

La infancia del cine, una revisión de la teoría cinematográfica de Siegfried Kracauer

ÓSCAR ESPINOSA MIJARES¹

Departamento de Filosofía/UIA

RESUMEN

El ensayo explora la teoría cinematográfica de Siegfried Kracauer, en particular su obra principal *Teoría del Cine*, desde la cual se revisan las que pueden considerarse sus aportaciones más relevantes. En primer lugar, algunas consideraciones sobre el nacimiento del cine cómo es debatido en el espectro teórico de las tendencias formativas y realistas del medio fílmico. En segundo, algunas consideraciones sobre el realismo cinematográfico al que apela Kracauer y sus implicaciones no sólo estéticas, sino histórico-sociales y políticas. En tercero, la intención de fundar una estética materialista y lo que ésta implica, el volver a la particularidad y especificidad del fenómeno cinematográfico. Cuarto, la tarea consagrada al medio de “redimir” la realidad física y al hacerlo ampliar nuestro espectro sensible. Finalmente, la tradición ensayística de Kracauer y la forma en la que vincula, aún en su tratado sistemático, una escritura del cine a una experiencia de lo cinematográfico.

Palabras clave: Siegfried Kracauer, estética, cine, teoría cinematográfica, realismo.

¹ Óscar Espinosa es profesor de asignatura en la Universidad Iberoamericana y en Centro de Diseño Cine y Comunicación. Director de Contorno, Centro de Prospectiva y Debate. Este ensayo es resultado del trabajo de investigación del autor.

FILM'S INFANCY, A REVISION OF SIEGFRIED KRACAUER'S FILM THEORY

The present essay explores the film theory of Siegfried Kracauer, specifically as it develops in one of his principal works Theory of Film. It revises what I consider his most significant contributions. In first place some considerations about the birth of cinema as it is contested by the theoretical spectrum or formative and realist theories of film. Second, some considerations on film realism according to Kracauer, and the aesthetical and political implications of his theory. Third, his intention of creating a materialist film theory which returns to the particularity and specificity of the filmic medium. Fourth, the task assigned to cinema of redeeming physical reality and broadening our sensitive spectrum. Finally, the essayist tradition of Kracauer and the form in which he relates, even in his systematic treatise, a writing on cinema to an experience of it.

Key words: Siegfried Kracauer, aesthetics, film, film theory, realism.

Artículo recibido: 16/02/2011

Artículo aceptado: 15/06/2011

EL NACER AL CINE O EL NACER DEL CINE.

Yo era aún un niño cuando vi mi primera película. Tuvo que causarme una impresión embriagadora, porque de inmediato resolví poner la experiencia por escrito. Por lo que puedo recordar fue ése mi primer proyecto literario. No sé si alguna vez llegó a materializarse, pero lo que no he olvidado es su pomposo título, que apunté en una hoja tan pronto volví a casa: “El cine como descubrimiento de las maravillas de la vida cotidiana”. Y tengo todavía presentes, como si fuera hoy, esas maravillas. Lo que tan profundamente me había emocionado era una vulgar calle de suburbio, llena de luces y sombras que la transfiguraban. Había varios árboles, y en primer término, un charco en el que se reflejaban las fachadas invisibles de las casas y un trozo de cielo. De pronto, una brisa agitaba las sombras, y las fachadas y el cielo, allí abajo, empezaban a oscilar. El tembloroso mundo de arriba en el charco turbio: esta imagen jamás me ha abandonado.

Siegfried Kracauer

Esta escena inicial podría también ser una originaria. En un primer momento relata una de esas impresiones a las que se da un sentido fundacional y que acogen a un individuo presa de la fascinación por el mundo que presenta la pantalla. Una experiencia, significativamente, de infancia. En este sentido hace transmisible, aunque sólo parcialmente, el momento en el que alguien nace al cine y, presa de esa “impresión embriagadora”, se aventura a ponerlo por escrito, soñando en imágenes con la aventura de lo literario. Queda registrada la constancia de un descubrimiento en un despliegue doble. Por un lado, el descubrimiento del cine, ese extraño espacio en el que el mundo parece transfigurarse ante la mirada de quien impávido contempla. Por otro, el descubrimiento que el cine ejerce, su actividad y operación. Así, en ese doble movimiento se da constancia de una nueva experiencia de lo visible, tanto de aquello que se ve, acto de estar azorado frente a la tela en blanco sobre la que se proyectan luces y en la que danzan las sombras, como de un aparato que hace ver, es decir, abre el espacio de un nuevo régimen de visibilidad. El modo de representación que hace posible el cine aparece en esta imagen bajo la figura de un charco turbio que, sin embargo, posibilita el reflejo. Y no sólo eso, sino que a pesar de su opacidad, brinda movimiento y vida a las fachadas que permanecían “invisibles”. En la tierra aparece entonces bajo otra luz “el tembloroso mundo de arriba”. La escena inaugural aquí inserta hace posible una serialidad de refracciones que semejarían a un cuadro de Escher o a una de esas laberínticas configuraciones tan afines a Borges. Un niño que observa la pantalla, en la que se observa un charco en el que se refleja la calle. Un lector enfrentado a esta imagen en la que se refleja el niño observando la pantalla en la que se ve un charco que devuelve las imágenes de un mundo que él parecía haber pasado por desapercibido si no fuera por la brisa que hace que el agua despierte a su movimiento.

Todo nacimiento necesita de su historia, un relato que legitime y justifique la procedencia, que pueda trazar la ruta desde la

que se puede comprender un acontecimiento. Los escritos de Siegfried Kracauer sobre el cine tienen esta dimensión. Por un lado dejan huella de esa experiencia que significó el nacer al cine del siglo xx, así como también pretenden ser un acta de nacimiento, es decir, un documento que quisiera legitimar y justificar el proceso de alumbramiento de ese fenómeno. Sin embargo, algunos nacimientos tienen sus contrariedades y su historia posterior no es sino una constante batalla en la que se pretende no sólo comprender su significado, sino intentar rastrear su genealogía y restituir su procedencia. Una lucha por señalar y conquistar su lugar adecuado, el espacio que debiera ocupar. En este otro sentido una escena inicial quisiera hacerse pasar también por una originaria.

