Ante la imposibilidad de hacer esto con el debido cuidado, haré algunas breves observaciones. En el libro de Oliveira, la noción de biografía es tomada de modo satírico, ácidamente crítico. El texto del autor tiene 136 páginas, pues su objetivo no es reconstruir “la vida del país”, sino ser francamente problematizador y político. No hay espacio para ternuras ni para tergiversaciones, al contrario. Todo es llamado por su nombre, clara y frontalmente. Vale la pena considerar tres pasajes del libro:

Nacemos, como todos los países de América, de los dolorosos y crueles procesos de formación del Nuevo Mundo a partir de los descubrimientos (?) ibéricos.

---

18 Vale la pena reproducir la leyenda, escrita por las autoras, para la imagen de tapa: “Desde 1958 hasta su inauguración en 1960, Marcel Gautherot fotografió el cantero de obras de Brasilia, y nos enseñó a ver la nueva capital de una manera particular: la manifestación pública también ocurría ostensiblemente del lado de afuera de la forma construida, en el espacio público de la ciudad y de sus edificaciones. En la foto, el inicio del hormigonado de la cúpula del Senado Federal retrata, al mismo tiempo, un destino y una imagen de Brasil. Presas de un impulso, los *candangos*, millares de trabajadores nómadas que vinieron desde todas las regiones del país para construir la nueva capital, están, una vez más, listos para partir... ‘en ruta hacia la imposible utopía’. Inicio del hormigonado de la cúpula del Senado Federal, Marcel Gautherot, ca. 1958” (Schwarz y Starling, 2015: 2).

Con nosotros renació también el Viejo Mundo. Una extraordinaria combinación: lo nuevo, financiando la acumulación del capital –en una época en que los metales preciosos eran la forma por excelencia del dinero–, provocó el renacimiento de lo viejo. Con una colonización enteramente nueva, cuyo objeto nunca fue, como en los siglos anteriores, solo la conquista territorial, se mezclaban la propagación de la fe cristiana, el comercio y la explotación de riquezas comerciales. Con nosotros nació la Modernidad. Éramos contemporáneos de ella, sus hacedores, junto con nuestros conquistadores. (Oliveira, 2018: 27)

Desde luego, esos son los elementos del truncamiento brasileño, aun cuando no se adoptara el punto de vista del desarrollo histórico lineal. Truncamiento que alimentó la autoironía de los brasileños, cáustica a veces, pero basada en hechos: una independencia urdida por los liberales, que se hizo manteniendo a la familia real en el poder, y que se transformó inéditamente en una regresión tiranizada; un segundo emperador que pasó a la historia como sabio y no dejó una sola palabra escrita, salvo cartas de amor un tanto fallidas; una abolición pacífica que roe las entrañas de la monarquía; una república hecha por militares conservadores, más autócratas que el propio emperador. En un registro no sarcástico: desarrollo conservador a partir de rupturas históricas libertadoras. (ibíd.: 32)

Entonces, llegó el propio progreso en persona, adornado con los títulos y las pompas de la Universidad de San Pablo. Fernando Henrique Cardoso realizó lo que ni la Dama de Hierro había osado: privatizó prácticamente toda la extensión de las empresas estatales

en una transferencia de renta, de riqueza y patrimonio que tal vez solo haya sido superada por el régimen ruso después de la caída de Mijaíl Gorbachov.

[...] Esa cohorte se deshizo de lo mejor de la estructura del Estado lentamente creada desde la década de 1930, cortándose las muñecas en un afán suicida sin parangón en la historia nacional. Honra a San Pablo y a sus ideólogos: Eugênio Gudín<sup>19</sup> no haría algo igual, y el *Estado*<sup>20</sup> exultaba ante cada medida “racional” del gobierno de FHC. Manipulando el fetiche de la moneda estable, Fernando Henrique extrajo del Estado brasileño la capacidad de hacer política económica. (ibíd.: 127)

Afirmaciones contundentes como estas exponen a Brasil bajo una luz nada cálida ni sentimental. Ninguna relación, por ende, con la combinación de historia pública y privada, con la mirada sensible para “el dolor o la alegría del brasileño común” ni con la perspectiva positiva sobre los rumbos de la

---

19 Eugênio Gudín: economista. “A comienzos de la década de 1950, [...] se declaró frontalmente opositor a la creación de Petrobrás y a la institución del monopolio estatal del petróleo. Ligado a la Unión Democrática Nacional (UDN), apoyó decididamente [...] la campaña promovida contra Vargas, que acabaría por llevar al suicidio del presidente, en agosto de 1954. Al mes siguiente, con la designación del vicepresidente, João Café Filho, fue nombrado ministro de Hacienda. Promovió entonces una política de estabilización económica basada en el recorte del gasto público y en la contención de la expansión monetaria y del crédito, lo que provocó la crisis de sectores de la industria. Su paso por la cartera de Hacienda estuvo marcado, además, por el decreto de la Instrucción 113 [...] que facilitaba las inversiones extranjeras en el país [...]. Fue por determinación suya también que pasó a ser retenido el impuesto a las ganancias por salarios. [...] Durante el régimen de João Goulart, publicaba sistemáticamente artículos en la prensa en contra del presidente, impulsando su derrocamiento. En este sentido, apoyó el golpe militar de 1964, que separó del poder a Goulart” (disponible en: [https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/biografias/eugenio\\_gudin](https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/biografias/eugenio_gudin)). Último acceso: 4/9/2021).

20 *O Estado de São Paulo* es uno de los mayores diarios de Brasil y fue fundado en 1875. Es un portavoz diligente del conservadurismo y de los intereses económicos más mezquinos de la élite brasileña.

democracia aún joven.<sup>21</sup> El punto de vista de Oliveira, siendo radicalmente crítico, rechaza el optimismo injustificado que solo un año después de la publicación de *Brasil: uma biografia* (2015), como vimos, llevó a las autoras a escribir un post-scriptum que, de todos modos, es tímido, pues no discute los presupuestos en que se basaban, en vista de que eso implicaría cuestionar el proyecto del libro.

Esto es así porque, si no fuera como sátira, el uso de la “biografía” para realizar una tentativa de síntesis de la historia de un país, como procuramos argumentar, termina vaciando el elemento crítico, en la medida en que el género, tal como está configurado en la actualidad, acarrea, como elemento de su constitución, la apología, efecto final de la pretensión de narrar directamente la “biografía del país” sin pasar por la mediación de un individuo histórico. Ese recurso que Kracauer, como vimos en el inicio de este ensayo, criticó con mucha perspicacia, puede dar resultados más consistentes que el alcanzado en la tentativa directa de narrar “la vida de una nación”, como la propia Lilia Schwarcz demuestra en los libros sobre D. Pedro II y sobre Lima Barreto. No es casual que *Brasil: uma biografia* apareciera en las estanterías de libros que se encontraban detrás de algunos comentaristas de televisión, ya que, debido a la pandemia, tuvieron que montar pequeños estudios en sus casas. En síntesis: la crítica, siendo sabrosa, fue presa fácil del discurso pasteurizado y despolitizado típico del periodismo en general y, en particular, del brasileño. Si esa incorporación no es culpa inmediata de las autoras, es imposible no reconocerla como elemento constitutivo de la obra. Sin proyecto de nación como posibilidad histórica concreta, nociones como las de *formación*

---

21 Cabe exponer una observación de Paulo Arantes que va en una dirección parecida: “[El Estado] es el principal operador de la plataforma de valorización financiera en que se convirtió la jurisdicción político-administrativa llamada Brasil, de la cual extrae los recursos exigidos por los sectores rentistas asociados” (Arantes, 2007: 281 y s.).

perderían todo respaldo. Pero es un hecho que, con o sin proyecto, Brasil existe... ¡y cómo! Escribir su biografía, como lo hacen Schwarcz y Starling, termina siendo un modo de registrar los horrores de nuestra historia al lado de los logros, en un movimiento de balanceo que frecuentemente concluye anulando los términos y no por problematizarlos; imposibilitando –o al menos debilitando mucho– la politización pretendida, aunque a contrapelo del esfuerzo real y admirable de investigación y del deseo confeso de las autoras.

Resta ahora discutir por qué el proyecto de nación no está colocado en el horizonte histórico presente, lo que, obviamente, no significa que tal situación no sea pasajera: la historia es cambio y todo aquello que se presenta intencionalmente como perenne es ejercicio del poder, soberbia y violencia de configuraciones efímeras y superables, aun cuando la superación no aparece como posibilidad concreta en el horizonte inmediato. Es lo que intentaré discutir muy brevemente en la próxima sección.

## Forma narrativa neoliberal

Si el enfoque se amplió, como se ve, es porque las nociones de *vida*, *sujeto* y *persona* fueron reducidas, por así decir, a la nada. Si todo y cualquier cosa puede ser “biografiable” es porque ya no hay parámetro de distinción entre vivo y muerto, orgánico e inorgánico, vivo e inerte, sujeto y cosa, individuo y empresa, humano y mercancía.

Se trata, sin duda, de un estado de cosas que lleva al paroxismo la clásica formulación marxiana según la cual la mercancía, “relación social determinada” entre seres humanos, asume, para estos, “la forma fantasmagórica de una relación entre cosas” (Marx, 1975: I, 89), de modo que no surgen “como relaciones directamente sociales trabadas entre



las personas mismas, en sus trabajos, sino por el contrario como *relaciones propias de cosas* entre las personas y *relaciones sociales entre las cosas*” (ibíd.). Como sintetiza Miguel Vedda en un libro reciente:

[...] El trabajo ideológico, tal vez la dimensión en la que ha tenido más alta eficacia el proyecto neoliberal, le ha permitido captar una insólita adhesión, en sociedades muy diversas, a un individualismo radical orientado a extinguir los ideales históricos de democracia, solidaridad y justicia social, y enfocado en justificar el éxito o el fracaso sobre la base de decisiones puramente personales, en el mismo momento en que los poderes hegemónicos explotan todos los medios para manipular y, sobre todo, disciplinar las decisiones y el modo de vida de los individuos. Parte del adoctrinamiento ha consistido en promover la aceptación de la neoliberalización como un *fatum* ineluctable: la célebre máxima de Thatcher *There is no alternative* vale, en ese sentido, a la vez como síntesis y como programa [...] (Vedda, 2021: 81)

Desde el punto de vista defendido aquí, la ampliación de la biografía puede ser leída como índice de una expansión vertiginosa del neoliberalismo que, como advierten Pierre Dardot y Christian Laval, no es una simple recuperación en clave ampliada del liberalismo, ni solo “una *ideología* y una *política económica* directamente inspirada en esta ideología” (Laval y Dardot, 2013: 12), que tiende a “totalizar, o sea, a ‘hacer mundo’ mediante su poder de integración de *todas* las dimensiones de la existencia humana” (ibíd.: 14). Es un sistema “postdemocrático” y “normativo que amplió su influencia al mundo entero, extendiendo la lógica del capital a todas

las relaciones sociales y a todas las esferas de la vida privada” (Laval y Dardot, 2013: 8). En la sociedad neoliberal...

la acción colectiva se tornó más difícil porque los individuos están sometidos a un régimen de competencia en todos los niveles. Las formas de gestión de la empresa, el desempleo y la precariedad, la deuda y la evaluación son poderosas palancas de competencia interindividual y definen nuevos modos de subjetivación. (ibíd.: 9)

Así, afirman los autores, “con el neoliberalismo, lo que está en juego es, nada más y nada menos, *la forma de nuestra existencia*, o sea, el modo en que nos vemos llevados a comportarnos, a relacionarnos con los demás y con nosotros mismos” (ibíd.: 14), de forma que el individuo es instado a comportarse como una empresa, la que se convierte en “modelo de subjetivación” (ibíd.: 15), basado en la competencia sistemática entre los individuos (ibíd.: 46). En este contexto, Vladimir Safatle destaca que:

la libertad del mercado solo podría ser implementada silenciando a todos los que no creen en ella [de ahí que no haya contradicción entre neoliberalismo y regímenes autoritarios], a todos los que objetan sus resultados y su lógica. Para eso, sería necesario un Estado fuerte y sin límites en su saña para silenciar a la sociedad de la forma más violenta. Lo que nos explica por qué el neoliberalismo es, en verdad, el triunfo del Estado, y no su reducción al mínimo. (Safatle, 2021: 27)

Conviene subrayar que el uso de la fuerza pierde parte importante de su legitimidad, justificándose, sobre todo, sobre la base de la noción de crisis permanente (condición básica

y clave del poder en el neoliberalismo) y en la letanía de que “no hay alternativa”, siempre forzando los límites de la disgregación social, en la medida en que el propio Estado es “gestionado” como una empresa, lo que implica una “despolitización radical de la sociedad”.

Tal cuadro deriva en formas de patologización del sufrimiento psíquico, pues exige “la internalización de un trabajo de vigilancia y control basado en la autoevaluación constante de sí a partir de criterios derivados del mundo de la administración de empresas” (ibíd.: 30). La empresa, en este caso, “no es solo figura de una forma de racionalidad económica. Es la expresión de una forma de violencia”, y esa violencia “pide una justificación política”, consolidando “una vida social en la cual toda la figura de la solidaridad genérica sea destruida; en la cual el miedo del otro como invasor potencial sea elevado a afecto central; en la cual la explotación colonial sea la regla” (ibíd.: 32).

En síntesis, en la era del *totalitarismo neoliberal* (Chauí, 2020), son las empresas, las mercancías, las ciudades, los países, las enfermedades, los descubrimientos científicos los que se tornan “héroes individuales”. Y aun autores y pensadores que son críticos respetables del neoliberalismo acaban a menudo siendo seducidos por el canto de sirenas del mercado editorial y del éxito personal, y presos en la red de representaciones que naturaliza una forma (la biografía) que debería ser problematizada. Sin eso, el efecto acaba siendo invisibilizar la crítica pretendida y, con eso, colaborar para ubicarla entre la montaña de miserias con que el sistema mundial convive sin negar su existencia (desigualdad, violencia, precarización, etcétera.), pero también sin que el reconocimiento de que existen produzca efectos concretos sobre la realidad.

La radicalización de esto es que no solo la forma *biografía*, sino la propia posibilidad reflexiva en campos diversos como la historia, la antropología, la sociología, la psicología, la

medicina, perdiendo las referencias fácticas, se ve colocada ante un modelo narrativo que, para discutir los rumbos históricos y las configuraciones sociales de un país entero, así como estados emocionales, enfermedades o descubrimientos científicos, precisa convertir a todos en “figuras biografiadas”. Las personas concretas terminan siendo, a lo sumo, instantes del gran movimiento general, ejemplos en miniatura del sufrimiento que protagoniza la narrativa y que arrastra y envuelve a todos. Sin el sujeto individual, lo que aparece es “el Brasil”, “el cáncer”, “la depresión” aun cuando los autores sean sensibles a los dramas de las personas concretas. Esto sucede porque la estructura narrativa, al enfatizar la cosa biografiada, torna a las descripciones particulares, a menudo, en meras ilustraciones. Reducidas estas a tan poco, cualquier noción de autonomía individual es un señuelo del mismo orden que el eslogan, en vista de que las personas terminan siendo representadas como sombras de configuraciones sociales, poderes corporativos, financieros, estatales o de las turbaciones de las inúmeras formas de enfermedad que pueden hacernos padecer y, en el límite, morir.

## Consideraciones finales

Así, si por un lado la biografía se torna una especie de pivote para cualquier reflexión, ya que la referencia individual<sup>22</sup> es la única comprensible en un mundo subsumido por

---

22 Aquí cabe recordar una célebre declaración de Margaret Thatcher en una entrevista concedida en 1987: “I think we have been through a period when too many people have been given to understand that when they have a problem it is government’s job to cope with it. ‘I have a problem, I’ll get a grant’. ‘I am homeless, the Government must house me!’ and so they are casting their problems on society and who is society? There is no such thing! There are individual men and women and there are families and no government can do anything except through people and people look to themselves first” (disponible en: <https://www.ft.com/content/d1387b70->

el discurso simplista que reduce todo conflicto a la noción de competencia y a la oposición *winner-loser* (que, a su vez, desencadena sufrimientos psíquicos cada vez más diseminados), por otro, algunas biografías poseen también un aspecto dialécticamente positivo, en la medida en que permiten, aunque de manera parcial y fragmentaria, un “camino de retorno al presente”. Desde este punto de vista, el polo negativo sería el hecho de que la reducción de todo a biografía naturaliza y vacía el potencial crítico y transformador de los asuntos abordados, en la medida en que estos son convertidos en “sujetos biografiados”. En tanto el polo positivo, al atentar contra el presente sirviéndose de términos y procedimientos compartidos por amplios sectores de la población, sería revelar –aunque de modo distorsionado y fragmentario– contradicciones que afligen a todos y que están en la base de fenómenos brutales tales como el empobrecimiento masivo de la población, las crisis sucesivas desencadenadas por el sistema global, la concentración de renta cada vez más evidente en todo el mundo, el sentido difuso y resentido de que algo o alguien tiene que ser culpado por mi miseria, reducida la política al odio y al miedo, a la ausencia de solidaridad, etcétera.

