

Siegfried Kracauer y la emergente cultura de masas

Siegfried Kracauer and the Emerging Mass Culture

Por: Simón Puerta Domínguez

Instituto de Filosofía
Universidad de Antioquia
simon.puerta@udea.edu.co

Resumen: *El siglo XX comienza con gran turbulencia. Siegfried Kracauer, en la Alemania de Weimar, lo vislumbra como ningún otro, a partir de un cambio en el gusto, de un nuevo sujeto que emerge y se apropia de la confusión reinante: la masa. El espectáculo masivo y el cine estetizan las lógicas seriales que predominan, y la racionalidad instrumental se prolonga al ámbito cotidiano en dicho consumo cultural. Este ensayo pretende presentar los desarrollos y procedimientos de Kracauer para exponer el estado social de su presente, su novedad y su contradicción.*

Palabras clave: *Cultura de masas, espectáculo, cine, personalidad, autoritarismo.*

Abstract: *20th century begins with a great turbulence. In The Weimar Republic, Siegfried Kracauer glimpses it like no other, from a change in taste, of a new subject that emerges and appropriates himself of the reigning confusión: the mass. Massive spectacle and cinema make an aesthetization of the serial, prevailing logics, and instrumental rationality extends itself to the sphere of the quotidian in that cultural consumption. This paper pretends to present the developments and procedures of Kracauer in order to show the social state of his present, novelty and contradiction.*

Keywords: *Mass culture, spectacle, cinema, personality, authoritarianism.*

Los análisis de Kracauer (2008) de los fenómenos culturales, en plena República de Weimar, parten del hecho central, para el autor, de que *se está dando una transformación histórica en la constitución de la sociedad, que pasa del individualismo burgués al anonimato de la masa.* Este cambio implica una nueva dinámica en las distinciones de clase

y en las percepciones sobre los valores tradicionales que determinaban los distintos sujetos sociales: el proletariado y la burguesía. A continuación, presentaré algunas de estas ideas del intelectual francfortés a partir de dos fenómenos culturales a los cuales presta especial atención: las *tillergirls*, en la década del veinte, y el cine, desde la década del cuarenta.

Lo que Kracauer pretende demostrar es que esta transformación se puede vislumbrar en *un cambio en el gusto* (2008, pp. 51-52), consecuente con la transformación social que tiene en la masa su sujeto por excelencia. Con la masificación del consumo cultural, estos bienes adquieren aquella forma que corresponde a los gustos de dicho sujeto emergente. Este es el punto de partida que los vuelve objeto de interés metodológico para la observación de la realidad social: estas manifestaciones contienen, en sí mismas, las características centrales de la época.

En particular desde su ensayo *El ornamento de la masa* (2008), se puede dar cuenta de una idea general de esta nueva etapa histórica de masificación. Las *tillergirls*, el fenómeno cultural en que centra el autor su atención para este estudio, son el antecedente de las *cheerleaders*, las porristas, y tanto éstas como aquellas surgen en Estados Unidos. Las *girls* son “complejos de muchachas sin solución de continuidad cuyos movimientos son demostraciones matemáticas” (2008, p. 258), figuras ornamentales que consisten en miles de cuerpos asexuados en traje de baño. Este ejercicio resulta en aplausos y furor de los espectadores en los estadios o salas de cine, que aprecian la precisión y regularidad en las formas que logran los cuerpos ya indistintos.

Lo que señala Kracauer sobre el carácter ornamental de estas expresiones de masificación, es que traen en sí una estetización del orden racionalizado del mundo del trabajo. Reproducen y hacen bellos los valores constitutivos del capitalismo, donde resaltan la productividad y la eficacia, y al hacerlos bellos los elevan a formas deseadas. Este punto es central para comprender el valor de las manifestaciones culturales y su relación afirmativa con el orden de cosas dado. Dicha estetización de la lógica económica de producción serial ubica a los individuos de manera irreflexiva con respecto a la sociedad; es decir, ya no

están confrontados dialécticamente con ella, sino que, como asevera Adorno, coinciden con ella, como “exponentes complacientes de la totalidad colectiva” (Adorno, 2008, p. 88).