Como para toda creatura que ha cumplido ya más de cien años, la historia del nacimiento adquiere la cualidad de una leyenda, su remota aparición puede casi significar un acontecimiento mítico. El hecho de que esté bien documentado y se tengan diferentes constancias de su desarrollo, no significa que no haya sido siempre una larga discusión, un conflicto interpretativo y un proceso en pugna. ¿Es el cine una herramienta científica que nos permitirá registrar la realidad y sus características objetivamente o es una fábrica de sueños?, ¿puede el cine pretender ser un arte? Y si lo fuese, ¿quiénes son sus progenitores y cuáles sus líneas de ascendencia?, ¿cuál es la especificidad de este medio de expresión? Estas preguntas pasan prácticamente desapercibidas hoy en día, dado que tenemos un plano que ofrece ciertas coordenadas relativamente estables para responder a una u otra pregunta. Se ha convertido en un hecho prácticamente indiscutido su pertenencia a la esfera de las artes y su constante diálogo interdisciplinario con todas ellas, además de que se ha consagrado como una potente herramienta de comercialización del entretenimiento. Por otra parte, las especulaciones de la ciencia y su actual desarrollo ya no pasan por el viejo y empolvado cinematógrafo, sino que más bien se hallan en los laboratorios de genética, en los grandes aceleradores de partículas y en los circuitos computacionales que

quisieran reconstruir la corteza cerebral. Al formular inicialmente las preguntas en pasado sigo la intención de reconstruir ese asombroso imaginario que cautivó a científicos, artistas, inventores y ciudadanos en aquellos primeros años del siglo ahora tan remotos. El nacimiento del cine está integrado, a su vez, al imaginario, topología y fascinaciones de la vida moderna. Es testigo y a la vez artífice. Su nacimiento tampoco podrá entenderse sin este contexto histórico social en el que se le ve inserto, pero que él también performativamente transforma.

En lo que sigue quisiera reconstruir el contexto y despliegue de estas discusiones a partir de la obra *Teoría del cine* de Siegfried Kracauer, pensador francfortés testigo del afloramiento de la vida moderna e interesado por comprender ese asombroso fenómeno que es el cine. Si bien el interés de Kracauer por el cine habría tomado forma ya desde sus escritos tempranos, es en este libro en el que finalmente se logran circunscribir de forma sistemática las reflexiones que el autor habría desarrollado por fragmentos en sus escritos para el *Frankfurter Zeitung* en la década de los años veinte.² En una Europa asediada por la Segunda Guerra Mundial, las primeras anotaciones para su *Teoría del cine* se redujeron en la costa de Marsella, influenciadas seguramente por el constante diálogo que Kracauer sostenía entonces con su amigo y compañero de exilio, Walter Benjamin.³ A diferencia de éste, cuyos intentos por trasladarse a los Estados Unidos se vieron frustrados en la frontera entre Francia y España, orillándolo al suicidio, Kracauer logrará salir al exilio en 1941, trayectoria que lo llevaría a Estados Unidos, en donde su obra aparecerá en inglés en 1960.

² Thomas Y. Levin, "Introduction", en *The Mass Ornament. Weimar Essays*, Cambridge, Harvard University Press, 1995, p. 12 y ss.

³ Miriam Hansen, "With Skin and Hair: Kracauer's Theory of Film, Marseille 1940", *Critical Inquiry*, vol. 19, núm 3, 1993, pp.437-69. Sobre la relación con Walter Benjamin durante estos años cfr. Klaus Michel, "Vor dem Café: Walter Benjamin und Siegfried Kracauer in Marseille", en Michael Opitz y Erdmut Wizisla (eds.), *Aber ein Sturm weht vom Paradise her: Texte zu Walter Benjamin*, Leipzig, Reclam, 1992, pp.203-21.

Dos grandes tendencias son las que estructurarán la narración de los tiempos a los que nace el cine y la manera en la que éste participará en ellos. Ya desde las primeras proyecciones y trabajos cinematográficos encontramos dos tendencias que quisieron apropiarse del aparato imprimiéndole sus funciones y fines, dos formas de concebir aquello que el cinematógrafo habría de hacer, la forma en la que estaba orientado por su “naturaleza” a desempeñar dicha tarea. Por un lado, los registros documentales de los hermanos Lumière y la salida de los trabajadores de la fábrica (*Sortie des Usines Lumière*, 1895), la llegada de una locomotora a la estación (*Arrivée d'un train en gare*, 1896), etcétera. Por el otro, el viaje que surca lo imposible (*Le voyage à travers l'impossible*, 1904) de Georges Méliès, los albores de la ciencia ficción añorando la conquista de la luna (*Le voyage dans la lune*, 1902) y el mundo del conjuro (*Le thaumaturge Chinois*, 1904). Ambas producciones cinematográficas constituyen los sedimentos arqueológicos que forman parte de la memoria instituida del cine, así como el archivo de sus primeros recursos técnicos. Las escenas naturales de los Lumière, antecedentes primigenios del documental y el intento de la reproducción de la realidad, y por otro lado, los artificios del “mago de Montreuil” que explorarán todas las formas del trucaje cinematográfico en la conformación de la ilusión, sientan las bases para “los dos polos antitéticos entre los que se moverá en adelante toda la historia del cine: realismo y fantasía”.⁴

Desde sus inicios el cine hizo posible “el gran sueño frankensteiniano del siglo XIX, la recreación de la vida, el triunfo simbólico sobre la muerte”,⁵ y como digno heredero de la fotografía logra por primera vez, a diferencia de ésta, registrar y reproducir el movimiento, perseguir con cada una de sus filmaciones lo que Kra-

⁴ Roman Gubern, *Historia del cine*, vol. 1, Barcelona, Ediciones Danae, 1973, p. 66.

⁵ Noël Burch, *El tragaluz del infinito*, tr. Francisco Llinás, Madrid, Cátedra, 1999, p. 29.

caer llamará el “flujo la vida” tal como se da en su peculiaridad espacial y temporal.

El concepto de vida tendrá una relevancia específica en las reflexiones de Kracauer sobre el cine en un triple sentido: en primer lugar, en la medida en que los comienzos del siglo xx son caracterizados por un “hambre de vida” que será en buena medida satisfecha por el cinematógrafo. Esta “nostalgia de la vida” es producto de un mundo desencantado y de la conciencia de la racionalidad tecnológico-científica y su progresiva conquista de lo que después Habermas teorizará como el “mundo de la vida”. El cinematógrafo ofrece a las masas la vida que el cotidiano devenir les ha arrebatado; en este sentido se convierte en el “sustituto de los sueños”, ofreciendo al nuevo habitante de la ciudad aquellas “imágenes intensas en las que se condense la esencia de la vida [...] pues esas imágenes son para ellos lo que la vida les debe”.⁶ Según el diagnóstico que en 1921 hará Hugo von Hofmannsthal, el cine restituiría, aunque fuese sólo en apariencia, un índice de autenticidad a la vida que de otra forma se habría perdido. De ahí que Kracauer vea en el cine una poderosa herramienta de comunicación que restituye ese ámbito de lo perdido sobre el que se deposita la mirada de la nostalgia.