Pero queda todavía un problema: aun cuando se admita el momento positivo de la contradicción, no es posible dejar de reconocer que los términos, los procedimientos, las visiones del mundo compartidas, en la medida en que son naturalizadas en las biografías, pueden no ser más que clichés y lugares comunes que solo reflejan la apariencia e impiden el conocimiento efectivo de las condiciones concretas de existencia, en vista de que dicho conocimiento permanece prisionero, como posibilidad, en una estructura que es solo

---

a5d5-11e2-9b77-00144feabdc0. Último acceso: 3/9/2021). El columnista de *Financial Times* Samuel Brittan, en el sitio indicado, afirma que “some see it as one of the worst things that she said; I regard it as one of the best”.

repetida, sin ser transformada. Y la repetición termina reafirmando el *totalitarismo neoliberal*, incluso si su intención es sobrepasarlo. Pero para eso, sería preciso revolucionar la forma.

## Bibliografía

- Adorno, T. W. (2014). Siegfried Kracauer, *Jacques Offenbach* y el París de su tiempo. *Escritos musicales VI*, trad. de J. Chamorro Mielke, pp. 457-460. Akal.
- Adorno, T. W. y Benjamin, W. (2021). *Correspondencia 1928-1940*, Epílogo de B. Sarlo, trad. de L. Carugati y M. Fernández Polcuch. Eterna Cadencia.
- Agard, O. (2010). *Kracauer: le chiffonnier mélancolique*. CNRS.
- Arantes, P. (2007). Fim da linha ou marco zero? *Extinção*, pp. 279-284. Boitempo.
- Baldick, C. (2015). *Oxford dictionary of literary terms*. 4a. ed. Oxford University.
- Chauí, M. (2020). O totalitarismo neoliberal. Novaes, A. (comp.), *Ainda sob a tempestade*, pp. 36-57. Sesc.
- Dunker, C. (2021). *Uma biografia da depressão*. Planeta.
- García Chicote, F. (2016). Objeto y sujeto en Siegfried Kracauer. *Pandemonium Germanicum*, vol. 23, núm. 39, pp. 57-85.
- García Chicote, F. (2018). *El sujeto de la emancipación: personalidad y capitalismo en György Lukács y Siegfried Kracauer*. Universidad Nacional de General Sarmiento.
- García Chicote, F. (2019). Objeto y sujeto en Siegfried Kracauer. *Pandaemonium Germanicum*, vol. 23, núm. 39, pp. 57-85. DOI: 10.11606/1982-8837233985. En línea: <<https://www.revistas.usp.br/pg/article/view/163245>>.
- Gilloch, G. (2015). *Siegfried Kracauer. Our companion in misfortune*. Polity.
- Gomes, L. G. (2008). Breve introdução à edição brasileira. Appadurai, A. (comp.). *A vida social das coisas: a mercadoria sob uma perspectiva cultural*, pp. 9-10. EdUFF.
- Jones, C. (2006). *Paris: Biography of a City*. Penguin.
- Koch, G. (2000). *Siegfried Kracauer: an introduction*, trad. de J. Gaines. Princeton University.
- Kracauer, S. (1994). *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit*. Suhrkamp.
- Kracauer, S. (2006). *Estética sin territorio*, ed. y trad. de V. Jarque. Fundación Cajamurcia.

- Kracauer, S. (2015). *Jacques Offenbach y el París de su tiempo*, trad. L. Ábalos. Capitán Swing.
- Laval, C. y Dardot, P. (2013). *La nueva razón del mundo. Ensayo sobre la sociedad neoliberal*, trad. de A. Diez. Gedisa.
- Machado, C. E. J. (2006). Notas sobre Siegfried Kracauer, Walter Benjamin e a Paris do Segundo Império – pontos de contato. *História*, vol. 25, núm. 2, pp. 48-63.
- Machado, C. E. J. (2014). Siegfried Kracauer y Walter Benjamin: sobre la génesis histórica del tedio. Ciordia, M. y Vedda, M. (comps.), *Placeres de la melancolía: reflexiones sobre literatura y tristeza*, pp. 315-323. Gorla.
- Machado, C. E. J. (2018). *Siegfried Kracauer e a miséria alemã: cidades, empregados, distração e nazi-fascismo; outro capítulo da história da modernidade estética*. Tesis inédita.
- Marx, K. (1975). *El capital. Crítica de la economía política*, ed., trad. y notas de Pedro Scaron, 8 vols. Siglo XXI.
- Mukherjee, S. (2012). *O imperador de todos os males: uma biografia do câncer*. Companhia das Letras.
- Mukherjee, S. (2016). *O gene: uma história íntima*, trad. L. T. Motta. Companhia das Letras.
- Oliveira, F. de. (2018). *Brasil: uma biografia não autorizada*. Boitempo.
- Ribeiro, M. dos S. (2013). Por uma biografia social das coisas: a vida social da marca *Havaianas* e a invenção da brasilidade. *Etnográfica*, vol. 17, núm. 2. En línea: <<http://journals.openedition.org/etnografica/3148>> (consulta: 12-8-2021).
- Ricco, F. (2017). *Biografia da televisão brasileira*. Matrix.
- Safatle, V. (2021). A economia é a continuação da psicologia por outros meios: sofrimento psíquico e o neoliberalismo como economia moral. Safatle, V., Silva J. R., N. de y Dunker, C. (comps.), *Neoliberalismo como gestão do sofrimento psíquico*, pp. 17-46. Autêntica.
- Salinas, M. (2020). El artista como clave de época: Kracauer, Offenbach y el arte en la sociedad de masas. *Cerrados*, núm.52, pp. 166-181.
- Schwarcz, L. M. (1998). *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. Companhia das Letras.



- Schwarcz, L. M. (2017). *Lima Barreto: triste visionário*. Companhia das Letras.
- Schwarcz, L. M. y Starling, H. M. (2015). *Brasil: uma biografia*. Companhia das Letras.
- Schwarcz, L. M. y Starling, H. M. (2017). *Brasil: uma biografia – pós-escrito da nova edição*. Companhia das Letras.
- Später, J. (2020). *Kracauer: a biography*, trad. de Daniel Steuer. Cambridge: Polity Press.
- Traverso, E. (1998). *Siegfried Kracauer. Itinerario de un intelectual nómada*, trad. de A. Montero Bosch. Alfons el Magnánim.
- Vedda, M. (2011). *La irrealidad de la desesperación: estudios sobre Siegfried Kracauer y Walter Benjamin*. Gorla.
- Vedda, M. (2018). Introducción. Kracauer, S., *Ginster: escrito por él mismo*, Introducción y trad. de M. Vedda, pp. 9-38. Las cuarenta.
- Vedda, M. (2021). *Cazadores de ocasos. La literatura de horror en los tiempos del neo-liberalismo*. Cuarenta Ríos.

# Lo verdadero en lo más próximo<sup>1</sup>

Leopoldo Waizbort

I

*El ornamento de la masa* fue publicado en 1963, cuando Siegfried Kracauer tenía setenta y cuatro años. La edad era algo que él procuraba ocultar por todos los medios; en las cartas que intercambió con Theodor W. Adorno, en la época de la organización y publicación del libro, esa cuestión aflora con mayor intensidad y es denominada por Adorno como un tabú, y así aceptada por Kracauer. Podemos considerar que Kracauer –nacido en 1889– se sentía un hombre de otro tiempo, cuya vida había sido vivida en otro mundo, que no era aquel de la década de 1960. Algo que es cierto, aunque no comprenda toda la verdad.

Cuando tomamos el libro en nuestras manos, vemos que se compone de una serie de ensayos –veinticuatro, para ser precisos– escritos en la década de 1920. El más antiguo fue publicado en 1920; el último, en 1931. Son textos de otro tiempo, de los años de entreguerras, en todo distantes de la realidad de la década de 1960; por no hablar

---

<sup>1</sup> “O verdadeiro no mais próximo”, trad. del portugués de J. Lenga. Este artículo fue originalmente publicado en *Novos Estudos*, núm. 85 (2009).

del desplazamiento espacial del Kracauer profundamente inmerso en la realidad alemana de la década de 1920, al Kracauer de la década de 1960 en Estados Unidos. Son muchas las discontinuidades; ellas remiten a la historia de una vida llena de percances y dificultades, de este intelectual tan particular, tenaz y refinado. Relatarla sería caer en contradicción consigo mismo, y tal vez sea ese el motivo por el cual mencionar su edad sería contradecirse, y quizá por eso su edad se había convertido en tabú.

Esto podría explicarse recordando el libro que escribió sobre Jacques Offenbach y el París del Segundo Imperio. En lugar de escribir la biografía del compositor, construyendo una vida heroica o revolviendo los acontecimientos íntimos, Kracauer prefirió explorar otro género, la *Gesellschaftsbiographie*, la biografía de una sociedad. Buscaba dilucidar al biografiado en medio de una cadena de interdependencias e interacciones sociales cuyo resultado final era hacer brillar, por medio del biografiado, a la sociedad.<sup>2</sup> Ese libro, escrito en medio del exilio, en las condiciones más precarias, y publicado en Ámsterdam en 1937, en las vísperas de la Guerra, le costó a Kracauer la amistad con Walter Benjamin y Theodor Adorno. Benjamin sintió que Kracauer le había usurpado su plan de escribir sobre el París del Segundo Imperio; Adorno estaba profundamente irritado por la escasa consideración del material musical, ya que Offenbach era compositor y de ese tema él entendía mejor que nadie, o por lo menos así lo creía.

La reciente publicación de la correspondencia entre Kracauer y Adorno, que va de 1923 a 1966 expone todo eso y mucho más, además de algunas cosas sobre *El ornamento de la masa*, libro publicado gracias al interés y la ayuda de

---

2 Cfr. Kracauer, 2005. En la carta de 1/1/1950, Kracauer comenta la voluntad de escribir sus memorias (Adorno y Kracauer, 2008: 449).

Adorno, que mantenía excelentes relaciones con el editor y propietario de la editorial Suhrkamp e intermedió en la publicación de dos libros de Friedel –era así, utilizando el diminutivo de Siegfried, como Theodor, o más bien Teddie, lo llamaba–, uno de los cuales era justamente *El ornamento de la masa*. El título fue incluso una sugerencia de Adorno que Kracauer acató rápidamente (cfr. carta del 4/9/1962). Esta es una de las razones por las que la compilación de ensayos está dedicada a Adorno, aunque no es la única.

El vínculo entre los dos fue muy intenso hacia el final de la Gran Guerra, cuando se conocieron –ambos vivían en Frankfurt am Main– y convivieron estrechamente. Adorno, nacido en 1903 y por lo tanto catorce años más joven que Kracauer, fue profundamente influido por su amigo. Como él mismo reconoció en un texto que escribió sobre Kracauer, poco antes de la muerte de este. La distancia entre ellos se fue ampliando poco a poco, pero continuamente, desde el inicio de la década de 1920 –momento en el que se inicia la correspondencia publicada–, y a través de los años y dificultades del exilio, esa vida dañada, que Adorno dilucida en *Minima Moralia*, aumentó los desencuentros; los acercamientos se sucedieron a lo largo de las décadas de 1940, 1950 y 1960, aunque sin recuperar nunca la calidez de los años en torno a la Gran Guerra.

## 2

*El ornamento de la masa* es un libro de construcción rigurosa, elaborado por un arquitecto que sabía trazar con firmeza sus planos y perspectivas. Compuesto por una introducción (“Geometría natural”), cuatro partes (“Objetos externos e internos”, “Construcciones”, “Perspectivas”, “Cine”) y un final (“Punto de fuga”), reúne ensayos sobre temas variados y

con un estilo también diferente. El principio y el final son los momentos más explícita e intencionadamente personales del libro, compuestos por recuerdos literariamente elaborados, a los que no les falta agudeza. En “Geometría natural”, Kracauer encadena tres viñetas sobre ciudades francesas –Aix-en-Provence, Marsella y París– que ofrecen una especie de contrapunto a la tríada Frankfurt-Berlín-Viena por la que transitaba Teddie en esa misma época. Frankfurt era la tierra natal de ambos; Berlín, la ciudad maravillosa; y Viena, prohibida para Kracauer, el refugio del joven y prometedor alumno de Alban Berg; el traslado de Adorno a Viena para estudiar con Berg, en 1925, expresa espacialmente la separación entre los dos amigos, que Kracauer apenas podía soportar y que procuró, de diversas maneras, compensar.

Las tres viñetas, escritas y publicadas alrededor de septiembre de 1926, son el resultado de las andanzas de Kracauer por Francia mientras Adorno permanecía lejos. En la correspondencia de la época, Adorno recomienda a Kracauer que en París no dejara de asistir a *El niño y los sortilegios* de Ravel, tratando de colonizar con la música la estadía del otro, no tan visceralmente sensible a esta forma de expresión artística. Como a menudo, Adorno permanece centrado en sus cosas –ahora, en su penetrante afinidad con esa música de Ravel, que le ha valido uno de sus ensayos más bellos y personales. Pero Kracauer, que había estudiado arquitectura, pensaba antes bien en formas e imágenes: puntos y líneas; superficies, planos y encuadres. “El siempre reproduce lo visto; en lo fundamental, todo su pensamiento no es sino un comprender los objetos a base de prestarles atención” (Kracauer, 2006a: 105).

“Geometría natural” habla de varias cosas, y algunas de ellas difíciles de precisar, en virtud de un lenguaje elusivo y metafórico –“Por razones completamente irracionales, imaginé que estas tres pequeñas piezas formaban, en

lo que respecta a la atmósfera, una buena apertura. En virtud de su carácter geométrico, ellas resuenan con la palabra ‘ornamento’ del título”, leemos en la anotación a la carta del 10/12/1962– (Adorno y Kracauer, 2008: 571). Pero hay una criptografía autorreferencial, en el niño de trece años (“tú tienes 19, yo 34”, escribió Kracauer a Adorno en una ferviente carta del 5/4/1923) (ibíd.: 9), “joven de tu edad” (ibíd.: 51), mientras que el mayor, que se siente inseguro en esta distancia, se refracta en mil colores y formas. *El ornamento de la masa* podría haber sido un ensayo de reconciliación de los dos amigos, cerrando el arco de la intimidad de la juventud, el distanciamiento de la edad adulta y el acercamiento discreto, cuidadoso y comedido de la edad voraz.

En esta época de reaproximación, Kracauer escribió a Adorno: “Es interesante que los críticos más jóvenes siempre mencionen el parentesco entre tú, yo, Benjamin y Bloch” (carta del 1/4/1964) (ibíd.: 659). Este parentesco es perceptible con claridad en “Geometría natural”, sobre todo con Benjamin y Bloch, que escribieron textos similares. Pero más allá de eso, hay en la apertura de *El ornamento de la masa* el anuncio de los grandes temas del libro: “aquellos que esperan”, la multitud, el asilo, el “esplendor sensible”, el calor humano, la herencia de aquel tiempo, la mercancía, “los pobres de fuera”, el vacío.

Estas consideraciones intentan sugerir la ingeniosa composición y articulación que arma el libro y que se extiende por todo el volumen. Algo que no deja de ser sorprendente y requiere un agudo sentido detectivesco, dado que los textos, originados en periódicos y publicados a lo largo de los años, no fueron concebidos y ejecutados teniendo en cuenta el libro que los reuniría más de treinta años después. Tal vez aquí se concrete una doctrina secreta de las semejanzas, que solo Benjamin sabría escudriñar: no tanto señalando las semejanzas encontradas, sino la restitución de los procesos que

las producen (GS II.1: 204). Aparentemente, esto es lo que el propio Kracauer tenía en mente, al señalar a Adorno que escribía sus textos periodísticos según un punto de vista unificado y con el mayor amor y cuidado (cartas de 22/7/1930, 1/8/1930, 1/4/1964). El aventurero o detective que avanza en esta dirección puede orientarse por el uso de la brújula presente en la escritura de Kracauer: la metáfora y, sobre todo, la analogía. Así, el libro “podría parecer, a un astrónomo, como una nebulosa” (Adorno y Kracauer, 2008: 57).