En este punto conviene un pequeño paréntesis para insinuar una relación entre el carácter estético en el análisis del ornamento de masas y algunas anotaciones de Adorno (2008) sobre la obra *Brave New World* (*Nuevo Mundo Feliz*) de Aldous Huxley, con intención de enriquecer y darle mayor relieve a este punto. La distopía que proyecta Huxley, al igual que las *tillergirls*, parten del estilo de vida americano de comienzos del siglo XX, y de la “ semejanza universal de todo lo producido en masa” en este modelo social, “ya se trate de cosas o de personas” (Adorno, 2008, p. 86). En el futuro que imagina Huxley hay una total pérdida de la individualidad y una total afinidad de cada individuo con su posición social; se da esa coincidencia que ya mencioné entre individuo y sociedad. Hay un sistema de clases racionalizado a nivel planetario, y los tres lemas de la Revolución Francesa son sustituidos: ahora se habla de comunidad, identidad y estabilidad. Adorno infiere que *comunidad* define “un estado de la sociedad en el que cada individuo está completamente subordinado al funcionamiento del todo”, que *identidad* es la “extinción de las diferencias individuales”, y que *estabilidad* es “el final de toda dinámica social” (2008, p. 88). Esto no difiere demasiado de las tres características esenciales que Kracauer encuentra en la actividad de las *tillergirls*: 1) que las figuras geométricas que realizan son un fin en sí mismo, es decir, que cada figura es independiente de la consciencia de los individuos que las conforman; 2) que cada individuo es una prolongación de la figura, y se debe caracterizar por una indiferenciación con respecto a cualquier otro individuo también subsumido en la totalidad; y 3) que las formas son completamente matematizadas. Esta “estática social” (Adorno, 2008, p. 88) basada en los valores *comunidad*, *identidad* y *estabilidad* se centra en lo que Adorno llama *conditioning*: “el control científico de las condiciones de la vida” (Ibíd.). En Huxley, *conditioning* significa, de acuerdo con este autor, “la preformación completa del ser humano mediante la intervención social”. Un ejemplo claro en la novela es el *death conditioning*, el “condicionamiento frente a la muerte”, “un entrenamiento que les quita a los niños el miedo a la muerte mostrándoles unos moribundos al mismo tiempo que les da unas golosinas con las que desde ahora

asociarán la muerte” (Ibíd.). Se puede intuir algo parecido en la búsqueda de la aceptación de unas condiciones de trabajo desfasadas y totalizantes para los obreros y la clase media de empleados, al presentar el proceso de racionalización y serialización en pro de la total eficiencia en el ámbito de la diversión y la belleza; es en este sentido en que el ornamento de la masa es una búsqueda en el cambio del gusto, para llegar a ser “el reflejo estético de la racionalidad a la que aspira el sistema económico dominante” (Kracauer, 2006, p. 262). El efecto final del *conditioning* (en la distopía —Huxley— y en los años veinte —Kracauer—), es la adaptación total, “la interiorización y apropiación de la presión y coacción social” (Adorno, 2008, p. 88).

Retomando, es de señalar que cuando se refiere al ornamento, Kracauer no sólo toma en cuenta al fenómeno como tal, sino también a los espectadores, a las tribunas que aprecian estas figuras. La masificación se representa tanto en escena como en la grada. De esta manera, dice el autor, las masas son “fragmentos de una figura” (2008, p. 53), son completamente anónimos como individuos, piedras de una construcción que solo cobra valor como conjunto. Como las *tillergirls* son ejemplares indiferenciados, reemplazables, los individuos también; ésta es la eficacia total de la racionalización en el plano laboral: cada empleado vale como pieza sustituible que solo cobra valor como fuerza de trabajo; la yuxtaposición de esta lógica en lo considerado meramente ornamental, no-productivo, delata su preeminencia en la conciencia social como *industria cultural*; el orden serial, la razón instrumental, abraza así los momentos ociosos.

Kracauer intuye una transformación, que va de un momento más individualista a uno que ataca la personalidad. Estos análisis microsociales muestran aquello que otros pensadores críticos, como Marcuse, plantean de manera más amplia por la misma época, de un paso del individualismo burgués y un elogio de la personalidad, a un “realismo heroico” y una movilización total, donde este último tiene como base el culto al “mundo heroico del trabajo” (Marcuse, 1999, p. 75), y la antes defendida cultura afirmativa elogiosa de la personalidad pierde sentido, ya que “si la anterior formación cultural tenía que satisfacer el deseo personal de felicidad, ahora la felicidad del individuo tendrá que desaparecer en aras de la grandeza del pueblo” (Ibíd., p. 75).