En segundo lugar, el cinematógrafo tiene la capacidad de incorporar a la reproducción del movimiento el registro del mundo en su infinitud, y al hacer aparecer ante nosotros ese *continuum* de la realidad física, muestra su especial afinidad con el concepto de “flujo de la vida” que “abarca toda la corriente de situaciones materiales y acontecimientos, con todo lo que ellos suponen en materia de emociones, valores e ideas”.⁷ La posibilidad de mostrar ese despliegue de la vida en su florecer vincula al cine con el surgimiento de la vida urbana que tanto fascinará al siglo xx. Una

⁶ Hugo von Hoffmannsthal, “El sustituto de los sueños”, *Pensamiento de los confines*, núm. 6, 1999, p. 139.

⁷ *Ibid.*, p. 103.

de las constantes estéticas que Kracauer rescatará de los films del neorrealismo italiano, imágenes seminales que aparecerán una y otra vez en su libro, es precisamente ese constante deambular, ese fluir de la vida común, ese *continuum* de interacciones y correspondencias. La calle es entonces “el sitio en donde el flujo de la vida ha de autoafirmarse”, y tanto el cine como ésta presentan “un flujo incesante de posibilidades y de significados casi intangibles.” Es probable que esta relación que establecen con el movimiento lo que une en estrecha afinidad el proceder del cine con la vida de la calle que “continúa siendo un flujo inaprensible, portador de temibles incertidumbres y de incitantes atractivos”.⁸ Ambos funcionan como una metáfora de esa fascinación de la vida moderna por el surgimiento de un nuevo fenómeno, el de la ciudad, y las implicaciones que tiene en nuestro aparato perceptivo y motriz.

Tercero, esta concepción de la vida, en la medida en que incorpora los aspectos de continuidad, infinitud, fluidez, desarrollo, devenir temporal y constante dinamismo, conecta a Kracauer con el horizonte teórico de su época, deudor sin duda de las “filosofías de la vida” representadas por Dilthey, Bergson o Simmel, así como de los desarrollos de la fenomenología como podían hallarse en la obra de Husserl y Max Scheler.⁹ En la *Teoría del cine* hay una constante descripción del fenómeno de la vida en la medida en que éste es aprehendido por el cinematógrafo, un intento por hacer del cine una herramienta fenomenológica que pueda devolvernos “a las cosas mismas”, un recurso que permita explorar y sondear el universo físico, desde los acercamientos a la naturaleza, hasta el nuevo fenómeno de la vida en la ciudad; en suma, una fenomenología de la vida moderna.

El cinematógrafo busca, como parte de este imaginario social y de este horizonte intelectual, atrapar el mundo de lo efímero

⁸ Kracauer, *Teoría del cine. La redención de la realidad física*, tr. Jorge Hornero, Barcelona, Paidós, p. 104.

⁹ David Frisby, “Siegfried Kracauer: Exemplary instances of Modernity”, en *Fragments of Modernity*, Cambridge, The MIT Press, 1986, pp. 38-109.

y explorar en todos sus detalles su comportamiento y dinámica. Así, surgen quienes aclamarán esta potencia del cine y desarrollarán como un valor intrínseco a él el registro de la realidad. En este sentido, el cine se vincula a una herramienta tecnológico-científica, su historia es también la de un invento que en sus orígenes se relacionó con la posibilidad de analizar objetivamente la realidad, específicamente la posibilidad que brindaba para construir una analítica del movimiento en tanto fenómeno físico. En consecuencia,, el cine deriva en esa genealogía de los experimentos de Edison y en la exploración fotográfica de Janssen, Muybridge, Marey y Londe. La fotografía se aleja entonces del mundo de las artes para ser “una cría de las ciencias”.¹⁰ Vista desde esta perspectiva, la fotografía permitía explorar la realidad, documentarla, ampliar nuestra posibilidad de visión, intervenir en el mundo con una precisión y un detalle que no alcanza nuestra percepción.¹¹ Lo que Benjamin llama el inconsciente óptico, “los múltiples aspectos que el tomavistas puede sacar de la realidad [que] no se hallan sino fuera de un espectro normal de percepciones sensibles”,¹² forma parte de aquella región ajena a nuestras capacidades perceptivas que sin embargo el cine puede revelar a la experiencia sensible, finalidad del arte cinematográfico que Kracauer llamará las “funciones de revelación” del aparato. Al igual que la ciencia, el mundo vinculado a la pantalla puede ofrecer nuevas observaciones y proposiciones sobre el mundo natural y físico.

Esta afinidad con la ciencia desde la que se contará una de las narrativas sobre el nacimiento del cine tiene sus antecedentes no sólo en el siglo XIX, sino que se hace presente, como lo argumentará Jonathan Crary, desde finales del siglo XVI, como está

¹⁰ Charles Baudelaire cit. por Burch, *El tragaluz del infinito, op. cit.*, p. 27.

¹¹ Walter Benjamin, *Sobre la fotografía*, tr. José Muñoz Millanes, Valencia, Pre-Textos, 2004.

¹² Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Obras*, Libro I, vol. 2, tr. Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, Abada, 2008, pp. 38-9.

demostrado por las preocupaciones en torno a la *camera obscura* y sus implicaciones en la construcción de un modelo representacional. Desde la invención del taumátropo y del fenaquistiscopio encontramos que estos artilugios técnicos tuvieron propósitos científicos, experimentación de la persistencia retiniana e ilusiones de movimiento, antes de convertirse en juguetes para niños.¹³ La arqueología del cine, como está desarrollada desde la perspectiva de los inventos y artilugios que soñaban con la reproducción del movimiento, establece desde sus inicios una afinidad con la ciencia, así como con el aparato de las relaciones productivas y sus aplicaciones técnicas.

Por otro lado, el cine muestra esa otra faceta en la que su desarrollo se verá influenciado por las artes tradicionales como la música, la pintura, la literatura o por la acción dramática escenificada en el teatro. Su función será reproducir como nunca antes el mundo del espectáculo, generar las puestas en escena más verosímiles y lograr con el artificio de la técnica aquellos efectos y realizaciones que sólo eran accesibles a las imaginaciones literarias o dramáticas. Lo que la imaginación sólo podía concebir en el foro interno, el cine tenía la capacidad de exteriorizarlo. Así, desde la perspectiva de Georges Méliès, el cine sigue al teatro al materializar el sueño de la más compleja máquina productora de ilusiones. Desde entonces, habrá otra vertiente teórica que verá al cine como un deudor de las artes escénicas, ampliando su alcance, refinando su potencial. A diferencia de Lumière, Méliès aporta al cine en la medida en que sustituye una realidad no escenificada “por la ilusión escenificada, y los incidentes cotidianos por las tramas inventadas”.¹⁴

Estas dos vertientes narrativas sobre el surgimiento del cine inaugurarán lo que en la teoría cinematográfica se conoce como

¹³ Jonathan Crary, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge, The MIT Press, 1992.