### 3

¿Analogía? ¿Exactamente el mismo procedimiento que Kracauer detectó en su maestro Georg Simmel? Una buena hoja de ruta para empezar a recorrer y perderse en un libro como *El ornamento de la masa* podría ser devolver la interpretación de Kracauer sobre Simmel al propio intérprete. “Donde existe una auténtica analogía, ahí el paralelismo de los eventos que esta proclama se tiene que producir en los hechos; el carácter idéntico de su sentido está más allá de todo capricho subjetivo, nosotros la descubrimos, pero no la ponemos en movimiento” (Kracauer, 2009: 136). Esto es muy parecido a lo que encontramos en Kracauer, y puede ser constatado en el uso de “como”, marca registrada de la formulación analógica. Esta pulula en los ensayos, como en el ejemplo siguiente, que tiene la ventaja de referirse a procedimientos que también son propios de Krac (como los amigos lo apodaron): “Con facilidad y soltura se extiende a lo ancho y hacia las profundidades, despertando así la idea de un mundo que irradia un raro resplandor como el de los paisajes soleados en los que se disuelven los contornos fijos de los objetos, un solo ir y venir de luz trémula que recubre los objetos individuales” (ibíd.: 155). Aunque el pasaje provenga del

ensayo sobre Simmel incluido en *El ornamento de la masa*, sin duda podría extraerse de la viñeta inicial del libro, sobre el niño y el toro, o de otros muchos textos de Kracauer. ¿Había aprendido de Simmel a hablar por analogías? Como quiera que sea, el movimiento analógico se sustrae a la univocidad del concepto: “Cuanto más asistemático es un espíritu [...], menos arraigan sus obras en convicciones que toleren la luz directa de la claridad conceptual” (ibíd.: 131). De ahí la ambigüedad que encontramos en muchos de los textos de Krac, debida menos a un arco de posibilidades de sentido que a un residuo de opacidad que no se deja disolver jamás. ¿De dónde proviene o en qué se arraiga este resto irreductible? Hay que ver ahí un fuerte nexo social, que no deja de aparecer en sus análisis.

La reciente publicación de la correspondencia de Simmel reúne algunas pocas cartas de Kracauer y da, en alguna medida, noticia de las relaciones entre ambos. Alumno de Simmel a finales de 1907-1908, Kracauer mantuvo con él, hasta la muerte del pensador berlinés en 1918, un contacto constante que, sin duda, representó una inflexión fundamental en su vida intelectual, posibilitando que el joven arquitecto asumiese definitivamente su interés por la filosofía, por la sociología y – punto de fuga de esas dos vertientes – por la crítica del presente, visto en sus formas más inusitadas e inesperadas, de importancia aparentemente secundaria: su entrega apasionada a la superficie, a los restos y sobras, a los vestigios.

Es lo que vemos en el siguiente pasaje de una carta a Simmel, todavía en los años de la Gran Guerra: “Soy un ser humano tan intensamente dado a la realidad y a la observación, tan profundamente interesado en la visión de lo singular, que casi siempre perpetro las generalizaciones conceptuales con mala conciencia” (carta del 30/11/1917) (Simmel, 2008: 882).



Un pasaje que, en su simplicidad, ofrece una clave para entender a Kracauer: siempre que, en sus análisis, se enfrentaba con un concepto que iba tomando forma, o un con concepto que iba apareciendo, cada vez más nítido, en medio de un paisaje que se desplegaba solo gradualmente, Kracauer optaba por lo concreto. No se trata, en absoluto, de un repudio del concepto, sino de una afinidad irreductible –quizá decantada cada vez más en su vida de periodista-reportero– con el material del que está hecho el mundo en el que viven los hombres. Le gustaba deambular por los espacios, escudriñar los huecos, escuchar el murmullo de la ciudad.

El periódico fue su medio. A principios de la década de 1920, en plena hiperinflación, cuando tomó la profesión de periodista, Kracauer se sumergió de una vez por todas en la realidad concreta, ampliando el abanico de objetos y temas de investigación. En el reportero de Kracauer nace una sociología del espíritu del reportaje, en paralelo a lo que había conseguido otro alumno de Simmel, Robert Ezra Park, en Chicago.<sup>3</sup> Ambos se encontraron sin saberlo en el punto arquimédico-simmeliano, el “sentido [...] infalible para las diferencias” (ibíd.: 135); Simmel estaba dotado “de una capacidad de observación extremadamente fina y de una sensibilidad sin igual” (ibíd.: 126), lo que derivó en dos importantes y muy diferentes corrientes de recepción de Simmel a lo largo del siglo XX.

Entretanto, a pesar del norteamericanismo que impregna la época, Chicago no es Frankfurt y Kracauer no es Park. La inclinación filosófica de Kracauer conduce inevitablemente a lo que está por detrás del fenómeno de superficie, para una interpretación que acaba por revelar algo que, estando ahí, nunca había sido visto. En Simmel encontramos,

---

3 Cfr. Lindner, 1990. Kracauer discute en detalle el problema del reportaje como modalidad de conocimiento; cfr. Kracauer, 2006b: 222.

quizá formulado de un modo más abstracto, el sondeo que penetra desde el fenómeno de superficie hasta la verdad, siempre resultado del proceso de interpretación, de otorgamiento de sentido.<sup>4</sup> En efecto, vale para Kracauer exactamente lo que diagnosticó en su maestro: es “un mediador nato entre las manifestaciones y las ideas”, ni totalmente empírico ni totalmente metafísico<sup>5</sup> (ibíd.: 156). Esta naturaleza intermedia adquiere, en Kracauer, miles de refracciones, en los objetos de estudio e incluso en la situación del propio analista. Su empeño es un abandonarse a la multiplicidad, renunciando a los principios unificadores, que lo abarcan todo. El mundo de los fenómenos se abre y se ofrece al intérprete, que lo somete incesantemente a perspectivas siempre nuevas, iluminándolo desde tantos lados como fuera capaz y revelando, en esta oleada de movimientos, aspectos que estaban presentes y permanecían allí velados. Sus objetos de interés no nos son distantes, ni siquiera extraños, aunque puedan aparecer de un modo extraño: “Una de las metas fundamentales de Simmel es remover cada fenómeno espiritual de su falso ser para sí y mostrar cómo está inserto en los grandes contextos vitales” (ibíd.: 133).

Fue Teddie, en su ambigua relación con Georg Simmel, quien identificó, con la precisión que nunca le ha faltado, la importancia del antiguo profesor para Friedel, al mismo tiempo que sugería, en tono crítico, el peculiar nexo de pensamiento y escritura que caracteriza a ambos:

[Kracauer] Siguió a Georg Simmel y a Max Scheler, los primeros que, contra la división oficial del trabajo, vincularon el filosófico con un interés social que, al menos en la filosofía ortodoxa, desde la muerte de

---

4 Más sobre el asunto en Waizbort, 2000.

5 Traducción modificada.

Hegel había caído en descrédito. [...] Con él [= Simmel] no solo aprendió a desarrollar la capacidad de interpretar fenómenos específicos, objetivos, en términos de lo que [...] en ellos apareciera de estructuras generales. Le debía además una actitud de pensamiento y de exposición que dispone con dilatorio esmero un miembro tras otro incluso allí donde el movimiento del pensamiento podría prescindir de tales miembros intermedios, donde el *tempo* podría tensarse: pensar con el lápiz en la mano. (Adorno, 2003: 375)

## 4

No debe haber duda sobre el punto de fuga de la mirada de Kracauer, el blanco de su reflexión: un preciso diagnóstico de su tiempo presente, de las condiciones de existencia de su época, en sus mil y una refracciones y vibraciones. ¿Cuál es tu interés? El significado. El sentido de la fotografía, la danza, la moda, la gimnasia, los viajes, el circo y los deportes; del cine y la radio, las calles y los lugares, los cabarets, la publicidad, de los objetos que impregnan el mundo y la vida de los hombres, y mucho más. Sin embargo, un significado intrínsecamente histórico y referido desde la raíz al tiempo presente. A partir de esto, se desarrolla una doble referencialidad, ya que el significado de los fenómenos es movilizado para caracterizar el tiempo en el que se vive.

Esto puede ser constatado en un ensayo como “El viaje y la danza” (1925), revelador de algunos de los movimientos recurrentes en el pensamiento y en la escritura de Kracauer. En la escritura: el procedimiento de apertura, el párrafo inicial, que sintetiza y anuncia casi criptográficamente el

texto, exponiendo de modo repentino el objeto en contexto y coyuntura inesperados:

Esta sociedad que se llama burguesa se entrega hoy al placer de viajar y danzar con un fervor que ninguna época anterior pudo desplegar por unas actividades tan profanas. Sería demasiado simple remitir estas pasiones espacio-temporales al desarrollo del tráfico, o concebirlas psicológicamente como repercusiones de los tiempos de postguerra. Pues, por correctas que sean tales indicaciones, no explican ni la forma particular ni el significado propio que han adquirido en el presente esas dos manifestaciones de la existencia. (Kracauer, 2006a: 187)

De este modo, Kracauer arma su problema, y lo que queda es escudriñar cada uno de los puntos, segmentos y planos. Los viajes y la danza ya no son experiencias en un sentido enfático, sino que se han convertido en vivencias (por utilizar una conocida distinción), o ni siquiera en eso. De una experiencia y exigencia del alma, el viaje se convierte en una búsqueda de lo exótico, en un mero desplazamiento en el espacio (Kracauer encontrará lo mismo en películas y novelas). La danza hace lo mismo con respecto al tiempo; en ambos fenómenos testimoniamos la transformación del espacio y el tiempo en acontecimiento, es decir, su reducción a forma e institución. Tal reducción significa doblemente: que espacio y tiempo pierden sus dimensiones trascendentes, lo infinito y lo eterno, al mismo tiempo que lo infinito y lo eterno se ofrecen solo como viaje y danza. “El viaje y la danza, en su forma actual, serían a la vez excesos de orden teológico” (ibíd.: 199). De ahí su importancia en la época (y en la nuestra, volveré sobre el tema).

Frente a esta existencia concreta y cotidiana, Kracauer apela a un “hombre *real*, que no ha abdicado hasta el punto de convertirse en figura de un engranaje mecanizado, se opone a la disolución en el espacio y el tiempo” (ibíd.: 191), de ahí su “tragedia”. Como saben los lectores de Simmel, nos encontramos aquí en un terreno conocido, la escisión entre la cultura subjetiva y la cultura objetiva, la tragedia de la cultura, el dualismo básico de la existencia. La crítica del presente adquiere un tenor normativo, figurando otro histórico (cuya concreción en el presente se resume en el dominio de lo estético, la obra de arte) que cabría esperar. Sí, esperar, porque otro texto de Kracauer trata exactamente de aquellos que esperan. Se vivía un tiempo de espera.

La tragedia se concreta en el dominio de la técnica y en la transformación de los medios en fines: un verdadero *topos* del pensamiento que va desde finales del siglo XIX hasta la época de la catástrofe atómica. Tal como en sus maestros, vivimos una racionalización de la vida que es desencanto del mundo y sumisión de los vivos a los muertos, de la vida a la técnica. “Lo técnico se convierte así en un fin en sí mismo, y surge un mundo que, hablando en términos vulgares, no anhela otra cosa que la mayor tecnificación posible de todo acontecer” (ibíd.: 193). En este mundo vivimos, y es en él, entonces, donde el viaje y la danza adquieren un estatuto trascendente. La impostura, el engaño y la trampa; una vida en lo falso, desfigurada; pero real: nuestro mundo. Una salida surge de modo fluido: pensar hasta el final la negatividad de lo existente.

Es evidente que el pensamiento de Kracauer se enraíza en sus maestros y anuncia y desarrolla temas y análisis que estamos acostumbrados a relacionar con Adorno, como se ve en la cuestión de la danza, pues la discusión del tiempo es la discusión del ritmo y Friedel anticipa aspectos que Teddie

desarrollará sobre todo en su estudio sobre el jazz y luego en el análisis de la industria cultural en *Dialéctica de la Ilustración*. Vale la pena escuchar su voz:

La danza moderna de sociedad [...] se inclina a la representación pura y simple del ritmo; en lugar de llevar a expresión determinados contenidos en el tiempo, es en este en donde encuentra su auténtico contenido. Si la danza fue en sus comienzos un acto cultural, hoy es un culto del movimiento; si antaño era el ritmo una manifestación erótico-anímica, hoy es el ritmo autosuficiente el que querría despedirse de las significaciones. Un *tempo* que no quiere más que a sí mismo: esta es la secreta intención de los aires del jazz [...]. Se esfuerzan en llevar a su extinción la melodía y en desarrollar cada vez más largas las cadencias que designan el ocaso del sentido, porque en ellas se desvela y se consume la mecanización ya instalada en la melodía. El hecho de que lo que aquí se cumple es el giro desde lo significado con el movimiento al movimiento que solo se significa a sí mismo [...]. El encañamiento no es determinado por una ley objetiva del contenido a la que se ajustaría asimismo la música, sino que crece libremente a partir de los diversos impulsos del movimiento que se orientan por ella. Una individualización, si se quiere, pero que no apunta en absoluto a lo individual. (189 y s.)

Estas líneas, publicadas en 1925, no impidieron que Kracauer en 1936 –cuando Adorno le envió su estudio sobre el jazz que se publicaría en 1937– reconociera enfáticamente la brillantez del análisis de Adorno, que en muchos aspectos era tributario de él (carta del 24/10/1936). Poco después, cuando Adorno se une definitivamente a Horkheimer

para que escriban juntos el libro sobre la dialéctica, el capítulo sobre la industria cultural retoma con gran centralidad el tema de la individualización: el individuo se torna en un mero ejemplar fungible, una consumación demoníaca del ser genérico (cfr. Horkheimer y Adorno, 1994: 177, 184-188). El lector de hoy, por su parte, se asombra de la clarividencia de Kracauer al describir un fenómeno que la música tecno y su danza han consumado con notable perfección en nuestro tiempo. Esto delimita un aspecto central de la obra y la reflexión de Siegfried Kracauer, que, siendo diagnóstico de una época, se abre en el mismo movimiento al pasado y al futuro; un modelo de análisis que sigue siendo un programa para nuestra situación actual.

## 5

Esta compleja y polifacética empresa encontrará una formulación concentrada y justificadamente famosa en la apertura del ensayo que da título a *El ornamento de la masa*:

El lugar que una época ocupa en el proceso histórico se determina con más fuerza a partir del análisis de sus manifestaciones superficiales e insignificantes que a partir de los juicios de la época sobre sí misma. En cuanto expresión de tendencias históricas, estos últimos no son un testimonio convincente de la constitución global del período. Las primeras, a causa de su inconciencia, preservan el acceso inmediato al contenido básico de lo existente. Y, a la inversa, su importancia está vinculada a su conocimiento. El contenido básico de una época y sus impulsos inadvertidos se aclaran mutuamente. (Kracauer, 2006a: 257)

El pasaje tiene una función programática evidente y abarca no solo los textos recogidos en *El ornamento de la masa*, sino también el conjunto mucho más amplio de artículos que Krac publicó en aquellos años.<sup>6</sup> El esfuerzo por iluminar una época es recurrente en el historicismo de entreguerras, en el que Kracauer, a su manera, se encuadra, y seguirá siendo un reto cognitivo hasta su ajuste de cuentas con la historia, en su último e inacabado libro: *Historia. Las últimas cosas antes de las últimas* (publicado póstumamente en 1969). Hablar así de la época presupone tratarla como una unidad, y es por ser un todo que puede ser leída a partir de sus fragmentos, despojos, restos, marcas superficiales, pátinas. Hay un hilo secreto que une todo, como en el panteísmo estético simmeliano. De esta manera, las discontinuidades, aunque puedan ser señaladas, quedan finalmente subsumidas en la síntesis epocal –y esta es quizá la crítica más contundente que puede hacerse a Kracauer, pues los restos podrían ser las chispas que implosionaran la unidad de la época–, precisamente uno de los problemas que Benjamin intentó abordar en sus famosas *Tesis sobre el concepto de historia* (véase el protocolo adjunto a la carta del 16/10/1960).

La masa de la que habla Kracauer es algo nuevo que, en una especie de “salto cualitativo” (carta del 25/07/1930), se convierte en el ornamento de sí misma; en otras palabras, la masa empieza a constituir el ornamento, como uno de sus logros –una nueva contribución a la psicología, sociología, morfología y estética de las masas–. El ornamento es de la masa y para la masa; el espectador del ornamento es ella misma.

Tales ornamentos se dejan ver en momentos y situaciones variadas, como para reiterar que son efectivamente una marca de esta nueva masa: en los estadios, en las revistas, en

---

6 Cfr. Kracauer, 1997; Kracauer, 2011. También en los escritos sobre cine reunidos en Kracauer, 2004.



el cine; en la danza, en el cabaret, en la gimnasia. En el momento en que la ideología nacionalsocialista eleva al “pueblo” a la penúltima instancia de la toma de decisiones (el último es, evidentemente, el *Führer*, que además sintetiza al pueblo), Kracauer contrapone la masa, como desconectada, sin personalidad, compuesta solo por un número –mientras que el pueblo se refiere a una comunidad y, por tanto, a unos vínculos, unos valores y una historia (aunque falseados)–. Aquí las unidades son las mismas que fueran señaladas en el ensayo sobre el viaje y la danza: no el individuo, sino algo genérico: “miembro de la masa”. Una de sus cualidades es vaciar las cualidades quizá existentes o que existieron en fenómenos similares. Por ello, también se puede decir que “el ornamento *es un fin en sí mismo*” (Kracauer y Adorno, 2008: 259) y todo el esfuerzo que se realiza para su configuración no va más allá de eso. Ir más allá sería una utopía, algo de lo que Kracauer desconfía (cartas del 4/7/1951 y 16/10/1960), por lo que prefiere simplemente esperar.