Hay entonces, claramente, una etapa que Kracauer evidencia que comienza, y que está marcada por la cultura de masas. De ahí que demuestre un particular interés por una de sus manifestaciones más importantes: el cine.

Aquí, el autor percibe una búsqueda de los productos fílmicos, de coincidencia y aprovechamiento de los deseos de los espectadores. Para Kracauer, en la producción de películas hay un esfuerzo sociológico donde verdaderamente se logra, en las obras, llegarle a los espectadores a partir de sus propios deseos sublimados en pantalla. Esto no quiere decir que no sea crítico con esta producción; por el contrario, lo que ve en estas obras son expresiones de la sociedad que reproducen las lógicas de dominio y orden para la eficacia del mundo administrado: en el cine está la sociedad. Las obras, “sin propiamente quererlo, divulgan un poco un delicado secreto” (Kracauer, 2006, p. 235) que de manera fragmentaria se presenta: el de cómo la sociedad desea verse a sí misma.

En su análisis del cine de la Alemania prehitleriana, Kracauer (1995) argumenta que busca revelar “las profundas tendencias psicológicas dominantes” (p. 9) que desembocaron en el nazismo. El autor señala dos razones por las cuales “las películas de una nación reflejan su mentalidad de forma más directa que otros medios artísticos” (Ibíd., p. 13): 1) en primer lugar, debido al carácter colectivo de la producción cinematográfica, que se asemeja en este aspecto a la producción industrial. En este sentido, dice Kracauer que “puesto que cualquier unidad de producción cinematográfica corporiza una mezcla de intereses y tendencias heterogéneas, es lógico que el trabajo de equipo tienda a excluir el manejo arbitrario del material, suprimiendo las peculiaridades individuales a favor de características comunes a todo el equipo”; 2) en segundo lugar, “las películas se dirigen e interesan a la multitud anónima”. Si bien Kracauer acepta el valor de la influencia de algunas compañías en los contenidos generales de las obras, no la sobreestima. Por el contrario, para él los motivos cinematográficos populares tienden notoriamente a satisfacer deseos reales de las masas: ni siquiera Hollywood “puede permitirse ignorar la espontaneidad del público (Ibíd., p. 14).

En este cine alemán de entreguerras, se presenta la confusión ante el cambio, y el anhelo de evasión de la clase media que se disuelve irremediabilmente en la masa; hay un “éxodo

psicológico del mundo exterior” (Kracauer, 1995, p. 62), que se reforzará por el tono expresionista de algunos trabajos icónicos, y una tendencia a presentar historias alejadas de la realidad, cuentos de hadas y sueños. Estos dos elementos —el énfasis en el mundo interior y el acentuar las historias en hechos imaginarios y fantásticos— serán recurrentes en las obras.

Cuatro películas con estas características que aparecen entre 1913 y 1916 son claros presagios del fenómeno: *El estudiante de Praga*, *El Gólem*, *Homunculus* y *El Otro*. *El estudiante de Praga* es ejemplar de una clase de obras en las que se da una negación del estado contradictorio de la clase media, que se resuelve con un individualismo idealista enajenado de la realidad social. Baldwin, un estudiante pobre y bajo en autoestima, firma un pacto fáustico con el hechicero Scapinelli, que le promete un matrimonio ventajoso y gran riqueza a cambio de que le ceda su imagen reflejada en el espejo. Desde entonces, su doble del espejo, sin control, se encarga de sabotear su nueva felicidad, desembocando los hechos en su propia muerte. Kracauer interpreta este tema de la personalidad dividida a partir del contexto social de la época: para él, dicha contradicción al interior del individuo hacía referencia a lo experimentado por la clase media con respecto a la casta feudal dominante en Alemania, y también, por supuesto, a su detrimento estamental como empleados; tenían que admitir, contra su consciencia, que se identificaban con la clase gobernante a que se oponían, y también había gran confusión por verse empujados a la masificación. De esta manera, “el sentido cósmico atribuido a la vida interior de Baldwin refleja la profunda aversión de toda la clase media alemana a relacionar su dilema mental con su ambigua condición social” (Kracauer, 1995, p. 36).