¹⁴ Kracauer, *Teoría del cine...*, *op. cit.*, p. 56.

las tendencias realistas y formativas del cine al poner en escena el enfrentamiento antagónico de la imagen como registro-testigo-documental, a la imagen como ilusión-artilugio-artificio. La primera de estas tendencias cuenta la historia de la relación “natural” entre la fotografía y el cine; dicha narrativa deriva de esta relación fundacional una serie de cánones normativos sobre la función del medio, su especificidad, su filiación a las otras artes y su autonomía. Si bien habrá intentos desde los orígenes del cine por establecer esta intención natural de lo cinematográfico, como lo demuestran los primeros filmes de Lumière, el manifiesto de Dziga Vertov sobre el *kino-pravda*, o las ahora clásicas imágenes documentales de Robert J. Flaherty (*Nanook of the north*, 1922), esta tendencia no tendrá un auge teórico sino hasta después de la Segunda Guerra Mundial, y encontrará entre sus principales representantes a André Bazin, Siegfried Kracauer y Cesare Zavattini. Por otro lado, la tendencia formativa tendrá su auge desde los principios de la historia del cine hasta el advenimiento del sonido, representada por teóricos como Hugo Munstemberg, Rudolf Arnheim, Sergei Eisenstein y Béla Balasz. La tendencia formativa dictará también una serie de normas con respecto al adecuado comportamiento del cine, concentrando su interés más en la forma filmica que en el contenido de lo representado. Esta tendencia privilegiará la capacidad artística de intervenir y transformar el material a partir del potencial creativo del artista.¹⁵ Mientras la tendencia realista se concentra en el registro objetivo de la realidad física, la formativa despliega la potencialidad creativa del artista no en relación a los hechos existentes sino en función de su posibilidad ilimitada de creación al dar forma al mundo de la imaginación. A pesar del antagonismo que las ha enfrentado siempre, es relevante mencionar que finalmente ambas guardan una relación estrecha al depender de “una noción esencialista del

¹⁵ J. Dudley Andrew, *The Major Film Theories*, Oxford, Oxford University Press, 1976.

cine”, al juzgar de forma exclusivista y normativista y, finalmente, al presentar “su propia y flamante teleología progresiva de la técnica”.¹⁶

Siegfried Kracauer, quien otorga el subtítulo de “la redención de la realidad física” a su gran obra sobre cine, pertenece a quienes defienden las posibilidades y cualidades realistas del cine y, como defensor de dicha narrativa, construye para su teoría la genealogía fotográfica del medio. A pesar de la centralidad que tiene para Kracauer esta premisa, son probablemente las elaboraciones de André Bazin las que abren por primera vez la posibilidad de pensar al cine en una relación directa con la fotografía al compartir ambos una ontología realista. Al intentar definir la imagen fotográfica en relación a la pintura, asentando las diferencias existentes entre ambos medios artísticos, Bazin afirma el carácter objetivo del medio fotográfico. Por primera vez en la historia de las artes la fotografía permite representar la realidad sin la intervención de la subjetividad artística; lo logra con la ayuda de un instrumento como la cámara que no necesita de la intervención creativa del hombre en el proceso, y cuya lección es la de la distancia y la impersonalidad. Bazin se atreve inclusive a afirmar en su texto de 1933 sobre la “ontología de la imagen fotográfica”¹⁷ que la imagen fotográfica sustituye al objeto, se convierte en el objeto que representa al mantenerlo y guardarlo del devenir del tiempo. A diferencia de la imagen fotográfica, “el cine es la objetividad en el tiempo” y no contento con sólo preservar al objeto, “por primera vez la imagen de las cosas es al mismo tiempo la imagen de su duración”.¹⁸ Si bien Bazin nunca produjo una teoría de orden sistemático sobre el cine contemplado desde esta perspectiva, sus diferentes artículos y su promiscuidad crítica lo llevaron a conver-

¹⁶ Robert Stam, *Film Theory. An Introduction*, Oxford, Blackwell, 2001, p. 75.

¹⁷ André Bazin, “The ontology of the photographic image”, en Leo Braudy, Marshall Cohen (eds.), *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*, Nueva York, Oxford University Press, 1999, pp. 195-9.

¹⁸ *Ibid.*, p. 198.

tirse en una de las figuras centrales de la teoría cinematográfica. Kracauer, a diferencia de este último, se dará a la tarea de sistematizar estas reflexiones en su teoría del cine, aunque resalta el hecho de que en el libro no mencione ni una sola vez a Bazin, antecesor suyo y fuerte promotor del realismo cinematográfico.

El cine, en tanto medio de expresión, comparte un conjunto de afinidades con la fotografía, medio que también atraviesa por las pugnas formativas y realistas que quisieron sellar su garantía de origen y su futura tarea. Desde el inicio de su libro, Kracauer se dedicará a revisar la historia del surgimiento de la fotografía, que navegará los escindidos senderos entre la ciencia y el arte, entre el método tecnológico científico de registrar la realidad y las posibilidades que brinda el nuevo medio para la expresión artística. Si bien intentará ir más allá de la fractura estética por la que atravesó el XIX, es decir, más allá de un realismo recalcitrante y el subjetivismo artístico formativo, la fotografía es presa también de esa batalla entre las tendencias del realismo puestas en contra de la creación artística. La fotografía permite por primera vez el registro impersonal de la realidad a través de un instrumento como la cámara; sin embargo, abre también la posibilidad a la expresión artística al documentar a través del instrumento todas las formas de la pose, el gesto exagerado, la escenificación y la puesta en escena: nutre también el imaginario social del relato al organizar una acción dramática, y se presta a contar infinidad de historias.¹⁹ Desde muy temprano, y en contra de la retórica oficial del aparato, la fotografía permite la organización de los impulsos formativos del artista sin tener que dar cuenta de la realidad. Sin embargo, según Kracauer, la tarea de ésta es hacer posible la revelación de la naturaleza así como permitir la construcción de la materia pura visual en el acto de la visión.²⁰

¹⁹ Lauri Pauli (ed.), *Acting the part. Photography as theater*, Nueva York, Merrel, 2006.

²⁰ Kracauer, *Teoría del cine...*, *op. cit.*, pp. 36-7.