El carácter lineal del ornamento de la masa es evidenciado por el pensamiento visual de Kracauer; las figuras que tal vez aparecen en las formaciones de la masa (en los cabarets, en los desfiles, en las manifestaciones, en los espectáculos) son siempre líneas, subsumidas a la figura que forman. Por eso su individualidad es nula. Esto manifiesta la correspondencia entre el ornamento de la masa y el proceso de producción capitalista, que atañe a la calculabilidad y la impersonalidad; además, tanto uno como otro son procesos totales, en los que las partículas de trabajo se anulan en el producto final. “El ornamento de masas es el reflejo estético de la racionalidad a la que aspira el sistema económico dominante” (ibíd.: 262). De ahí su legitimidad, ya que configura una forma estética anclada en la realidad; y es por esa razón que el ornamento de la masa entretiene y divierte a la masa procedente de

fábricas y oficinas. Trabajando sobre lo que ha quedado, la masa crea su propio ornamento.

En esto vemos el respeto e interés de Kracauer por las formas despreciadas. Contra un arte elitista e incluso contra el gran arte –cuya época había pasado y cuyas energías se habían agotado– teje el elogio del entretenimiento de masas, que al menos tiene contenido de realidad. Sin embargo, su realidad está enteramente al servicio de la fuga de la realidad. Esto se explica por el nexo complejo de engegucimiento producido por la dialéctica de la Ilustración y su impulso de dominación de la naturaleza (interna y externa al ser humano), que Kracauer no deja de formular. El choque del mito y la razón da lugar al proceso de desmitologización y “la época capitalista es una etapa en el camino del desencantamiento” (ibíd.: 265) Así, inscribe la época contemporánea en un nexo histórico-universal, que será explorado en detalle poco después por Horkheimer y Adorno en sus fragmentos filosóficos de 1944.<sup>7</sup> Sin embargo, si la racionalidad capitalista significó, para Kracauer, el proceso de lo moderno, no se identifica con la razón *tout court*, ya que se trata de una “razón enturbiada”, caracterizada por una opacidad propia, en particular, con relación al ser humano, que es instrumentalizado para los fines de la producción. Kracauer no critica al capitalismo por un exceso de racionalización (tal como la crítica conservadora y organicista, nostálgica de la comunidad), más bien todo lo

---

7 En una carta del 29/5/1931, Adorno le comenta a Kracauer: “Junto con Horkheimer, trabajo en el esbozo de una teoría de la dialéctica”. Se trata del primer anuncio de lo que serán, años más tarde, los “fragmentos filosóficos”, la *Dialéctica de la Ilustración*. En el plano de la biografía de los dos corresponsales, este anuncio es un hito en el pasaje definitivo de Adorno de la esfera de proximidad de Kracauer a la de Horkheimer, consumando el largo proceso de distanciamiento. La otra cara de esta misma afirmación puede leerse en la carta del 12/1/1933, en la que Adorno comunica que su libro sobre Kierkegaard estará dedicado a Kracauer “en testimonio de nuestro trabajo común”, algo que ya había quedado en el pasado. En la misma carta, y en varias otras, Adorno expresa la intención de “sellar la paz” entre Kracauer y el Instituto de Investigación Social, es decir, Max Horkheimer.

contrario: este racionaliza demasiado poco, porque la razón se estanca ante el interés capitalista, la infraestructura. En este punto, traiciona su compromiso con la verdad.

El carácter abstracto es algo característico de esta razón, que es reconocida por Kracauer en su ambigüedad: es progresiva al actuar como fuerza desmitificadora y regresiva cuando se anquilosa en la fórmula. No cabe duda de que el tema y el problema de la *ratio* capitalista corren como un hilo de Ariadna a través de *El ornamento de la masa* y de los escritos de Kracauer del período de entreguerras. Esquemáticamente, podríamos decir que Kracauer piensa en extremos: una “sociedad dominada por la *ratio* autónoma”, esto es, una razón que se autonomiza de toda sustancia y se vuelve ciega, y, en el polo opuesto, una “*ratio* emancipada” (ibíd.: 192 y 207). En términos históricos y con los vectores dirigidos hacia el tiempo presente, esto conduce a una especie de encrucijada de la razón:

El pensamiento del presente se enfrenta a la cuestión de si debería abrirse a la razón o mantenerse cerrado frente a ella. No puede sobrepasar los límites que él mismo se ha establecido sin que quede esencialmente transformado el sistema económico que constituye su infraestructura; su subsistencia arrastra consigo la de este. (ibíd.: 268)

Sin pronunciar el término revolución, de eso es de lo que se trata. En este punto se puede dimensionar la deuda del pensamiento de Kracauer con el “marxismo”, que requiere una cuidadosa ponderación y que también pasa necesariamente por la comprensión de la delicada coyuntura alemana.<sup>8</sup> También sería muy productivo centrarse en este mismo

---

8 Sobre la coyuntura, cfr. la ya clásica obra de Peukert, 1987.

problema en la constelación intelectual formada por Krac, Teddie, Benji (Benjamin), la “dupla amiga Lenin y Trotsky” (Horkheimer y Pollock), Bloch, que la publicación progresiva de las distintas correspondencias nos permite reconstituir. En el caso que nos ocupa, cabe destacar cómo los énfasis y las perspectivas también se van alterando a lo largo del tiempo: así, casi diez años después de la publicación del ensayo que discutimos, comentando el estudio de Adorno sobre el jazz, Kracauer parece descreer de la posibilidad de una transformación tal (carta del 24/10/1936).

Por lo tanto, el nexo entre el pensamiento, la razón y la infraestructura obstaculiza la posibilidad de la emancipación humana, a pesar del potencial emancipador de la razón, del que Kracauer no duda y al que no renunciará. El *intermezzo* sobre la dialéctica de la Ilustración en el ensayo *El ornamento de la masa* le permite retomar su tema señalando que el ornamento de la masa posee una ambigüedad similar a la del carácter abstracto del pensamiento capitalista. Sugiriendo el nexo fundacional que vincula el ornamento de la masa con la época capitalista y su momento actual, pasa a señalar sus rasgos progresivos y regresivos. Por un lado, el ornamento de la masa elimina los vínculos orgánicos y “la naturaleza queda desustancializada” (ibíd.: 269), una evidente desmitologización. Digamos que esto aparece claramente como un artificio humano. Por el otro, vuelve a haber una carencia, una falta de racionalidad, dado que la razón se estanca antes de llegar al ser humano y no logra preservarlo en medio de la masa. No por casualidad las figuras del ornamento son mudas y siempre *disjecta membra*: formas de abstracción y déficits de concreción, es decir de individuación. Kracauer subsume esto bajo la rúbrica “culto mitológico”, como si quisiera enfatizar el retorno al mito en medio de la luz de la razón.

Este retorno es uno de los temas importantes de *El ornamento de la masa*, porque Kracauer cierra filas contra las

tentativas románticas e irracionales de vincular nuevamente al ser humano con una naturaleza mítica, tomada recurrentemente como originaria e impoluta; esta es la regresión frente al progreso de la razón, aunque sea capitalista. Él es taxativo al afirmar la irrealidad de esos devaneos, que sin embargo tuvieron y siguen teniendo adeptos y defensores estrictos, cuando no fervorosos.

Como contrapartida, teje una defensa del ornamento de la masa, sin dejar por ello de reconocer sus límites, precisamente los límites de la sociedad contemporánea, los límites de la *ratio* capitalista. Hay toda una teoría del arte *in nuce* en el ensayo, que depende de la teoría de las “esferas” (de la que seguiré hablando) y del “grado de realidad” en el que se basa, a su vez, la obra de arte. Me gustaría citar este pasaje, que es en todo sentido sugerente:

Quando importantes contenidos de realidad quedan sustraídos a la visibilidad de nuestro mundo, el arte debe explotar los elementos residuales que queden, puesto que una representación estética es tanto más real cuanto menos ingrese en ella la realidad exterior a la esfera estética. Por muy insignificante que sea el valor que se asigne al ornamento de masas, su grado de realidad lo ubica por encima de las producciones artísticas, que recrean unos más altos sentimientos depositados en formas pretéritas [...]. (ibid.: 263)

Evidentemente, es al mismo tiempo el problema de las formas y de su envejecimiento, de su obsolescencia y de su actualidad; cuestión que solo puede resolverse en el análisis de la obra singular, que configura a su manera, única, la forma. Sin embargo, vibra aquí una sensibilidad abierta para formas artísticas más pequeñas y menos nobles, pero que, a entender de Kracauer, son más reales que el gran arte,

lo que debe comprenderse, aún, con vistas a dos desarrollos: como una clara toma de posición en los debates de la época –por ejemplo, con respecto al realismo (ya que el grado de realidad es un parámetro para los debates sobre los realismos, que marcaron una época)–, y como indicador de la masa como objeto estético (es decir, de la reproductibilidad técnica del arte y su focalización en la masa, por no hablar de la estetización de la política).<sup>9</sup>

Esta teoría del arte, anclada en el reconocimiento del proceso de producción capitalista y su racionalidad específica, y considerando también la dialéctica del mito y la razón, se dirige a las manifestaciones superficiales, que no se reconocen como arte. Hay, por así decirlo, un desplazamiento del *locus* del arte, que se dirige hacia estas nuevas formas, y este desplazamiento es el movimiento del arte hacia nuestra posición histórica, dice Kracauer. Sugiere la muerte del gran arte, cuya época ha pasado, y la apertura futura para un arte que solo puede ser un arte revolucionario, un arte de la revolución. Un arte post ornamento de las masas, que se eleva a un nivel superior de realidad, es decir, que rompe con los límites de la *ratio* capitalista.

Volvamos al párrafo inicial y al problema de la unidad de la época. Postularlo –condición de posibilidad para el tipo de análisis propuesto y realizado por Kracauer– significa tomar partido por la totalidad y asumir un punto de vista marxista, que podemos evaluar en el hito de 1923, *Historia y conciencia de clase*, donde leemos:

[...] la esencia del método dialéctico consiste –desde este punto de vista– en que cada momento captado con adecuación dialéctica contiene la totalidad entera, [...] a partir de cada momento hay que desarrollar

---

9 Recuérdese que el famoso texto de Benjamin sobre el tema solo será escrito años después.

todo el método [...] la esencia de la historia –como no han podido ignorar los historiadores realmente importantes del siglo XIX, como, por ejemplo, Riegl, Dilthey, Dvorak– consiste precisamente en el cambio de las formas estructurales por medio de las cuales ocurre en cada caso el enfrentamiento del hombre con su mundo circundante y la determinación de la objetividad de su vida interna y externa. Pero esto es solo posible de un modo objetivo y real (y, consiguientemente, solo es adecuadamente conceptuable) si la individualidad o singularidad de una época, de una figura, etc., consiste en la singularidad o peculiaridad de esas formas estructurales, y si se descubre y se muestra en ellas y por ellas. Mas la realidad inmediata no puede estar dada inmediatamente, ni al hombre que la vive ni al historiador, en esas sus verdaderas formas estructurales. (Lukács, 1970: 188, 217)

Creo que podemos remitir la toma de posición y el programa de Kracauer a esta discusión, aunque el problema de la unidad de la época no se limitó al debate dentro del marxismo. Más bien lo contrario; creo que Lukács y Kracauer se enfrentan a esta cuestión, que se plantea desde varios flancos y disciplinas. Tenemos, en ambos, un posicionamiento evidentemente contrastivo (cfr. Waizbort, 2007: parte III). Sin embargo, no cabe duda de que la cuestión de la totalidad –colocada en una posición central por el libro de Lukács– es capital para Kracauer y se articula con el problema de la unidad de la época y sus manifestaciones.

El problema de la totalidad fue discutido por Kracauer y Adorno en más de una ocasión y, podemos suponer, sobre todo oralmente; no obstante, al comentar la lectura de *Los empleados*, Teddie reiteró a Friedel la necesidad e importancia de conseguir operar una categoría de totalidad que no se quebrara en el idealismo (carta del 26/5/1930). De manera menos evidente, es este mismo problema el que sale a relucir en el duro embate propiciado por la publicación de *Jacques Offenbach y el París de su tiempo* (publicado simultáneamente en francés y alemán en 1937).

En una carta implacable (13/5/1937), Adorno da cuenta de la lectura del libro y enumera una serie de objeciones, no solo de detalle, sino de concepción y realización. El problema de la época no solo aparece en el título del libro, sino que es la contrapartida de la idea de una “biografía de la sociedad” que se configuraría como una totalidad anclada en un registro epocal –en última instancia, las relaciones sociales de producción–. Esto proporciona, en la misma medida, la clave para el desciframiento histórico de esa sociedad y, en consecuencia, del compositor que vive y actúa en ella.

El enfoque dado al compositor fue criticado por Adorno utilizando, en general, los mismos argumentos que Kracauer había destilado en su crítica a las biografías (cfr. más adelante). Adorno formuló el problema señalando el carácter abstracto de la forma en que se planteaba la relación entre el individuo y la sociedad, atribuyendo la autonomía al primero y articulando las dos dimensiones de forma mecánica, para indicar que esa sociedad correspondía a aquel individuo y viceversa. De este modo, abdicó de la verdadera tarea, que sería suprimir el “dualismo figura/fondo”, es decir, pasar de una mala abstracción a una verdadera comprensión de la totalidad social, esto es: de la historia. Las exigencias para



ello no eran desdeñables, empezando por el reconocimiento del material propiamente musical, que había sido dejado de lado por Kracauer en favor de un enfoque que privilegiaba la opereta como una especie de obra de arte total al revés y en la que, por ello, prescindiendo del análisis técnico, el elemento musical se disolvía en medio del resto. Adorno se irritó; pero el problema tenía en realidad un alcance más amplio, que era la posibilidad de exponer el amplio nexo histórico-social en el que se sustentaba Offenbach. Esto requeriría el paso de una totalidad abstracta a una totalidad concreta (que nunca podría prescindir del análisis del detalle), y precisamente aquí Kracauer habría sucumbido. A fin de cuentas, el libro no habría podido dar testimonio ni del individuo concreto –pues no es una mónada autónoma–, ni de la sociedad concreta, ni de la música de Offenbach, vista en su “carácter social”. Aunque no lo diga con todas las letras, Teddie acusa a Friedel de escribir una biografía ligera, mundana y, en última instancia, falsa: falsa en su exposición del compositor, la sociedad, la época y la música.<sup>10</sup>

## 7

El éxito del libro y la moda biográfica son algunos de los fenómenos superficiales que revelan la época y que Kracauer intentó analizar, cumpliendo el programa anunciado. El caso de los libros exitosos es emblemático: Kracauer parte del fenómeno superficial –el *best seller*– y busca sus fundamentos, que encontrará en la transformación de la estructura

---

10 La crítica a Kracauer fue discutida con Benjamin; cfr. las cartas intercambiadas por Adorno y Benjamin entre el 4 y el 17/5/1937 en Adorno y Benjamin, 1994: 240-252. Además, Adorno publicó una reseña de *Offenbach* en la *Zeitschrift für Sozialforschung*, aunque más comedida: “su método no es el análisis crítico, sino la construcción de una armonía preestablecida entre la sociedad y el autor” (GS 19, pp. 363-365).

económica y, a partir de ella, en las alteraciones de la estratificación social. Si el libro se vende es porque hay lectores; el camino de la investigación es la búsqueda e identificación de los soportes sociales de esa literatura: el público. En este aspecto, acompaña el interés por la cuestión del público lector, que surgió en vísperas de la Gran Guerra y se desarrolló ampliamente en el período de entreguerras.<sup>11</sup> Kracauer encontrará un nuevo estrato medio que se amplía y se diferencia, cubriendo un complejo espectro que va desde la gran burguesía hasta el proletariado. Esta clase o, mejor, estos estratos medios serán uno de los grandes desafíos analíticos para el Kracauer de aquella época; él perseguirá el problema en varios fenómenos de superficie y a través de cientos de artículos periodísticos. Se trata de un objeto distante y el único modo de captarlo es indirectamente, como en este caso: considerando sus preferencias de lectura.

El análisis de los *best sellers* permite enumerar algunos rasgos recurrentes: el individualismo, el sentimentalismo, el erotismo, el idealismo, la aventura, lo exótico, la indiferencia. Ingredientes importantes en la receta del *best seller* permiten al investigador develar la “estructura de la conciencia de estos nuevos estratos burgueses” (Adorno y Kracauer, 2008: 115), que son los soportes sociales de esta literatura. Si llegamos a la estructura de la conciencia, obtenemos elementos suficientes para caracterizar estos nuevos estratos medios. Kracauer los identifica como regresivos con un argumento que hemos visto desarrollado en “El ornamento de la masa”: la amalgama de los elementos característicos y recurrentes en los *best sellers* revela una desconfianza en la razón y un refugio en la naturaleza y el mito.<sup>12</sup> Estos estratos medios

---

11 Menciono, solo a título de ejemplo, las obras de Schücking, Benjamin, Auerbach, etcétera.

12 Esta es, creo, una clave de análisis que permanece actual y adecuada para comprender lo que hacen y significan autores como Paulo Coelho.

estaban acosados y se refugiaban en esta literatura, así como en la moda biográfica, los viajes y la danza.