El Gólem y *Homunculus* presentan un segundo momento de este sentir de la clase media. En estas películas se refleja el complejo de inferioridad y soledad en que está sumido este grupo social, que siente un real miedo a su devenir. Tanto *Homunculus* como el *Gólem*, personajes principales de estas películas, son producidos de manera artificial, y su anormalidad impide que logren ser amados tal y como desean. Aquí Kracauer observa un “subtrefugio poético” (Ibíd., p. 38) con el que estos héroes se presentan como diferentes de sus congéneres con un marcado sentido de inferioridad, y los yuxtapone al sentir

psicológico de la clase media alemana. Su explicación versta en una inmadurez política respecto a otros países, explicada por la ausencia de una revolución como la francesa o la inglesa, y un miedo a llevar a cabo un movimiento de este tipo que hiciera peligrar su ya inestable condición social. Con la dramática muerte de estos seres fantásticos, se anuncia el mismo presagio tenebroso que ya se vislumbraba en *El estudiante de Praga*; la clase media desea “exaltar su independencia frente a las exigencias sociales” (Ibíd., p. 39), y mantener su orgullo en este “aislacionismo deliberadamente escogido”.

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

La tendencia introvertida en el cine, tanto por su aversión por el realismo como por el repliegue hacia la psicología interior, afirma el autor que “se acomodaba admirablemente a los intereses del grupo alemán” (Ibíd., p. 61). Millones de connacionales, especialmente de la clase media, parecían haberse retrotraído del mundo real, determinado por la presión aliada, la violencia al interior del país y la inflación. Actuaban, dice Kracauer, “como si vivieran bajo la influencia de un *shock* aterradorante que hubiese perturbado las relaciones normales entre su existencia interior y exterior” (Ibíd.). Acusando a la clase media de haberse manifestado siempre contenta con ser gobernada, afirma que dicho *shock* al que se refiere “fue provocado por la irrupción de la libertad” (Ibíd., p. 62).

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

La UFA, el principal estudio de cine de la época, y donde aceptaron la historia, decidió, en nombre del director encargado, Robert Wiene, cambiar el contenido original, pese al reproche de los autores. En la nueva narración, que es la que terminó siendo llevada a la pantalla, los hechos son contados por un trastornado Francis, que es un interno loco del manicomio que dirige Caligari. En el nuevo final de la obra, luego de contar las atrocidades de Caligari y Cesare en la ciudad, el loco Francis le grita al director, quien “se quita los anteojos y, todo dulzura, dice a sus colaboradores que Francis cree que él es Caligari. Ahora que entiende el caso de su paciente, termina diciendo el director, podrá curarlo. Y el público se retira con este mensaje promisorio” (Ibíd., p. 68).

El Gabinete del Doctor Caligari fue censurado: su final fue modificado, cambiando totalmente el sentido de la obra. Si bien el nuevo desenlace favoreció a los intereses dominantes de la época, al evitar la crítica al poder que en ella tan concretamente se presentaba, Kracauer señala con gran agudeza que el problema es más profundo y amplio: el director que llevó al cine la obra, no la cambió pensando en intereses políticos concretos que podían ser heridos, no directamente eso, *sino que pensó en la favorabilidad con que iba a ser recibida la obra por parte del público* (Ibíd., p. 68). Modificó la película *pensando en el gusto de su público*, en la taquilla, y es muy probable que, en estos términos, haya tomado la decisión correcta. Aquí queda, pues, demostrado el argumento de Kracauer para lo que fuera el cine alemán desde sus inicios, y que podemos expresar citando a Adorno, que fue más directo: “En todo su ámbito, la cultura alemana, incluso donde más liberal se mostraba, suspiraba por su Hitler” (Adorno, 1987, p. 55).

Referencias

- Adorno, T., & Horkheimer, M. (1998). *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Trotta.
- Adorno, T. (1987). *Minima Moralia*. Madrid: Taurus.
- _____. (2008). Aldous Huxley y la utopía. En: *Crítica de la cultura y sociedad I*. (pp. 85-107). Madrid: Akal.
- Kracauer, S. (1995). *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós.
- _____. (2006). Las pequeñas dependientas van al cine. En: *Estética sin territorio*. (pp. 231-250). Murcia: Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia.
- _____. (2008). El ornamento de la masa. En *La fotografía y otros ensayos*. (pp. 51-65). Barcelona: Gedisa.
- Marcuse, H. (1999). Acerca del carácter afirmativo de la cultura. En: *Cultura y Sociedad* (pp. 45-78). Buenos Aires: Sur.