Tanto el fotógrafo como el director cinematográfico son lectores imaginativos del libro de la naturaleza, exploradores movidos por “una curiosidad insaciable”.²¹ Para descubrir esta capacidad de la fotografía por revelar la realidad natural del mundo, Krauer basará su estudio en ciertas características que definirán al medio y a partir de las cuales se puede determinar la “naturaleza” de la imagen fotográfica. La fotografía está orientada a establecer una afinidad con la realidad no escenificada, con lo fortuito, como lo muestran los sucesos aleatorios propios de las tomas, con lo interminable —representación de fragmentos más que de totalidades—, y con lo indeterminado, dado que al transmitir la naturaleza informe la cámara posibilita hablar de significados múltiples y significación vaga.²² Para Krauer el atractivo de la fotografía está en ser testigo, documento e instrumento de exploración de la naturaleza. La cámara tiene así una facultad reveladora y se convierte en un instrumento que permite leer el mundo como lo hacen las fotografías de Atget, “lecturas sensibles y técnicamente impecables”.²³

El estudio del cine estará dividido para Krauer en las propiedades básicas del medio y sus funciones técnicas. En cuanto a las propiedades básicas, hará ver que “el cine está dotado para registrar y revelar la realidad física”, y entiende por ésta una realidad material, la existencia física, realidad efectiva, o “lisa y llanamente, naturaleza”.²⁴ Por otro lado, circunscribe las propiedades técnicas del aparato y menciona entre ellas el montaje, la iluminación, los planos, etcétera. Sin embargo, al autor le interesarán las propiedades técnicas sólo en la medida en que contribuyen a resaltar sus propiedades básicas, su “contribución a la hora de obtener realizaciones cinemáticamente significativas”.²⁵ Lo cine-

²¹ *Ibid.*, p. 15.

²² *Ibid.*, p. 41-2.

²³ *Ibid.*, p. 44.

²⁴ *Ibid.*, p. 51.

²⁵ *Ibid.*, p. 52.

mático constituirá la piedra angular en el estudio de Kracauer sobre el cine, y prácticamente toda su estructura estará ordenada en relación a este principio. Lo cinematográfico es aquello relacionado estrechamente con la representación y revelación de la realidad física, de sus fenómenos materiales y, por ello, es cinematográfico todo enunciado de descripción del movimiento en todas sus formas y apariciones, en especial con el movimiento externo u objetivo.²⁶ El cine debe respetar la veracidad fotográfica al concentrarse en mostrar la forma de la existencia física y debe aprender a no traicionar este principio. Así, a lo largo de toda la obra nos encontraremos con una evaluación de aquellos procedimientos, teorías, filmes, géneros, artilugios técnicos, recursos y afirmaciones que se apegan o no al método cinematográfico y a la serie de procedimientos que son afines a él.

Al concentrarse en las “propiedades básicas” del cine, Kracauer se lanzará a la búsqueda de lo que constituye la especificidad del medio cinematográfico y, por ende, su diferencia específica con respecto a la fotografía. Los filmes que siguen una tendencia realista, es decir, que se apegan al registro cinematográfico de los fenómenos, trascienden a la fotografía en dos sentidos. En primer lugar, describen el movimiento en sí mismo. De la posibilidad que el cine tiene de acercarse de múltiples maneras a la condición del movimiento —al describirlo, narrarlo, clasificarlo, descomponerlo, etcétera—, se establece una de las especificidades primordiales del nuevo aparato: su carácter cinematográfico.²⁷ En segundo lugar destacará otra de las posibilidades para captar, reproducir y experimentar la cualidad del movimiento: la escenificación. A diferencia de la fotografía, en la que esta posibilidad aparece de modo embrionario, la escenificación en el cine permite “aprehender la realidad física en todos sus múltiples movimientos”.²⁸

²⁶ *Ibid.*, p. 58.

²⁷ *Idem.*

²⁸ *Idem.*

En el cine las tendencias realista y formativa necesariamente están interrelacionadas y el director tiene la tarea de encontrar entre ambas el “equilibrio correcto”.²⁹ Sin embargo, la segunda no debe imponerse a la primera, sino que ha de seguir las pautas de ésta. El cine no es un arte más en la esfera de las artes: lo que funda su autonomía es la diferencia específica que introduce con respecto a ellas. Una vez sentadas estas propiedades básicas en su argumento, y hallada la especificidad del medio en la posibilidad de expresar cinematícamente la realidad, Kracauer construirá un rígido principio de validez estética y se permitirá afirmar que los films que proceden del principio cinematográfico son aquellos que son “estéticamente válidos”.³⁰

Aquí Kracauer hará explícitas sus filiaciones tanto kantianas como modernistas. En primer lugar, en su libro late la pretensión por delimitar un principio estético de validez universal que pueda legitimar la naturaleza del cine, un límite clasificatorio que ayude a encontrar aquello que es verdaderamente propio del medio, lo que delimitaría su autonomía y permitiría hablar sobre la preeminencia de un cierto tipo de obras sobre otras. En segundo lugar, la pregunta por la naturaleza del medio implica a su vez la búsqueda de sus formas más puras, en la medida en que cumplen con las propiedades básicas de dicho medio. Este procedimiento es característico de ese paradigma productor de manifiestos, según lo ha llamado Danto, un relato a partir del cual se pretenden encontrar “representaciones filosóficas cada vez más adecuadas de la naturaleza del arte”.³¹ Lo que está en juego en este tipo de escritura es, sin más, la verdad del arte y, más específicamente, la verdad del cine.

Esta perspectiva destaca el esencialismo al que hace referencia Stam, del que parten tanto la tendencia realista como la formativa.

²⁹ *Ibid.*, p. 64.

³⁰ *Ibid.*, p. 65.

³¹ Arthur C. Danto, “El modernismo y la crítica del arte puro: la visión histórica de Clement Greenberg”, en *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós, 1999, p. 84.