Procurando evadirse de la realidad, eran especialmente susceptibles de cooptación y conquista por instancias dadoras de sentido. De ahí el protagonismo del líder carismático. Kracauer estaba olfateando, entre las líneas de los *best sellers*, al fascismo. Es también por esa razón que concluye el texto con una paráfrasis de una conocida tesis de Karl Marx acerca de la transformación del mundo. Porque para transformar es preciso, en primer lugar, conocer lo que hay que transformar: de ahí la importancia de conocer los nuevos estratos medios y sus formas de conciencia.

El ensayo sobre la gran actualidad de la biografía aborda los mismos problemas, atacándolos desde otro flanco. También aquí encontramos desarrollos de temas del ensayo programático, tanto los ya comentados en relación con el *best seller*, como aquel otro relativo a la obra de arte. Porque la biografía se considera una “forma artística de la nueva burguesía”, lo que significa que esta nueva burguesía forja su propia forma artística, que es la biografía, y la consume (pues aquí se repite la problematización del público lector como soporte social de un producto cultural). ¿Qué forma es esta? De nuevo, Kracauer señala el agotamiento de las formas tradicionales –en este caso, la novela– y, por ello, una situación de ausencia de coordenadas. Es ahí donde la biografía gana actualidad, al basarse en un modelo dado de antemano, cuyas coordenadas están dadas por la facticidad del biografiado (y de su mundo).

Por otra parte, la biografía no da respuesta a la crisis de la novela: habría que situarse en las “grietas de nuestra construcción social”, pero ¿quién está habilitado para tanto?, y a partir de esta posición indagar y chocar con “los poderes sociales en los que se encarna hoy la realidad” (Kracauer, 2006a: 313). Kracauer no las nombra, aunque afirma que ciertamente

no son la burguesía. Nuevamente, nos encontramos en un terreno movedizo, ya que la estructura social en proceso de transformación repele una determinación directa. El ensayo sobre el ornamento de la masa sugería que esta, aunque también tenía elementos regresivos, no podía ser ignorada en favor de otros fenómenos aún más regresivos. Además, era la masa la que estaba más arraigada en la realidad y su ornamento parecía más legítimo que el del arte burgués.

Como quiera que sea, no nos corresponde aquí definir lo que Kracauer evitó formular de manera unívoca, aunque queda sugerida en su texto, una vez más, la revolución. El argumento es muy actual y merece ser reproducido: solo en esas fuerzas sociales que encarnan la realidad hay que buscar los conocimientos que tal vez garantizarían una forma de arte auténtica. Pues la validez que esta necesita corresponde solo a las expresiones de la conciencia más avanzada, que puede desarrollarse aquí y solo aquí. De esta conciencia, que es la que dispensa apoyo, puede resultar la forma literaria; o bien no resulta de ella, y entonces esa forma permanecería vedada para nosotros en el presente (ibíd.).

El argumento de Kracauer, desarrollado en varios ensayos, resalta la cuestión de las condiciones de posibilidad de la obra de arte en el presente; esto implica y significa, en la misma medida, indagar sus soportes sociales; lo que, a su vez, requiere la mayor claridad posible en relación con la estratificación social. Detrás de esto, Kracauer detecta y registra la transformación de la sociedad, el cambio de su estructura social y sus formas culturales, la dinámica concreta de la historia.

Kracauer esperaba una transformación y pretendía contribuir a la clarificación de lo que debía ser transformado, de ahí la exigencia de un diagnóstico preciso del presente. Como hemos visto, sus análisis reconocían fuerzas sociales progresivas (una superación de los límites de la relación capitalista) y fuerzas sociales regresivas (el retorno al mito).

Y, en efecto, la transformación se produjo, y lo forzó al exilio (carta del 15/4/1933, que revela la ingenuidad política de Teddie). El triunfo fue el de las fuerzas regresivas y cabría esclarecer si estaba inscripto en esa racionalidad capitalista –y, por tanto, debe entenderse como su desarrollo histórico–, o si, por el contrario, escapó a esa lógica y se opuso a ella, y significó una ruptura histórica con el proceso capitalista. En otras palabras: ¿el nacionalsocialismo era la etapa más avanzada del capitalismo o su superación revolucionaria?

La posición de Kracauer me parece más bien esta última (una revolución que es regresión), aunque basada en el desarrollo del capitalismo. Pero la cuestión no es simple. En varios momentos, destaca el potencial desmitologizador de las relaciones capitalistas, criticando únicamente (y no es poco) sus límites. Si esto es así, la superación de las relaciones capitalistas –señalada por Kracauer– transcurrió en sentido inverso, como un retorno a la mitología.

Una respuesta a estas preguntas, que probablemente diría Kracauer que no pueden ser respondidas de manera directa, pasaba por la definición de los sujetos históricos implicados en ese proceso. Y esta fue una tarea que asumió consecuentemente él mismo.

Su interés estaba volcado sobre todo en los nuevos estratos medios, y más precisamente en la transformación social que las proletarizaba, convirtiéndolas en masa. Con la crisis que caracterizó los años de entreguerras, la

transformación adquirió contornos muy nítidos. En los dos últimos años de la década de 1920, Kracauer se dedicó a reflexionar y recopilar material sobre la cuestión, y de ahí nació el libro *Los empleados*, publicado en 1930. En *El ornamento de la masa*, que también reúne textos de estos años, encontramos muy presente no solo esta problematización, sino también ensayos que son variaciones, derivados, apéndices, anticipaciones o complementos de aquel libro.

Un ejemplo es el análisis del pensamiento conservador-revolucionario de aquellos años, ejercido en el choque con las ideas del grupo de intelectuales reunidos en torno a la revista *Die Tat*. Ellos son emblemáticos de los dilemas y aporías de la época, y así lo demuestra Kracauer, que señala una serie de contradicciones en el pensamiento impreso en la revista. Kracauer titula su análisis “Rebelión de los estratos medios”, no dejando ninguna duda acerca de dónde sitúa los soportes sociales de ese pensamiento. *Die Tat* pretende ofrecer un diagnóstico de la época basado en el repudio simultáneo del liberalismo y del socialismo y comunismo. Sus conceptos básicos son “pueblo” –en contraposición con individuo y masas– y “Estado” –unidad integradora y totalizadora de carácter orgánico e irracional–. Estos dos pies revelan su posición antirracional y antiilustrada, que permite a Kracauer destilar la relación contradictoria entre mito y razón. En efecto, tenemos aquí una mitologización, de sabor romántico, del pueblo y de su Estado. Convertirlos en mitos, sin embargo, una respuesta histórica a los límites de la razón, a su limitación como *ratio* capitalista. Al aparecer solo en esta forma histórica limitada, la razón es descartada en favor del mito. Porque, como *ratio* capitalista, solo provoca desintegración, cuya cara más conmovedora son los años de crisis aguda. Y los que más sufren son los estratos medios, los asalariados, que están “desustancializados” (Kracauer, 2006a 131).

Kracauer argumenta en dos frentes. Por un lado, muestra una serie de contradicciones que caracterizan el pensamiento expuesto en *Die Tat*: un ejemplo es el concepto de individuo, de clara raigambre liberal, que en lugar de ser negado –dado que el liberalismo es enérgicamente repudiado– es recauchutado, aunque sea incompatible, en su raíz, con la apología del estado orgánico y vital. Esta y otras contradicciones llevan a Kracauer a concluir que se trata de una rebelión “de la naturaleza contra el espíritu” (Kracauer y Adorno, 2008: 140). Es decir, contra la razón, que solo aparece en su forma restringida. Por otro lado, Kracauer insiste en los soportes sociales: los estratos medios. Son ellos, como anuncia el título, los que se rebelan (en 1929, Ortega y Gasset publica *La rebelión de las masas*). Su rebelión, sin embargo, es un tanto amorfa: contradictoria en la pluma de sus intelectuales y, por la mencionada desustancialización, desprovista de una caracterización estructuralmente decisiva con respecto a su lugar social.

Pues los estratos medios se han proletarizado (una clara consecuencia de esos años de crisis), aunque no acepten este movimiento. Esto se convierte en un repudio al capitalismo, y en este movimiento de repudio a la *ratio* capitalista, la razón se va junto con ella. De ahí el éxito del mito, su atractivo, un movimiento que al mismo tiempo les permite negar tanto el liberalismo como el marxismo. Para Kracauer, los estratos medios –y de ahí su enorme interés por ellos– son al mismo tiempo una especie de centro de gravedad y un sismógrafo. Como ningún otro factor de la sociedad, expresan las transformaciones, las contradicciones, las aporías y la crisis de la época. En este sentido, también son una especie de escala. El sector al que se inclinen o aquel que las conquiste se llevará la palma. También en este caso, la historia se encargó de ofrecer respuesta.

Entretanto, la respuesta histórica tardó en llegar, y mientras tanto los estratos medios siguieron esperando; esta espera es el tema de otro ensayo del libro, “Los que esperan”, publicado en 1922. Esto es, casi diez años antes, cuando los colores aún no eran tan oscuros, pero la crisis alcanzaba su punto álgido con la hiperinflación. La confrontación entre el ensayo sobre los intelectuales en torno a *Die Tat* y “Los que esperan” nos permite delinear, aunque a grandes rasgos, parte del movimiento operado por Kracauer a lo largo de la década de 1920. A finales de esta década, no hay duda de que Kracauer se alinea con el materialismo histórico, aunque haya mucho cuidado táctico y estratégico en las formulaciones, para no ser tachado de comunista o socialista (sobre la táctica y el marxismo, hay una buena discusión con motivo de la clase de Adorno en su proceso de habilitación en la Universidad de Frankfurt en 1931; véanse las cartas del 7 y 8/6/1931).

Publicando en un periódico cuya línea tiende cada vez más a la derecha en el transcurso de la década, y dependiendo enteramente de su trabajo para sobrevivir, Kracauer es también cuidadoso en el ámbito de las condiciones materiales de la existencia; en una carta a Adorno al principio de la difícil situación del exilio, afirma: “actualmente solo puedo escribir sobre cosas ideales a partir de fundamentos materiales” (carta del 21/1/1933). En cualquier caso, el recrudecimiento de la situación a lo largo de los años obligó al periodista a adoptar posiciones cada vez más claras y firmes. Así, al discutir con el grupo de *Die Tat*, no deja de formular en un tono de debate abierto y de argumentación orientada a la persuasión, aunque evidentemente tenía la más seria de las desconfianzas en cuanto a aquellas posiciones. Como se ha visto, la argumentación busca un fundamento en la



estructura social, destacando su transformación; ese fundamento son las condiciones materiales de existencia y las formas que asumen las relaciones de producción y consumo. A principios de los años 20, esta perspectiva, si bien no estaba ausente, distaba de aparecer con el énfasis y la determinación del final de la década.

En el análisis de los que esperan, Kracauer indaga en las posiciones contemporáneas de carácter individual –y no colectivo– resultantes del avanzado proceso de secularización. Su punto de partida es la constatación de un vacío existencial, surgido del desencantamiento del mundo, “sufrimiento metafísico por la falta de un sentido elevado en el mundo” (Kracauer, 2006a: 141). Pero, en lugar de indagar en las condiciones sociales de este vacío, Kracauer dirige su mirada a la “situación espiritual (ibíd.), direccionando la discusión hacia la interioridad. Este rumbo de problematización es fundamentalmente diferente de una postura más materialista, que en última instancia se basa en una psicología, incluso social.

Esto puede y debe ser explicado por dos costados, que obviamente terminan encontrándose. Uno es la situación personal de Kracauer: él también experimentaba un miedo y un vacío existencial que las cartas a Adorno a principios de la década de 1920 revelan con la elocuencia de una pasión. En ese sentido, él también era uno de los que esperaban. El otro se refiere a Kierkegaard, una presencia muy importante en la relación entre Friedel y Teddie. No es mera casualidad que las ideas de “salto” y “esfera”, de origen kierkegaardiano, aparezcan en este ensayo y en muchos otros. El filósofo de la interioridad proporciona, aunque sin ser nombrado, el marco de la problematización de Kracauer. Para el problema, formulado en términos subjetivos, solo cabe el “salto”, la asunción de un valor como acto de creencia cuyo fundamento es exclusivamente subjetivo y en el

límite inescrutable y que posee, además, un tenor decisionista afín al decisionismo político que cobraba fuerza en ese período histórico.

Discutir sobre Kierkegaard es asunto de especialistas; aquí solo puedo tocar tangencialmente el problema. Intentaré sugerirlo tomando dos textos presentes en *El ornamento de la masa*: el ensayo sobre Weber y Troeltsch, que es donde Kracauer retoma el problema de los dilemas y las consecuencias de la secularización (“La crisis de la ciencia”, 1923); y el ensayo sobre el “Hall del hotel”, que se apoya en la teoría de las esferas.

El enfrentamiento con Troeltsch y Weber es una discusión sobre el relativismo, un resultado histórico de la pérdida de lo absoluto, del proceso de secularización. La solución de Troeltsch para la superación del relativismo es anclar los valores en una síntesis de la cultura. De esa forma, el salto no es abolido, pero se realiza a partir del trampolín seguro de aquella síntesis. Kracauer no está de acuerdo con Troeltsch, porque no acepta la intuición que fundamentaría y haría posible tal síntesis de la cultura. A su entender, esta es también relativa y con esto el problema queda irresuelto. En relación con Weber, el salto al absoluto es inexorablemente un acto de fe, que no puede ni debe enmascararse (es decir, nunca hay un trampolín seguro). Kracauer modula en los dos sociólogos el problema del salto al absoluto, mostrando cómo en cada caso revela –manifiestamente o no– una postura hacia los valores últimos que no puede ser fundamentada en el ámbito intrínsecamente científico –de ahí la creencia–. Toda esta discusión está, por tanto, implícita en el análisis de Kracauer sobre el vacío existencial de la década de 1920; de hecho, la crisis de la ciencia no es más que una de sus mil caras.

Las esferas, por su parte, son un procedimiento teórico elaborado por Kierkegaard para operar distinciones, separando lo que es diferente. Así, lo ético no se confunde con

lo estético ni con lo religioso, para atenernos a las tres esferas de la existencia determinadas por el filósofo. En la teoría de las esferas, el dominio de la existencia queda repartido y distinguido entre las distintas esferas, que ciertamente no tienen por qué seguir la distribución original dada por Kierkegaard. Esto es lo que ocurre en Kracauer, que retoma y redirecciona la teoría de las esferas inicialmente en su libro sobre la novela policial, uno de cuyos capítulos fue publicado en *El ornamento de la masa*: “El hall del hotel”. Una lectura osada permitiría afirmar que Kracauer, en este ensayo y en el libro del que forma parte, reescribe la metafísica kierkegaardiana en términos del siglo XX y de la cultura de masas. No le interesa el pecado, la fe, la ironía o algún otro tópico del danés; le interesa una nueva forma, la novela policíaca, que expresa de manera única, de una manera estética propia, “la idea de la sociedad civilizada plenamente racionalizada”<sup>13</sup> (Kracauer, 2006b: 107). En efecto, es en su trabajo sobre la novela de detectives donde Kracauer comienza a discernir y caracterizar el ornamento de la masa, a “interpretar un medio popular con los medios de la filosofía clásica”, en términos de una crítica (Mulder-Bach, 2006: 380). No solo de la filosofía, pues la sociología circunscribe subterráneamente el universo sobre el que Kracauer manipula y adultera la terminología filosófica. Porque la novela de detectives se refiere a una esfera de la realidad social, y es esta la que, a fin de cuentas, a Kracauer le interesa comprender. O sea, la novela policial, leída a través de la reelaboración de la teoría de las esferas de Kierkegaard, ofrece la clave, en el registro de un epifenómeno social, para la comprensión de la realidad social. Manipulando provocativamente la jerarquía de las esferas,

---

13 En *El ornamento de la masa*, leemos: “Sin ser una obra de arte, la novela policial muestra a la sociedad civilizada su propio rostro más puramente de lo que esta está acostumbrada a verlo” (Kracauer, 2009: 192).

el texto sobre el *hall* del hotel es una diatriba iconoclasta, ya que decanta una correspondencia entre el *hall* (la esfera baja) y la casa de Dios, el templo, la iglesia (la esfera elevada); una diatriba, dicho sea de paso, basada en la distinción sociológica de comunidad y sociedad. Tal analogía (porque la “correspondencia” es una forma de concretar la analogía) es posibilitada por la forma estética, aunque la novela policial no sea una obra de arte consumada.

En este punto, Kracauer retoma la teoría del arte mencionada en relación con *El ornamento de la masa*; o más bien la anticipa, ya que hablamos de un texto cronológicamente anterior. En esta esfera más baja, la novela policial explora lo que sobra, “hace hablar a un mundo anodino” (Kracauer, 2009: 55); precisamente, de ese mundo hiperracionalizado, dominado por la *ratio* capitalista, secularizado y carente de mito. La novela policial termina sugiriendo, en negativo y por vía de la forma estética, una sociedad otra, aquella “*ratio* emancipada” que anticipa la imagen evocada por Adorno, años más tarde, en *Minima Moralia* (“Sur l’eau”): una “sociedad posible”, que se abandona a sí misma, “satisfecha de su insignificancia”, como si volviera a un “principio indiferenciado” (Adorno, 1999: 156 y s.).