Ambas establecen una ontología de la imagen cinematográfica y la vinculan a una serie de criterios normativos que habrían de dominar las prácticas artísticas y cinematográficas en virtud de develar esa cualidad intrínseca del medio. Si bien es éste uno de los puntos nodales del estudio de Kracauer, es también uno de sus más débiles, leído a contraluz de una historia del cine desde el siglo XXI y de la diversificación de las propuestas teóricas que en la actualidad reflexionan sobre el cine. Esta herencia difícilmente permite establecer un límite clasificatorio rígido sobre la diversidad de las prácticas y elevarlo a canon del cine en general. La apelación a la tendencia realista, así como la relación de ésta con el método cinematográfico, funcionan en el texto de Kracauer como el criterio contra el cual se juzgará toda obra, todo contenido, todo recurso, práctica y utilización del lenguaje fílmico. El argumento que sostiene esta tesis es poco sólido, en primer lugar por el recurso a esa concepción esencialista de la realidad, que lo lleva a multiplicar los niveles y las caracterizaciones de aquello que concebimos como real en la construcción de un mundo platónico con diferentes realidades organizadas por un complejo dispositivo de jerarquización.³² Por otro lado, debido a la unilateralidad del juicio estético que se desprende de este esencialismo. Si bien Kracauer analiza la potencialidad de ciertas imágenes realistas y la historia de los diferentes films que se han apegado a este criterio estético, así como las promesas o ventajas que esta perspectiva tiene para el futuro del cine, utiliza dicho bagaje fílmico para anteponerlo a otras tendencias y perspectivas descalificándolas. Kracauer nunca logra probar y mostrar convincentemente por qué “todos los films han de ser realistas para ser cinematográficos”.³³ Es este frágil vínculo entre lo cinematográfico y el realismo como criterio estético normativo lo que ocasiona una debilidad en el ambicioso sistema de clasificación que es *Teoría del cine*.

³² Robert Stam, *Film Theory. An Introduction*, Oxford, Blackwell, 2001, p. 78.

³³ Andrew, *The Major Film Theories*, op. cit., p. 131.

Si el argumento principal del libro de Kracauer parece ser más su talón de Aquiles que su fortaleza, en lo que sigue habremos de preguntarnos qué es lo que llama la atención de esta obra y de sus reflexiones sobre el medio cinematográfico. No puedo evitar en este momento de la evaluación hacer alusión a la experiencia de la lectura. Tanto sus tesis, así como las condiciones histórico sociales desde las que se escribe, guardan la peculiaridad de los objetos desgastados por el curso del tiempo. *Teoría del cine* deja en ocasiones la sensación de haber leído consideraciones que poco apelan a nuestra contemporaneidad. La experiencia a la que remite contiene cierta opacidad que el tiempo ha dejado entre ella y nosotros, y las reflexiones que ahora siguen no pretenden sino ahondar en el extraño carácter por el que esa opacidad puede ser, paradójicamente, una cuestión de actualidad.

Como se hizo ver en el primer apartado de este ensayo, la teoría de Kracauer se inscribe, al igual que las aportaciones de André Bazin, dentro de una teoría realista del aparato cinematográfico. Resulta de importancia señalar que estas teorías tendrán su auge después de la Segunda Guerra Mundial, y estarán vinculadas sobre todo a un movimiento cinematográfico específico, el neorrealismo italiano, que nutrirá de imágenes y procedimientos fílmicos los cuadernos de notas de numerosos críticos y teóricos. La historia y desarrollo del cine no suceden al margen de las condiciones de la época, sino se compenetran mutuamente; esta imbricación histórica es lo que permite otra genealogía del aparato cinematográfico en las relaciones que establece con la guerra. La cuestión del cine, dirá Godard, es la cuestión del siglo xx. Así, la experiencia realista del cine parece surgir como respuesta a las atrocidades de la experiencia bélica de dicho siglo; el índice de violencia que significó específicamente la Segunda Guerra obliga a repensar las relaciones entre estética y política, tarea impostergable de la imagen, en un cruce que encontraremos constantemente en las series televisivas

Histoire(s) du cinema (1988) de Jean-Luc Godard, un ensayo filmico que hace de esta interrelación una cuestión fundamental del cine. Las condiciones de desarraigo en las que se encontraba el individuo después de una de las experiencias más significativas del siglo xx, llamaron al cine a voltear sobre las condiciones de la realidad como si las quisiera aprehender antes de su escapada y así hacer lugar para un mundo que aún no encontraba su espacio.

En ese momento histórico Italia recobra, según Godard, “el derecho para una nación de mirarse a la cara”.³⁴ La obra de Roberto Rosellini, especialmente *Roma ciudad abierta* (1945) y *Paisà* (1946) son consideradas piedras angulares de este nuevo cine que, sorteando los artificios del espectáculo y los lúgubres mundos del interior, se lanza a la recuperación del exterior. En palabras de Zavattini, “es necesario que el espacio entre la vida y el espectáculo quede anulado”.³⁵ A partir de entonces, se da un giro que transformará la idea del film, y se rebaten críticamente las teorías formalistas del medio, en especial por la necesidad de volver a lo común de la vida y renunciar a las formas de la ficción o del artificio, olvidar la trama y el argumento, privilegiar el movimiento sin intención ni teleología, romper con la idea tradicional de la acción dramática y reconstruir las coordenadas de ese mundo que había sido desbaratado por la violencia. La cámara penetra en el tejido cotidiano de una vida que ha perdido las coordenadas de su universo y cuyas cartografías aún están por trazarse. Entre las ruinas de la ciudad se construyen todas las formas de lo aleatorio, se desfonda la acción de su intencionalidad, y la experiencia se mantiene en un continuo deambular en la opacidad de lo existente; vuelve la figura de una infancia ahora perdida, desencajada y desarraigada, según lo muestra el pequeño Edmund en *Alemania año cero* (1948).

³⁴ Jean-Luc Godard, *Historia(s) del cine*, tr. Tola Pizarro y Adrián Cangí, Buenos Aires, Caja Negra Editora, 2007, pp. 134-6.

³⁵ Cit. por Francesco Casetti, *Teorías del cine*, Madrid, Cátedra, 2005, p. 36.

Gran parte de los teóricos del cine coinciden en que una teoría realista del cinematógrafo se desprende principalmente de estas condiciones históricas, a pesar de que los conceptos de mimesis y adecuación hubiesen atravesado todas las formas del arte desde la antigüedad clásica hasta la novela decimonónica, y a pesar de que en los inicios del cine se hayan hecho intentos por enfatizar la capacidad de registro que anidaba en la cámara, primero fotográfica y después cinematográfica. El realismo en el cine procede entonces en primer lugar de las condiciones históricas y de las posibilidades del medio para hacerlas patentes, es decir, funciona como un testigo y un documento de las mismas, de ahí la importancia de volver a su base fotográfica y orientarse a lo real.³⁶ Ante estas circunstancias, la guerra y la liberación permiten a los realizadores cinematográficos la posibilidad de volver sobre el valor que tiene la vida común y corriente para atestiguar que son los hechos los que habrán de dictar la forma al cine para que éste pueda disolver la frontera entre el arte y la vida.³⁷ Finalmente, la teoría realista en el cine está estrechamente vinculada “al sentido de la función social del arte”, y sugiere que el cine ha de proveer una alternativa al mundo del entretenimiento al dotarnos de una “conciencia adecuada tanto a nuestra percepción cotidiana de la vida como a nuestra situación social”.³⁸

Kracauer será muy consciente de esta necesidad así como de las circunstancias histórico sociales que dan forma al hecho cinematográfico, interés que demostrará ya en una obra temprana en la que refleja esta constelación en la que lo histórico social aparece íntimamente relacionado con el cine: *De Caligari a Hitler*.³⁹ En esta obra, escrita durante sus años de exilio, Kracauer elabora una genealogía del expresionismo alemán en relación a lo que llama

³⁶ *Ibid.*, pp.31-2.

³⁷ Stam, *Film Theory*, op. cit., p.73.

³⁸ Andrew, *The Major Film Theories*, op. cit., p. 104.

³⁹ Siegfried Kracauer, *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*, tr. Héctor Grossi, Barcelona, Paidós, 1985.

la “mentalidad” o el “alma” alemana de la época de entreguerras. Ya en estas circunstancias aparecerá un debate relevante sobre el realismo desde las trincheras de una estética marxista de la cual serán Lukács y Brecht los artífices principales. Para las condiciones históricas de Alemania, el antecedente más próximo y la genealogía de los debates sobre el realismo en estética se desprenden de la amplia influencia que tendrán los escritos de Lukács sobre la novela y el realismo crítico. Lukács participará durante los años treinta en un debate orquestado por una revista de Moscú, *Das Wort*, afín a las ideas de exiliados alemanes que se manifestaron en contra del nazismo. En 1934 publicará un artículo llamado “Grandeza y decadencia del expresionismo” en el que argumenta que el movimiento literario expresionista habría contribuido a promover una especie de irracionalismo místico a partir del cual prosperará el nazismo.⁴⁰

En su libro sobre la génesis del expresionismo alemán en el cine, Kracauer enfatizará esta perspectiva: “el expresionismo parecía combinar la negación de las tradiciones burguesas con la fe en las fuerzas del hombre para modelar libremente la sociedad y la naturaleza. Por ello pudo el expresionismo haber significado un hechizo para tantos alemanes, perturbados por la quiebra de su universo”.⁴¹ Será el universo del expresionismo alemán lo que prefigurará esta disposición hacia los fenómenos irreales y utilizará toda serie de trucajes cinematográficos como el manejo de la luz o la utilización de espejos para distorsionar las imágenes que construyen, cual hechizo, esta estética fantasmagórica.

La evaluación de Kracauer coincidirá con este primer diagnóstico del expresionismo alemán como una corriente cinematográfica que preparaba ya desde sus creaciones un horizonte psicológico que se vinculará a la ascensión del nazismo. A diferencia del rea-

⁴⁰ Eugene Lunn, “A debate on realism and modernism”, en *Marxism and Modernism*, Berkeley, University of California Press, 1982, pp. 75-90.

⁴¹ Kracauer, *De Caligari a Hitler*, op. cit., p. 69.

lismo, el expresionismo alemán se vinculaba a las técnicas de realización cinematográficas de cuño formativo, en la medida en que suponen una reconstrucción del universo interior del sujeto y el procedimiento filmico logra siempre una “proyección externa de hechos psicológicos”. Kracauer analizará la forma en la que dichas corrientes se encontraban fascinadas por los espacios interiores y hacen del estudio una forma de “encerrarse en la propia concha”.⁴² El estudio cinematográfico funciona aquí para Kracauer como una alegoría del encierro en el mundo psicológico del individuo alemán habitante de la época de entreguerras.⁴³

Esta huida hacia el “interior” es un buen ejemplo de aquello que la teoría realista negará desde que Lukács se aventurara a definir al realismo en el contexto literario de la novela decimonónica. Siguiendo las intuiciones de Marx y Engels sobre el tema, el realismo habría de poner al individuo en una serie de interrelaciones significativas con el contexto histórico y social del que este individuo proviene y del cual forma parte. Films como los del expresionismo alemán son un ejemplo más de esta retirada a una individualidad sin mediación alguna de la realidad social. La novela realista para Lukács ha de poder presentar ante el lector la dinámica histórica en toda su complejidad, y situar dentro de ese vórtice de intercambios al individuo como producto de una relación social en la que están insertos tanto los objetos con los que interactúa, como las instituciones a las que pertenece.⁴⁴ Tanto en Lukács, primero, como después en Kracauer, habrá una sospecha continua sobre las formas del arte moderno, concentradas en ese exagerado subjetivismo propio de la decadencia burguesa, según diagnosticaban las estéticas marxistas. El expresionismo alemán, tanto en pintura, literatura o cine, muestra este interés del arte moderno por la pureza de la forma, el refinamiento de la técnica

⁴² *Ibid.*, p. 72.

⁴³ *Ibid.*, p. 75.

⁴⁴ Lunn, “A Debate on Realism...”, *op. cit.*, p. 78 y ss.

artística, la experimentación sobre el material y, por ende, está convencido de la autonomía del arte y de su distancia con respecto a la realidad exterior y los procesos sociales que lo condicionan.

La importancia de la imagen documental y el registro de la cámara tienen para Kracauer una potencialidad inusitada: presentar el mundo tal cual es, ofrecer al individuo desarraigado la particularidad de su vida común renovada por el asombro, devolverlo al espacio que ha perdido a través del mundo que construye la imagen. El intento de reivindicar una imagen realista del mundo a través del cinematógrafo tendrá también sus implicaciones políticas. En primer lugar, las ya señaladas de devolver al individuo el contexto histórico social en el que se encuentra inmerso; pero además de ello, también dicha imagen supone un antídoto crítico en contra de las formas con las cuales el fascismo logra estetizar la política, contundente frase final de “la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” a partir de la cual Benjamin avanza una discusión que cruzará todo el siglo veinte sobre las relaciones entre arte y política. Si volvemos al texto benjaminiano, encontramos que el diagnóstico se hace a partir de una humanidad que se ha vuelto espectáculo para sí misma, “su alienación autoinducida alcanza así aquel grado en que vive su propia destrucción cual goce estético de primera clase”.⁴⁵ Este nivel de “alienación autoinducida” es la que se puede observar, según Kracauer, en muchas de las tendencias formativas del cine y especialmente en las lúgubres fantasmagorías de luces y sombras que caracterizaron al expresionismo alemán. Kracauer compartirá el diagnóstico de Lukács sobre la literatura expresionista que pretendía generar, según este último, “una especie de anti-capitalismo romántico que solo mistificaba al mundo al proclamar un conocimiento basado en la experiencia interior”.⁴⁶ Dicho espacio literario supone la desaparición del individuo concreto y su sustitución por símbo-

⁴⁵ Benjamin, “La obra de arte...”, *op. cit.*, p. 85.