## 10

No habría modo de mencionar a Kierkegaard y el libro sobre la novela policial sin entrar en los meandros de las relaciones personales, ya que el tratado filosófico sobre la novela policial, del que “El *hall* del hotel” era originalmente el tercer capítulo, estaba dedicado “A Theodor Wiesengrund-Adorno, mi amigo”. Escrito entre 1922-1925, fue una especie de ligazón y compensación imaginaria que Kracauer concibió en el momento exacto en que la relación íntima entre ambos

se disgregaba. El libro, al tratar uno de los temas predilectos de ambos, consumaba en la dedicatoria un vínculo que, en realidad, gradualmente dejaba de existir. Cuando Kracauer terminó el libro, Adorno ya estaba viviendo en Viena; la incertidumbre de la relación en ese momento es lo que explica la ansiedad de Adorno por recibir el libro impreso (carta del 31/5/1925); su relato de la lectura de Kierkegaard, o del cajón lleno de libros del filósofo, son formas de establecer un vínculo con el amigo distante (cartas del 14/3/1925 y del 10/4/1925).<sup>14</sup>

Pocos años después, Adorno respondió a la dedicatoria de Kracauer dedicándole su tesis de habilitación, *Kierkegaard. Construcción de lo estético* (defendida en 1931 y publicada en 1933; cfr. la carta del 1/4/1930), en términos muy parecidos: “A Siegfried Kracauer, mi amigo”. Si en el caso de la novela policial Kracauer había escrito sobre un tema que los conmovía a ambos, lo mismo puede decirse de la tesis de Adorno. Kierkegaard había sido leído inicialmente en compañía de Kracauer, y la alentada tesis es un resultado tardío de esa experiencia común.<sup>15</sup> No por casualidad, Adorno seleccionó para la tesis un epígrafe de Edgar Allan Poe, uno de los padres de la novela policial. Una vez terminada la tesis, Teddie esperó ansioso el comentario de Friedel, y poco después, cuando se convirtió en profesor de la universidad, planeó utilizar el libro sobre la novela policial, a pesar de estar inédito, en su primer seminario sobre estética (carta del 29/5/1931).

Halagado con la dedicatoria, Kracauer escribió una reseña del libro, “Kierkegaard revelado”, que, sin embargo, no llegó a ser publicada, debido al ascenso de Hitler y a la precipitada huida de Kracauer a Francia (cartas de enero, marzo y abril

---

14 A su maestro Alban Berg, Adorno no dejó de relatarle los contratiempos de la relación: cfr. las cartas del 12/9/1925, 15/10/1925 y 19/8/1926 (Adorno y Berg, 1997).

15 Sobre las lecturas en común, el inicio de la amistad, las representaciones de esto en la prosa de ficción de Kracauer, etcétera, cfr. Mueller-Doohm (2003: 61 y s.).

de 1933). No obstante, Adorno recibió el texto de la reseña, que lo conmovió profundamente. Muchos años después, en 1962, cuando comenzaron los planes de publicación de *El ornamento de la masa*, Kracauer quiso recuperar la reseña y publicarla por primera vez, lo que no ocurrió por pedido de Adorno, que temía quedar demasiado en evidencia en el libro (cartas del 26/3/1963 y del 10/4/1963).<sup>16</sup> Esto porque, por segunda vez, Kracauer le dedica un libro: *El ornamento de la masa*, publicado en 1963 gracias a la intermediación de Adorno con la editorial, lleva como dedicatoria “A Theodor W. Adorno” (en ese momento, Teddie ya no aparecía como “mi amigo”).

Aunque el tratado de Kracauer no sea un libro sobre Kierkegaard, este ocupa un lugar central en la composición y basta con compararlo con la tesis para constatar los lazos que los unen: el libro de Krac se inicia con un capítulo titulado “Esferas”, mientras que la tesis de Adorno tiene un capítulo dedicado a la “Lógica de las ‘esferas’” (cfr. carta del 25/7/1930). Leyendo en paralelo los dos capítulos de los dos libros, es posible ponderar la proximidad entre ambos. A pesar de todo el distanciamiento, a lo largo de los años Kierkegaard permaneció como un símbolo de proximidad, un territorio común (véanse, por ejemplo, las cartas del 9/7/1963, 3/8/1963, 21/11/1964).

## 11

Los análisis sobre el grupo en torno a *Die Tat* y sobre los lectores de *best sellers* y biografías son concreciones de un tipo de análisis sociológico –en el caso de Kracauer, de matriz simmeliana– que pretende destacar los grupos sociales.

---

16 El texto solo fue publicado en 1990; cfr. Kracauer, 2011: III, 263-267.

Su avance con respecto a Simmel es enfatizar el grupo como portador –“*Träger*” es el término clave, que puede traducirse como “portador” o “soporte”, conforme se enfatice la pasividad o la actividad del grupo–, es decir, el grupo como sujeto y agente social, que evidentemente no debe confundirse ni con el individuo ni con un ente superior y abstracto como la nación o el Estado o el “pueblo”. Es exactamente esa la discusión impulsada por Kracauer en “El grupo como portador de ideas”, un ensayo de 1922 publicado en una revista de sociología.<sup>17</sup>

La idea del grupo como “*Träger*” no era nueva, más bien al contrario. Con el desarrollo de la sociología y la importancia que esta dio a los grupos sociales, estos luego fueron interpretados como soportes o portadores. Kracauer trataba, en su ensayo, de poner orden en la casa y esclarecer cómo eso se producía de hecho, y al mismo tiempo proporcionar una fundamentación para sus interpretaciones concretas del fenómeno. Así, cuestiona los enfoques “autoritarios” e “individualistas”, que anclan las ideas por debajo o más allá del grupo; para él, aunque una idea pueda provenir de un individuo determinado, es el grupo el quien le da carne y hueso y, por esa razón, investiga al grupo como portador de la idea, como “mediador entre los individuos y las ideas que pueblan el mundo social” (Kracauer, 2009: 27).

Se trata, entonces, de investigar la forma y la dinámica de los grupos, así como de responder a la vieja pregunta por el fundamento social de las ideas, que no existen libres y

---

17 Del conjunto de 24 ensayos recogidos en *El ornamento de la masa*, solo tres no fueron publicados en la *Frankfurter Zeitung*, periódico en el que Kracauer trabajó de 1921 a 1933. El ensayo sobre “El hall del hotel”, que como hemos visto forma parte del libro sobre la novela policíaca, fue considerado por Kracauer –con razón– demasiado complejo para ser publicado en el periódico. Los otros dos, sobre Simmel y sobre el grupo como portador de ideas, eran demasiado extensos para el periódico, además de desarrollar una argumentación más detallada, y ambos fueron publicados en prestigiosas revistas científicas.

sueitas, sino solo en la medida en que se apoyan en determinados grupos sociales. Sin embargo, su ensayo es una variación simmeliana, fácilmente reconocible para los lectores de Simmel en virtud del tono, el modo de argumentación y la terminología. Es una especie de intermediación entre el tratamiento que hace Simmel del grupo y los análisis concretos de Kracauer, como los mencionados sobre el público lector y el grupo en torno a *Die Tat*. Quizá ahí radique la explicación para el hecho de que este ensayo sea el menos vibrante del libro, pues no posee ni el brillo de Simmel ni el de Kracauer.

## 12

El problema de la secularización reaparece, con contornos mucho mejor definidos, en la aguda crítica de Kracauer a la traducción del Antiguo Testamento por Franz Rosenzweig y Martin Buber, que generó una rápida polémica entre los involucrados (carta del 21/11/1964). Según su argumentación, es la dimensión de lo profano la que domina el presente, mientras que la religión ya no tiene nada que ver con la verdad: recurriendo una vez más a la oposición sociológica de comunidad y sociedad, escribía: “la sociedad se posiciona frente a las comunidades de las religiones positivas como un cuerpo que se ha encontrado a sí mismo, con conceptos y objetivos propios. En el presente, la actualidad se encuentra en esta, y no en dichas comunidades” (ibíd.: 99). Ya no hay verdad en la esfera de la religión. Si en el pasado esta poseía una relación con la verdad, eso se disolvió en el proceso histórico, en el curso del cual “*lo profano* se ha liberado de la tutela de las categorías teológicas” (ibíd.), y reivindicar hoy



esa relación es pura ideología, que puede inclusive asumir formas variadas, de tenor mitológico y neorromántico.<sup>18</sup>

Así, la traducción, que procura una “renovación religiosa”, antes consume un anacronismo cuyo significado solo puede ser regresivo. En este punto, Kracauer vincula el proceso de secularización con la transformación del mundo, “reorganización del ser social”, que pasa necesariamente por el reconocimiento de “las relaciones de poder económico y social que condicionan la estructura espiritual de la sociedad hoy en día hasta sus últimas ramificaciones” (ibíd.). En el ensayo sobre Max Scheler, escrito unos años antes, Kracauer ya había discutido el problema de la renovación religiosa, que informaba el pensamiento tardío de Scheler; sin embargo, allí la problematización se conectaba con el problema de la espera: no solo Scheler era uno de los que esperaban, sino que también procuraba orientar a los que esperan. La falta de orientación es atribuida por Kracauer a la situación de la época y por lo tanto forma sistema con el diagnóstico de otros ensayos del libro: “Desarraigados como todavía somos, apenas podemos escapar del relativismo y vagabundeamos sin descanso de aparición en aparición, de cultura en cultura, hundiéndonos en el ser de cada fenómeno a falta de un ser propio” (ibíd.: 80). Esta situación, descrita desde el corazón de la gran crisis de 1920-1923, abre evidentemente las puertas a la transformación, y me parece justo derivar de allí la postura de alerta de Kracauer, que denuncia continuamente el lado conservador e incluso regresivo de las soluciones renovadoras, desde la religión hasta la política, pasando por el cuerpo, por el entretenimiento y todo lo demás.

---

18 En una carta del 22/7/1963, tras recibir un ejemplar del recién lanzado *El ornamento de la masa*, con la dedicatoria impresa, y de releer el ensayo, Teddie le escribió a Friedel: “el trabajo contra Buber me ha gustado especialmente, sigue siendo tan actual como entonces”. En ese momento, Benji escribió entusiasmado a Kracauer, comentando lo mucho que se identificaba con el texto. Cfr. GS: III, 143 y s.

Los dos ensayos sobre Walter Benjamin y Franz Kafka ofrecen una posición situada en el polo opuesto de las renovaciones y los relativismos, de las mitologías y la *ratio* capitalista. En el caso de Benjamin, se trata explícitamente de un “pensamiento extraño al de la época” (Kracauer, 2006a: 299). Y puesto que una de las facetas de este pensamiento es ahondar en la variedad y multiplicidad de los fenómenos de la vida contemporánea, es lícito y tal vez incluso necesario identificar las afinidades entre los dos amigos –amigos al menos en la época en que Kracauer escribía el ensayo–, para que podamos ver en espejo algo del propio Kracauer. He aquí una muestra:

Una rara capacidad intuitiva le permite vislumbrar y penetrar en el mundo de las esencialidades y encontrar lo que por principio les corresponde. (ibíd.: 301)

[...] los seres vivientes se encuentran embrollados como un sueño; solo se iluminan en el estadio de su desintegración.

Su interés particular estriba siempre en demostrar que lo grande es pequeño, y lo pequeño, grande.

La varita mágica de su intuición toca el ámbito de lo invisible, de lo despreciado en general, lo pasado por alto por la historia, y es aquí precisamente donde descubre las significaciones más elevadas. (ibíd.: 303)

La lectura de las cartas de Benjamin a Kracauer justifica la aproximación, ya que revelan hasta qué punto Benjamin veía

en Kracauer un alma que vibraba en simpatía con la suya.<sup>19</sup> Y lo mismo puede decirse del ensayo sobre Kafka, cronológicamente el último texto de *El ornamento de la masa*.

Los relatos de Kafka comentados por Kracauer han sido “redactados en los años de la guerra, la revolución y la inflación. Si bien ni una sola palabra en todo el volumen se refiere directamente a estos acontecimientos, no dejan de formar parte de sus presupuestos” (ibíd.: 317). Lo mismo puede decirse de *El ornamento de la masa*, aunque de vez en cuando hay alguna que otra referencia a los acontecimientos. En cierta forma, lo que Kafka realiza en sus narraciones –“medir y reconstruir la confusión del mundo” (ibíd.: 317)– es lo mismo que Kracauer pretende en sus ensayos de diario. Así, los hombres o animales perdidos, confusos y desesperanzados de Kafka son los equivalentes de los que esperan en Kracauer. Una correspondencia similar alcanza el problema de la dialéctica de la razón; es como si Kafka formulara el mismo problema perseguido por Kracauer, aunque quizás habría que decir que la precedencia pertenece más bien al escritor checo y el frankfurtiano es una especie de compañero de viaje. O, tomando prestada una frase de Benjamin, todos son, aunque cada uno a su modo, “agentes secretos” (ibíd.: 304). Nótese, de esta forma, cómo la expectativa y la racionalidad abordadas por Kafka se acercan a la expectativa y la dialéctica de la Ilustración destiladas por Krac:

No de otro modo aparta de sí el propio Kafka aquella razonabilidad que, a pesar de su fuerza lógica, no deja de ser impotente, y la acompaña a través de la espesura de las condiciones humanas. Solo merced a su continua intrusión sale definitivamente a la luz

---

19 La simpatía vibró con distintas intensidades a lo largo de los años, pero para los años del exilio se vio poco perturbada. Véase la correspondencia a lo largo de los años en GB.

lo que el mundo tiene de achacoso. Si la estupidez dominase en él, siempre seguiría estando justificada la esperanza en que la inteligencia pudiera transformarlo. Pero esta esperanza es decepcionada por la inutilidad fáctica de la intervención de las reflexiones racionales. (ibíd.: 397)

Son registros y testimonios, de carácter sismográfico, de las condiciones del tiempo presente. Escribiendo en 1931, Kracauer asume con más claridad la perspectiva transformadora, frente al movimiento de reacción del momento, que experimenta cotidianamente en el periódico (cfr. la carta del 2/1/1931). Anteriormente mencioné un pasaje en el que Kracauer afirmaba que es necesario conocer para poder transformar. Este conocimiento es la misión del agente secreto.

## 14

¿Estaría también Teddie involucrado en esas misiones? Veamos lo que dice al respecto una carta muy posterior de Friedel (28/8/1954), en la cual comenta las “Notas sobre Kafka” que Adorno acababa de publicar (la costumbre de intercambiar textos entre sí perdura a lo largo de los años, siempre que las condiciones exteriores e interiores lo permitan):

Tu ensayo sobre Kafka pertenece con seguridad a tus mejores trabajos. Quedé muy satisfecho con él respecto de varias cosas: tu rechazo del concepto de símbolo en la estética, hoy en día tan sobrevalorado (en el cine, la dimensión antisimbólica de lo que se pretende nunca es suficientemente enfatizada), tu insistencia en considerar a Kafka literalmente; tu *Leitmotiv*, según el cual

Kafka entiende el “sistema” a partir de sus despojos (tal como alguien que revuelve en la basura y compone, solamente para sí, a partir de trapos y desechos despreciados, bellas figuras), un tema que creo haber tratado continuamente en mis propios ensayos sobre Kafka en la *Frankfurter Zeitung*; el pasaje sobre Kafka y el Expresionismo y sobre su continua intención de dejar que el poder se confiese. La cita de Cooper es un *real find* y la maravillosa parábola de Lessing encaja bien en el contexto. Sobre el tema “Kafka y el desecho”, se me ocurre también que Benjamin dijo una vez algo parecido de mí: en su gran crítica de *Los empleados*, me comparó con un trapero [*Lumpensammler*], que llega en la alborada y recoge la basura. No todo me impresionó por igual. La tentativa por dejar al descubierto las relaciones entre Kafka y Freud es simplista; uno de los ejemplos citados –la figura del “tercer guardián”– me parece, además, muy poco convincente. Y tus variadas referencias a la situación política y social, desde mi punto de vista, no solo son problemáticas en sí mismas, sino que tampoco satisfacen la relación de Kafka con su época, aunque se expresen de modo formalista. Pero todas estas son cosas inevitables. (Adorno y Kracauer, 2008: 469 y s.)

## 15

El conjunto de ensayos que acabo de comentar integra la sección de *El ornamento de la masa* titulada “Perspectivas”, como hemos visto, forma parte de un ajuste de cuentas con algunas tendencias decisivas en la vida intelectual alemana de entreguerras. Recapitulo resumidamente para ofrecer

una visión panorámica. El primer caso es la traducción del Antiguo Testamento de Buber y Rosenzweig, que Kracauer juzga anacrónica, pero al mismo tiempo en sintonía con quienes anhelan una renovación religiosa en medio de un mundo secularizado. Esta contradicción se modula en otra tonalidad en el ensayo siguiente, sobre el catolicismo profesado por Max Scheler en su antropología filosófica, de tenor relativista –y en la cópula de catolicismo y relativismo, que da título al ensayo, se revela ya la contradicción de la que partimos–. El tema adquiere una nueva variación en el siguiente ensayo, sobre Weber y Troeltsch, los dos grandes sociólogos de la religión y el mundo secularizado, que diagnosticaron precisamente la tensión intrínseca de la religión y la ciencia, el mito y el conocimiento. A continuación, viene el capítulo introductorio del libro sobre Simmel, decantando las condiciones de la interpretación o, mejor dicho, su propio movimiento interpretativo e interés por los objetos concretos del mundo concreto en el que viven los hombres. Este ensayo delimita el centro de esta sección del libro y funciona como punto de giro; a continuación, los textos sobre Walter Benjamin y Franz Kafka apuntan y exploran otra vertiente, derivada del giro simmeliano. Esto es evidente en la lectura de Benjamin, en quien Kracauer elogia exactamente aquello que el propio Benjamin alabara en Simmel, la reconquista de la filosofía.<sup>20</sup> De manera muy diferente, el mismo problema se plantea en relación con Kafka: se trata de una obra que muestra el reverso de los mismos problemas discutidos y modulados en los textos anteriores. Así pues, el

---

20 "En contraposición a todas estas escuelas antipsicológicas [el neokantismo de Cohen, la fenomenología de Husserl] está la doctrina de Georg Simmel (1858-1918). Su dialéctica característica está al servicio de la *Lebensphilosophie* y tiende a un impresionismo psicológico que, hostil al sistema, se dirige al conocimiento de la esencia de los fenómenos y tendencias espirituales singulares. [...] La filosofía de Georg Simmel indica ya una transición de una filosofía rigurosamente académica a una filosofía determinada de forma ensayística o poética" (Benjamin, GS II.2: 810).

diagnóstico del presente concluye esta sección del libro en el reconocimiento literario de la confusión del mundo de los hombres. En Kafka, ese filósofo renovado, que es la propia figura de Kracauer, aparece bajo la forma del perro filósofo, “un animal extraordinariamente dotado para la filosofía, con el que Kafka se identifica en grandes trechos”, como leemos en *El ornamento de la masa* (ibíd.: 318; cfr. también 304).

Este resumen permite percibir hasta qué punto la estructura del libro está rigurosamente pensada y construida; aunque me he restringido a una sola de sus partes, el procedimiento puede y debe verificarse en el registro más amplio, ya sea de las otras partes o de la unidad del libro. Otra muestra de esto es el ensayo sobre los que esperan, que reproduce *in nuce* todo el movimiento que señalé en el apartado “Perspectivas” y cuyo reverso es la narración de Kafka “Ante la ley”.

## 16

La última parte de *El ornamento de la masa* está dedicada al cine; Kracauer, como es sabido, fue uno de los críticos de cine más importantes de la Alemania de entreguerras.<sup>21</sup> Sin embargo, la sección del libro dedicada al tema trata menos del cine (aunque no falta el análisis filmico) que de la industria cultural, en un momento en el que esta ya era una industria, pero aún no se había formulado tal concepto. Y, a pesar de sus análisis sobre la literatura de masas (presentes en *El ornamento de la masa*) y sobre la radio (ausentes en el volumen), es sobre todo el cine el que realiza plenamente la vocación industrial de la cultura. Como ya hemos visto en

---

21 La crítica cinematográfica, que sobrepasa los ochocientos títulos, está reunida en Kracauer, 2004, además de sus dos conocidas monografías sobre la teoría del cine y sobre el cine alemán de entreguerras.

relación con los *best sellers*, Kracauer indaga en los portadores sociales de esta forma de entretenimiento, y en este caso desarrolla perspectivas complementarias, enfocándose a veces en la propia industria cinematográfica –los estudios, la producción, el capital–, a veces en sus portadores sociales del gusto, exactamente las mismas capas medias en proceso de transformación que ya conocemos.

En el ensayo “Mundo de calicó”, Krac retrata una ciudad-estudio cinematográfico, el mundo de la fantasía, la fachada, la falsedad y la copia del que están hechos los sueños del cine. En “Las pequeñas dependientas van al cine”, cuyo título original es “El cine y la sociedad”, describe el falso mundo de los enredos cinematográficos, cuya función social es entretener y apaciguar a las capas medias, que son los soportes del gusto por esta forma de entretenimiento de masas. En este texto de 1927, incluso en la terminología refuerza Kracauer la crítica a la sociedad capitalista, al capital y a la ideología: “La sociedad es demasiado poderosa para permitir otras cintas que las que le son gratas. Y el cine debe reflejarla, tanto si lo quiere como si no” (ibíd.: 232). ¿Qué reproduce? Los “sueños diurnos de la sociedad” (ibíd.: 233), como si pudiera estar más allá de las clases y sus determinaciones sociales. Pero todo esto no es más que ideología en estado puro: “El conjunto de los motivos cinematográficos es al mismo tiempo la suma de las ideologías sociales que pueden ser desencantadas mediante la interpretación de estos motivos” (ibíd.: 236). El mismo enfoque se desarrolla en “El cine, 1928” (titulado originalmente “El cine actual y su público”), modulando sin embargo perspectivas diferentes y complementarias. Kracauer pasa revista a la producción alemana contemporánea, enumerando los géneros (de ficción, histórico, documental, cultural, experimental, noticias semanales, etcétera) analizando las técnicas de composición y construcción filmicas, cuando atribuye gran protagonismo al problema del montaje; caracterizando tanto la



fotografía como la escenografía; confrontando el guion y la literatura; identificando el *star system* y el espacio de la crítica cinematográfica. Los análisis convergen hacia dos polos, articulados entre sí: el gusto y la mentalidad. El gusto está, como siempre, referido a sus portadores sociales y aunque el cine, como entretenimiento de masas, conquista a todos, son de nuevo las capas medias en proceso de proletarización las que se destacan. Por otro lado, la mentalidad es el punto crítico en el que el cine reniega de su potencial artístico y crítico, huyendo de la realidad. Es precisamente en esta fuga donde se puede estimar su significado en el contexto de la época: es una distracción que busca ocultar la desintegración social, en lugar de revelarla. Una especie de punto de encuentro entre la falencia social y la falencia estética.

Ya vimos, desde la introducción de *El ornamento de la masa*, que el proceso de adjudicación de sentido es la misión del agente Kracauer; en este punto se convierte, con todas las letras, en una crítica de la ideología. Esto culmina en el último ensayo de la sección sobre cine, titulado “Culto de la distracción. Sobre los cines de Berlín”. Combinando su actividad como crítico de la arquitectura (una modalidad no contemplada en *El ornamento de la masa*) y el cine, Kracauer analiza la tendencia que transforma las salas de cine en grandes palacios del entretenimiento, de arquitectura grandiosa, capaces de acoger a verdaderas masas a la vez; y en medio de ella la película, con su específica bidimensionalidad, acaba por sucumbir, por perder su capacidad de ilusión. El público, por su parte, se torna definitivamente en masa: el “público homogéneo cosmopolita” (ibíd.: 218), que aglutina la pirámide social de arriba hacia abajo.

En ningún otro ensayo la cuestión de la industria cultural –cuyo concepto acuñaría Adorno a finales de la década de 1940– aparece con tanto ímpetu y agudeza como en “El culto de la distracción”, que presenta una página verdaderamente

antológica sobre el tema (ibíd.: 215). La transformación del tiempo libre en tiempo administrado, en un negocio como cualquier otro; la ofuscación de la reflexión; el culto del vacío; las trampas de la falsa individuación; la fuga de la realidad: todos estos problemas son abordados por Kracauer, y es una pena que en su correspondencia con Adorno nada de esto aparezca. Probablemente porque, en el momento de publicación de los ensayos en el periódico, la comunicación oral entre ambos era constante; pero cuando Adorno desarrollaba sus ideas sobre la industria cultural, ya en el exilio estadounidense, el contacto con Kracauer se había diluido, desgastado por tantas desavenencias; y, en el momento de la reedición de *El ornamento de la masa*, a Adorno le resultaría demasiado costoso revisar sus posiciones y reconocer la deuda con el amigo del pasado. Por otro lado, hasta qué punto Walter Benjamin, cuyo ensayo sobre las masas y la reproductibilidad técnica es de 1935, está en deuda con Kracauer, es algo que cabe a los lectores ponderar.

## 17

Como he sugerido, podemos evaluar un movimiento, a lo largo de la década de 1920, en el que Kracauer se desplaza sutilmente desde un relativismo de raíz simmeliana a un marxismo alejado de las doctrinas partidistas, pero anclado en las relaciones sociales de producción y la lucha de clases. Si las relaciones de producción aparecen con claridad y desnudez, no se puede decir lo mismo de la lucha de clases, en virtud del proceso de transformación de los estratos medios. Este proceso, que conduce a una proletarización de estos últimos, representa en cierto modo una simplificación de la estructura de clases, reducida, como señalaba Marx, tendencialmente a capitalistas y proletarios. Sin embargo, en

concreto esta polarización asume varias tonalidades, como puede percibirse en el debate con los intelectuales del grupo *Die Tat*. Esto deja entrever el problema del sujeto de la transformación histórica a la que aspira Kracauer, que no parece ser el proletariado industrial, ni los estratos medios proletarizados, y mucho menos una amalgama de ambos, y que lleva a la paradójica situación de la ausencia de un sujeto de transformación –a finales de la década de 1920 y principios de la de 1930, ya utiliza el término “revolución”–.<sup>22</sup>

En un movimiento paralelo a este, pero distinto, se produce una transformación en la concepción misma de la sociología, que en cierto modo es el sistema de orientación utilizado por Kracauer en sus incursiones y excursiones. Porque, aunque me acusen de intentar favorecer a la corporación de los sociólogos, estoy obligado a señalar que las construcciones, las perspectivas y los objetos internos y externos que Kracauer desliza son tratados *sub specie* sociológica. Este es el resultado de un giro, históricamente arraigado, de la filosofía rumbo a los objetos concretos, y Kracauer percibió y realizó este movimiento, alineándose inicialmente con Simmel, como un alumno que pretende convertirse en discípulo, y que después fue ganando su propio impulso, repertorio y enfoques.<sup>23</sup> Las pocas cartas que se conservan de su correspondencia con Simmel revelan este movimiento, y los escritos inéditos de las décadas de 1910 y 1920, así como los publicados, van delimitando los avances graduales de Kracauer en cuanto a autonomía y confianza.

No es casualidad, entonces, que el primer libro que Kracauer publica, en 1922 –por lo tanto, coetáneo de los primeros ensayos recogidos en *El ornamento de la masa*– se

---

22 Cfr. la discusión del ensayo de Adorno sobre el jazz en la carta de 24/10/1936.

23 “Pero Georg Simmel [...] fue sin embargo el primero en consumir [...] aquel retorno de la filosofía a objetos concretos que resultó canónico para todos los incómodos con el parloteo de la crítica del conocimiento o la historia del espíritu” (Adorno, 2003: 539).

titule *Soziologie als Wissenschaft* (Sociología como ciencia). Su próximo libro de no ficción se publicará recién en 1930 –el otro límite cronológico de los ensayos reunidos en *El ornamento de la masa*– y trata de los empleados, es decir, es una instantánea de esos estratos medios que tanto interesan al Kracauer sociólogo. Gente que trabaja en oficinas y tiendas, va al cine, escucha la radio, viaja y baila; lee biografías y libros de éxito; va a los estadios, a los cafés, a las revistas; se distrae y se aburre para, al final, ver la demolición del Pasaje de los Tilos.

Todos estos fenómenos, que extraigo de los ensayos recogidos en el libro, coagulan el interés sociológico de Kracauer. El camino es aquel revelado por los libros que marcan los extremos. En 1922, *Soziologie als Wissenschaft* pretendía una fundamentación fenomenológica de esta nueva disciplina, cuyo nacimiento en Alemania fue tardío y quedó abortado en varias ocasiones. Su enfoque es primordialmente teórico, en el sentido de una definición de su ámbito y problematización y de una fundamentación de las condiciones de su conocimiento, para que ella pudiera, entonces, desarrollarse plena y adecuadamente (una perspectiva “extremadamente fenomenológica”, como se lee en la síntesis de la sociología alemana anterior a la Guerra).<sup>24</sup> En el polo diametralmente opuesto se encuentra el libro de 1930, *Los empleados*, en el que Krac investiga la formación y el ascenso (en realidad, el envejecimiento) de nuevos estratos medios, que se convierten en masas, tanto para disfrutar de los entretenimientos de la industria cultural, como para abarrotar las movilizaciones-espectáculos nacionalsocialistas. Para componer este estudio sociológico, Kracauer realizó incursiones exploratorias en el mundo de los trabajadores no obreros, predominantemente en Berlín, a finales de la década de 1920, trazando el diseño de

---

24 Me refiero al célebre *Handwörterbuch der Soziologie*, editado por A. Vierkandt y publicado en 1931.

un nuevo estrato social, transformado en masa en virtud de un proceso inédito de nivelación social. Le interesaba la nueva realidad, el modo en que la sociedad se transformaba y asumía nuevas formas de organización, sobre todo en el ámbito de la vida cotidiana, las condiciones materiales, sociales y espirituales de la vida, los hábitos, los deseos y las miserias, en el mundo del trabajo y en el mundo del entretenimiento, tratando de esbozar, a partir de estas transformaciones, un retrato de esta nueva sociedad y de sus formas de conciencia.

## 18

La publicación de *Los empleados*, al mismo tiempo que Adorno escribía su tesis de habilitación sobre Kierkegaard, propicia la ocasión para una importante discusión entre ambos. Para Adorno, la cuestión que se plantea es encontrar y saber dar el peso exacto a un análisis que combina la improvisación en la forma y la experiencia de los objetos, sin por ello abdicar de un procedimiento documental. Kracauer responde argumentando que procuró un tipo de consideración de los fenómenos que fuera “estructurado”, en el sentido de no oscilar entre teoría y práctica, sino que, por así decir, resolviera ambas de un solo golpe (por lo tanto, un reconocimiento, por parte del propio autor, del camino que recorre a lo largo de la década de 1920, pasando de la *Soziologie* de 1922 al estudio de 1930). Esto se encarna en una “dialéctica material”; a diferencia de Marx y Lenin, cuya dialéctica se ve obstaculizada por una filosofía de la totalidad, *Los empleados* busca liberarse de este vínculo y transformarla en “fuego de ametralladora”. Adorno, por su parte, formuló el problema como una “dialéctica intermitente”, interrumpida por las invenciones de una realidad que no se deja subsumir. Ambos buscaban traspasar los marcos del

marxismo habitual, que les parecía depender de una categoría de totalidad con un fundamento, en última instancia, idealista y que por esa razón emasculaba la dialéctica. Una búsqueda, resulta innecesario decirlo, que acompañaría el pensamiento de ambos durante años (cartas del 12/5/1930, 25/5/1930, 26/5/1930 y otras). En el caso de Adorno, esto encontraría inmediatamente un lugar en lo que sería su *Ensayo sobre Wagner* (una especie de reverso del libro sobre Offenbach), basado en el doble desafío de dar cuenta de la “mediación entre las categorías sociales y tecno-estéticas” y de la “deducción de la obra de arte total de su carácter de mercancía”, con lo que se resolvería la rémora del idealismo” (carta de 3/5/1938).

## 19

Poco después de la tensa discusión provocada por el libro sobre Offenbach, la relación de Teddie y Friedel sufrió un nuevo revés. Durante algún tiempo, Kracauer se había esforzado por recomponer la relación con Max Horkheimer, que había quedado enrarecida por el hecho de que Kracauer no había podido, en 1930, reseñar en el periódico el libro de Horkheimer *Principios de la filosofía burguesa de la historia*, publicado ese año. Como he señalado, en el transcurso de la década de 1930 Adorno se fue aproximando cada vez más a Horkheimer, y su emigración a Estados Unidos en febrero de 1938 selló definitivamente la conexión de Teddie con el *Instituto de Investigación Social* y su director. Una vez afianzado en el grupo que dirigía el instituto y su revista, Teddie se esforzó por ayudar a sus dos mejores amigos que habían quedado atrás en Europa, buscando medios para financiarlos, traerlos a Estados Unidos y publicarlos en la revista del instituto. En el caso de Kracauer, Adorno lo estimuló a

acordar con Horkheimer la elaboración de un estudio sobre la propaganda nazi. Aunque el instituto no pudiese, al parecer, incorporarlo como investigador, sí podría contratarlo como *free-lancer*, encargado de desarrollar el citado estudio, posiblemente para ser publicado por el instituto. Kracauer, exiliado en París y viviendo en condiciones muy precarias –a pesar del éxito comercial y de crítica del libro sobre Offenbach, publicado en francés, inglés, sueco y alemán–, investigó y escribió “La propaganda totalitaria alemana e italiana”, terminado en 1938. El tema ya era del interés de Kracauer (carta del 9/11/1936) y la posibilidad de llevarlo adelante bajo el patrocinio del instituto le parecía prometedora, aunque anhelaba un vínculo institucional y material seguro (cfr. varias cartas de 1937). El resultado fue un texto de 176 páginas, sobre el que Adorno escribió, para uso interno del instituto, un dictamen detallado: en general bastante crítico, pero destacando aspectos positivos. En función de eso, y a que el texto era demasiado extenso para ser publicado en la revista del instituto, Adorno recibió el encargo de Horkheimer (o tomó para sí la tarea) de “editar” el original de Kracauer, recortándolo y reduciendo drásticamente su longitud. Luego Teddie escribió a Friedel, explicando sus procedimientos de “edición”, enviando el texto revisado y pidiendo permiso para publicar la versión editada (carta del 28/6/1938). Kracauer respondió en una larga carta, considerando que el texto “editado” era en realidad un texto de Adorno, muy alejado del original que había enviado a Nueva York. Las intervenciones de Adorno en el texto no se limitaban a cortes, sino que realizaban amplias reformulaciones, de modo que Kracauer ya no se reconocía más como autor y, por esa razón, se negó a autorizar la publicación (carta del 20/8/1938).

Si hubiese espacio, sería interesante repasar los aspectos más sustanciales de este contratiempo, lo que exige

reconstruir los análisis que Horkheimer y Adorno ensayaban a esa altura y que lograrían forma acabada en textos como “El Estado autoritario” y *Dialéctica de la Ilustración*. Kracauer no formaba parte del grupo; no les parecía suficientemente marxista y, aunque era rico en *insights*, no tenía ni densidad teórica ni base empírica suficiente. Todo esto convergía en la necesidad de remodelar el estudio de Kracauer, con vistas a adaptarlo al estándar del instituto y solo entonces tal vez publicarlo en la revista. De ahí el trabajo de “edición” emprendido por Adorno, que Kracauer no pudo sino repudiar y, de hecho, repudió con vehemencia: “En realidad, usted no ha editado mi manuscrito, sino que lo ha utilizado como base para una obra propia”. En resumen, el texto de Kracauer “hacía comprensible el origen del fascismo, exponía su compleja relación con el capitalismo y reconstruía el desarrollo de la propaganda totalitaria”, pero todo esto desaparecía de la versión editada por Adorno (carta del 20/8/1938). Ante la perentoria posición de Kracauer, Adorno se vio forzado, en su respuesta, a admitir que había “intentado reformular el texto en el sentido de la decidida posición teórica que está por detrás de la revista” (carta del 12/9/1938).<sup>25</sup>

Los dos grandes desencuentros de 1937 (*Offenbach*) y 1938 (*Propaganda totalitaria*) coronaron casi veinte años de gradual distanciamiento e hicieron imposible cualquier nueva tentativa de trabajo común o cercano. A partir de entonces, la relación de Friedel y Teddie será la de una amistad fría y distante, respetuosa con la calidez que la había animado en el pasado (lo que también explica las conmovedoras cartas de las décadas de 1940, 1950 y 1960, cuyo punto de fuga es un pasado más feliz). En los años comprendidos entre 1938 y 1941, las cartas se centran en un gran esfuerzo: la

---

25 Cfr. las cartas de Adorno a Benjamin de 4/5/1938 y 8/6/1938 en Adorno y Benjamin, 1994.



emigración del matrimonio Siegfried y Elisabeth Kracauer a Estados Unidos.

## 20

En 1941, el matrimonio Kracauer llegó a Nueva York (carta del 28/3/1941); ese mismo año, el matrimonio Adorno abandonó esa ciudad para dirigirse a la Costa Oeste, donde viviría en la vecindad del matrimonio Horkheimer, hasta su regreso a Alemania. Kracauer y su esposa permanecieron en Estados Unidos, donde él murió en 1966 y ella, en 1971. En 1964, Adorno escribió su texto sobre Kracauer y lo envió a Horkheimer, acompañado del siguiente comentario:

Max, el pequeño trabajo podría interesarte un poco. Es una conferencia radiofónica que escribí con la ocasión de los setenta y cinco años de Kracauer, pero no mencioné eso por pedido suyo. De todos modos, usted es la única persona que puede comprenderlo. Es deliberadamente alusivo: se refiere, en lo que dice negativamente con respecto a K., indirectamente, de forma positiva, a nosotros, a usted y a mí. Tal vez le agrade. A Kracauer solo parece haberle causado disgusto [...]” (carta de Adorno a Horkheimer de 30/11/1964, en Adorno y Horkheimer, 2006: 730 y s.)<sup>26</sup>

Cuando Kracauer murió, Adorno escribió un obituario (cfr. GS 20.1: 194-196) y envió a Horkheimer las siguientes palabras:

---

26 El disgusto de Friedel aparece en las cartas intercambiadas entre Adorno y Kracauer entre el 15/10/1964 y 21/11/1964.

Debes haber leído mi breve obituario de Kracauer. Estoy muy conmovido, simplemente porque gran parte de mi prehistoria, de esa época en la que tú y yo aún no nos conocíamos, está relacionada con él. [...] Quién sabe si me habría dedicado a la filosofía de no haber sido por él, aunque eso era difícilmente evitable. En todo caso, ahora que ha muerto, lo que le debo a él gana protagonismo, frente a la aversión posterior, que por cierto empezó pronto. (carta de Adorno a Horkheimer del 5/12/1966, en *ibíd.*: 781 y s.)

Unos meses más tarde, Adorno volvió a dar rienda suelta al mismo sentimiento que lo perturbaba: “Le envió [...] la fotocopia de una carta que escribí a Kracauer hace treinta años y que constituye, sin duda, la verdadera cesura de nuestra relación. [...] No sé si hoy todavía podría escribir una carta tan ruda [...]” (carta de Adorno a Horkheimer del 1/9/1967, en *ibíd.*: 818). Se trataba de la carta de 1937, mencionada anteriormente, en la que Adorno criticaba implacablemente el libro sobre Offenbach. Horkheimer debió darse cuenta de lo incómodo que se sentía Adorno y pensó que lo mejor era, esta vez, responder:

La carta a Kracauer es, como usted dice, ruda. Quizás hoy ya no lo escribiría de aquel modo. No sería menos preciso en la crítica, solo que personalmente un poco más amigable. No considero eso un inconveniente, porque, a pesar de todo el conformismo, Kracauer no formaba parte, a fin de cuentas, de los enemigos. (carta de Horkheimer a Adorno del 6/9/1967, en *ibíd.*: 819)

## Bibliografía

- Adorno, T. W. (1997). *Gesammelte Schriften*, ed. de R. Tiedemann, con la colaboración de G. Adorno, S. Buck-Morss y K. Schultz. Suhrkamp.
- Adorno, T. W. (1999). *Mínima moralía. Reflexiones desde la vida dañada*, trad. de J. Chamorro Mielke. Taurus.
- Adorno, T. W. (2003). *Notas sobre literatura*, trad. de A. Brotons Muñoz. Akal.
- Adorno, T. W. (1972-1989). *Gesammelte Schriften* (= GS), ed. por R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser con la colaboración de T. W. Adorno y G. Scholem. Suhrkamp.
- Adorno, T. W. y Benjamin, W. (1994). *Briefwechsel 1928-1940*, ed. de H. Lonitz, publicación del Theodor W. Adorno Archiv. Suhrkamp.
- Adorno, T. W. y Berg, A. (1997). *Briefwechsel 1925-1935*, ed. de H. Lonitz. Suhrkamp.
- Adorno, T. W. y Horkheimer, M. (2006). *Briefwechsel 1927-1969*, ed. de Ch. Gödde y H. Lonitz, vol. 4. Suhrkamp.
- Adorno, T. W. y Kracauer, S. (2008). *Briefwechsel 1923-1966. "Der Riß der Welt geht auch durch mich"*, publicación del Theodor W. Adorno Archiv, ed. de W. Schopf. Suhrkamp.
- Benjamin, W. (1991). *Gesammelte Schriften*, ed. por R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser con la colaboración de T. W. Adorno y G. Scholem. Suhrkamp.
- Benjamin, W. (1995-2000). *Gesammelte Briefe*, ed. de C. Gödde y H. Lonitz, (= GB).
- Horkheimer, M. y Adorno, T. W. (1994). *Dialéctica de la Ilustración*, Introducción y trad. de J. J. Sánchez. Trotta.
- Kracauer, S. (1977). *Das Ornament der Masse*. Suhrkamp.
- Kracauer, S. (1997). *Frankfurter Turmhäuser. Ausgewählte Feuilletons 1906-30*. Epoca.
- Kracauer, S. (2004). *Werke*, ed. de I. Mülder-Bach e I. Belke, vol. 6: *Kleine Schriften zum Film*, ed. por I. Mülder-Bach, con la colaboración de M. Wenzel y S. Biebl. Suhrkamp.
- Kracauer, S. (2005). *Werke*, ed. de I. Mülder-Bach e I. Belke, vol. 8: *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit*, ed. de I. Mülder-Bach, con la colaboración de M. Wenzel. Suhrkamp.

- Kracauer, S. (2006a). *Estética sin territorio*, trad. de V. Jarque. Consejería de educación y cultura de la región de Murcia.
- Kracauer, S. (2006b). *Werke*, ed. de I. Müllder-Bach e I. Belke, vol. 1: *Soziologie als Wissenschaft. Der Detektiv-Roman. Die Angestellten*, ed. por I. Müllder-Bach, con la colaboración de M. Wenzel. Suhrkamp.
- Kracauer, S. (2009). *Construcciones y perspectivas. El ornamento de la masa 2 El ornamento de la masa 2* Siegfried Kracauer Trad. de Valeria Grinberg Pla, trad. de V. Grinberg Pla, prólogo de M. P. López, epílogo de C. E. J. Machado. Barcelona, Gedisa, 2009, 190 págs. Gedisa.
- Kracauer, S. (2011). *Werke*, ed. de I. Müllder-Bach e I. Belke, vol. 5: *Essays, Feuilletons, Rezensionen (1924-1927)*, ed. por I. Müllder-Bach con la colaboración de S. Biebl et al. Suhrkamp.
- Lindner, R. (1990). *Die Entdeckung der Stadtkultur. Soziologie als Erfahrung der Reportage*. Suhrkamp.
- Lukács, G. (1970). *Historia y conciencia de clase. Estudios de dialéctica marxista*, trad. de M. Sacristán. Grijalbo.
- Mueller-Doohm, S. (2003). *Adorno. Eine Biographie*. Suhrkamp.
- Mulder-Bach, I. (2006). Nachbemerkung und editorische Notiz. Kracauer, S., *Werke*, vol. 1, pp. 375-392. Suhrkamp.
- Peukert, D.J. (1987). *Die Weimarer Republik*. Suhrkamp.
- Simmel, G. (2008). *Briefe 1912-1918*, Gesamtausgabe, vol. 23. Suhrkamp.
- Vierkandt, A. (comp.). (1959). *Handwörterbuch der Soziologie*. F. Enke.
- Waizbort, L. (2000). *As aventuras de Georg Simmel*. Ed. 34.
- Waizbort, L. (2007). *A passagem do três ao um. Crítica literária - sociologia - filologia*. Cosac Naify.



## Sobre los autores

**María Belforte** es doctora en Filosofía por la Universidad de Buenos Aires (UBA) e investigadora adjunta del Conicet. Es docente de grado y de posgrado en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Publicó *Política de la embriaguez. Infancia, amor y muerte en el proyecto político de Walter Benjamin* (FFyL, UBA, 2016). Es autora de diversos artículos y ha colaborado en publicaciones científicas nacionales e internacionales.

**Danielle Corpas** es graduada, magíster y doctora en Portugués-Letras por la Facultad de Letras de la Universidad Federal de Río de Janeiro (UFRJ). Es profesora de Teoría Literaria en el Departamento de Ciencia de la Literatura de la Facultad de Letras de la UFRJ e investigadora adjunta al CNPq. Es editora ejecutiva de la revista *Terceira Margem* (UFRJ) y autora de los libros *Os jagunços somos nós: visões do Brasil na crítica de Grande sertão: veredas* (2015) y *Armas & Letras - e outros ensaios sobre Guimarães Rosa* (2019). Sus investigaciones se concentraron, en los últimos años, en las obras de Siegfried Kracauer y Erich Auerbach.

**Patrícia da Silva Santos** es doctora en Sociología por la Universidade de São Paulo, con estadia de investigación en la Universidad de Múnich. Realizó estancias de postdoctorado en el Deutsches Literatur-Archiv Marbach y en la Universidade Estadual de Campinas. Es profesora en el Programa de Postgrado en Sociología y Antropología de la Universidad Federal de Pará. Es autora del libro *Sociologia e superficialidade* (2016).

**Leandro Candido de Souza** es doctor en Historia Social por la Pontificia Universidad Católica de San Pablo, magíster en Ciencias de la Comunicación por la Escuela de Comunicaciones y Artes de la Universidad de San Pablo y graduado en Ciencias Sociales por el Centro Universitário Fundação Santo André. Realizó investigaciones de postdoctorado en la Universidade Estadual Paulista (FCL-Assis/FAPESP), así como estancias en la UBA y en la École des Hautes Études en Sciences Sociales (CéSor/BEPE-FAPESP). Sus áreas de investigación son la historia contemporánea y la teoría

sociológica, con énfasis en la historia social del arte, la teoría crítica, la experiencia intelectual brasileña y los estudios sobre el Grande ABC.

**Mariela Ferrari** es doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Es jefa de trabajos prácticos en la cátedra de Literatura Alemana (UBA) e investigadora y docente en la Universidad Nacional Arturo Jauretche (UNAJ), donde coordina la materia Taller de Lectura y Escritura. Codirige el proyecto de investigación "Estudios literarios y operaciones críticas. Diálogos Europa – América Latina (siglos XIX al XXI)", de la UNAJ.

**Wilson Flores** es profesor de Teoría Literaria en la Universidade Federal de Goiás e investigador asociado senior y profesor del PPG en Literatura de la Universidade de Brasília. Es autor del libro *Modernização pelo avesso: impasses da representação literária em Os contos de Belazarte, de Mário de Andrade* (2015) y de artículos y capítulos de libros publicados en Brasil y en otros países.

**Francisco García Chicote** es doctor en Letras Modernas por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Es jefe de trabajos prácticos en la cátedra de Literatura Alemana (Facultad de Filosofía y Letras, UBA) e investigador de la Sección de Literaturas en Lenguas Extranjeras de la misma institución. Sus principales áreas de investigación comprenden la teoría crítica, el marxismo occidental y las teorías sociológicas de la Modernidad.

**Martín Koval** es doctor en Letras por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Es investigador asistente del Conicet, docente del Taller de Lectura y Escritura de la Universidad Nacional Arturo Jauretche (UNAJ) y de la cátedra de Literatura Alemana de la UBA. Exbecario del DAAD (Servicio Alemán de Intercambio Académico). Autor del libro *Vocación y renuncia. La novela de formación alemana entre la Ilustración y la Primera Guerra Mundial* (FFyL, UBA, 2018).

**Rafael Morato Zanatto** es historiador, magíster y doctor en Historia y Sociedad por la Universidade Estadual Paulista, bajo la dirección del profesor doctor Carlos Eduardo Jordão Machado. Actualmente realiza la investigación de postdoctorado "La contribución alemana y francesa en la formación de la historia del cine: criterios, teorías y perspectivas (FAPESP n.º 2019/13106-8), en la Escuela de Comunicación y Artes (ECA) de la Universidade de São Paulo, bajo la supervisión del profesor doctor Eduardo Vittorio Morettin.

**Martín Salinas** es doctor en Letras por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Es docente en la cátedra de Literatura Alemana y secretario académico de la Maestría en Literaturas en Lenguas Extranjeras y en Literaturas Comparadas (en ambos casos, en la UBA). Su tesis se ocupó del desarrollo histórico de la novela corta de artista (*Künstlernovelle*) en la literatura alemana.

**Miguel Vedda** es doctor en Letras por la Universidad de Buenos Aires (UBA), profesor titular plenario de la cátedra de Literatura Alemana (UBA) e investigador principal del Conicet. Director del Departamento de Letras de la UBA. Libros recientes: *La irrealidad de la desesperación. Estudios sobre Siegfried Kracauer y Walter Benjamin* (2011), *Lukács: Estética e Ontología* (2014, con E. Vaisman), *Arte e Sociedade* (2014, con E. Vaisman), *Leer a Goethe* (2015), *Siegfried Kracauer, or, The Allegories of Improvisation. Critical Studies* (2021), *Cazadores de ocasos. La literatura de horror en los tiempos del neoliberalismo* (2021).

**Leopoldo Waizbort** es profesor de Sociología en la Universidade de São Paulo e investigador del CNPq. Fue becario del DAAD y de la Fundación Humboldt en Alemania. Es autor de los libros *As aventuras de Georg Simmel* (2000, 3ª ed.: 2013) y *A passagem do três ao um. Crítica literária, sociologia, filologia* (2007). Editó en Brasil obras de Max Weber, Niklas Luhmann, Norbert Elias, Erich Auerbach y Aby Warburg.