⁴⁶ Lunn, “A Debate on Realism...”, *op. cit.*, p. 84.

los y abstracciones. La técnica literaria de esta corriente estética estaba basada en un extremo subjetivismo que al proyectar una especie de angustia existencial desaparece las relaciones sociales, convirtiendo al individuo de los dramas expresionistas en un ente solipsista y distanciado del mundo emergente de las masas sociales.⁴⁷

Este debate histórico sobre las implicaciones políticas de la imagen realista del mundo tendrá una importante resonancia en las discusiones sobre teoría cinematográfica posteriores a Bazin o Kracauer, así como se verá reflejado en la conformación de nuevos manifiestos y tendencias filmicas. Ya desde los inicios del cine fue Vertov quien zanjó el camino a esta peculiar forma de mirar al cine en relación a una política de la verdad o, habríamos de decir, una política de la imagen. En su experimento fílmico de 1929, *Man with a Movie Camera*, el realizador anunciaba su petición de principio:

Este film presenta un experimento en la comunicación cinematográfica de los eventos visibles sin la ayuda de títulos (un film sin títulos), sin la ayuda de un escenario (un film sin escenario), sin la ayuda del teatro (un film sin sets, actores, etcétera). Esta obra experimental persigue la creación de un lenguaje cinematográfico verdaderamente internacional y absoluto basado en su total separación del lenguaje del teatro y la literatura.⁴⁸

Después de Vertov y las formas precursoras del *cinema verité*, muchas posturas volverán sobre la defensa de una imagen realista: el neorrealismo italiano, la *nouvelle vague*, el nuevo cine alemán de Fassbinder y hasta hace relativamente poco, el manifiesto danés Dogma 95, en donde se juega con una serie de criterios estéticos de castidad cinematográfica para devolverle al cine aquello que habría perdido en las arcas del entretenimiento comercial y su

⁴⁷ *Idem.*

⁴⁸ Dziga Vertov, *Man with a movie camera*, 1929.

estetización del mundo. La ascética de la imagen, “no una imagen justa sino justo una imagen”, configurará un espectro de realización de cine crítico que hace del minimalismo de sus recursos una denuncia política de los mundos fantasmagóricos del entretenimiento, la cultura de masas y el fetichismo de la sociedad de consumo.

HACIA UNA ESTÉTICA MATERIALISTA

Tanto en los ensayos de crítica durante su periodo temprano en el *Frankfurter Zeitung*, así como en sus obras terminadas, Kracauer expresará este tipo de acercamiento a una descripción de la vida desde sus aspectos micrológicos, y derivará de este análisis la comprensión de su presente. La calle, el mapa, un lobby de hotel o un espectáculo de baile son todas ellas expresiones de la superficie de una cultura que en su forma guardan “la sustancia fundamental de una época”.⁴⁹ En un procedimiento parecido al que Benjamin utilizará en *Dirección única*,⁵⁰ los llamados ensayos de Weimar constituyen una cartografía de la naciente vida del siglo observada desde la peculiaridad de sus objetos, los mensajes dispersos en la urbe, sus signos y letreros.⁵¹ La escritura de Kracauer establece una “afinidad electiva” con las páginas de ese pequeño territorio de *dirección única* dadas las intenciones que anidan en el proceder de ambos autores por hurgar en las condiciones de la urbe contemporánea como si éstas fueran enigmas que se prestan a la interpretación alegórica: quién hace de los carteles de una ciudad indicios de un problema a descifrar aprende a leer una época.

⁴⁹ Kracauer, “The Mass Ornament”, en *The Mass Ornament. Weimar Essays*, tr. Thomas Y. Levin, Cambridge, Harvard University Press, 1995, p. 75.

⁵⁰ Walter Benjamin, *Dirección única*, tr. Juan J. del Solar y Mercedes Allendesalazar, Madrid, Alfaguara, 1987.

⁵¹ Siegfried Kracauer, *La fotografía y otros ensayos. El ornamento de la masa I*, tr. Laura S. Carugati, Gedisa, 2009; *Construcciones y perspectivas. El ornamento de la masa II*, tr. Valeria Grinberg, Gedisa, 2009.

Articulan en una constelación de escritura la multiplicidad de referentes a partir de los cuales se puede postular una pregunta.

De ahí la presencia que tendrá la figura del detective, tanto en Kracauer como en Benjamin, y la pasión compartida por la novela detectivesca. La mirada del alegórico descifra el sentido de los objetos en el mundo cual detective, recogiendo en fragmentos y huellas, reconstruyendo desde los detalles más nimios y a partir de lo inadvertido el relato de lo ocurrido, para desplegar así la historia de esa participación de las cosas en la configuración del mundo y la historia. Además de los escritos en los que se dedica especialmente a analizar las novelas detectivescas, Kracauer volverá sobre este interés temprano en su obra dedicada al cine; en sus páginas “lo detectivesco” ocupa un lugar central al considerarlo uno de los motivos cinemáticos por excelencia. Cuando aparece la trama del detective en la pantalla, el cine se ve obligado a mostrar los fenómenos físicos en sí mismos vinculados a la acción, y normalmente recurre al primer plano para mostrar y enfatizar la relevancia de estos objetos y sus partes. Por otro lado, el proceso de investigación que implica lo detectivesco, además de requerir de la ya mencionada atención al detalle físico, también obliga, “al seguir la cadena de causas y efectos”, a “vislumbrar el *continuum* ilimitado de la realidad física”.⁵² *Continuum* del cual procede y al que vuelve la imagen, desplegando la multiplicidad de formas cinematográficas al mostrar la posibilidad abierta de su referencialidad. Es esta condición de la imagen –su posibilidad de ser siempre otra imagen, una imagen más, relación posible con cualquier imagen, parte de una imagen que puede abrirse o encerrarse, proceso de referencia *ad infinitum*– lo que ha permitido a Godard o Deleuze vincular el fenómeno cinematográfico al pensamiento.⁵³ Idea nada lejana a la afirmación de Kracauer según la cual “la in-

⁵² Kracauer, *Teoría del cine*, *op. cit.*, p. 340.

⁵³ Giles Deleuze, *La imagen tiempo: estudios sobre cine 2*, tr. Irene Agoff, Barcelona, Paidós, 1996.

investigación detectivesca es la versión secular de las especulaciones teológicas”.⁵⁴ La figura del detective funciona como una metáfora para hablar sobre la forma en la que en la vida moderna la interpretación se ha convertido en un proceso alegórico, más que simbólico, que asume la contingencia de toda reflexión, abandona la idea del conocimiento de carácter sistemático y, si bien pretende arrojar en imágenes una comprensión de la realidad social en su totalidad, sabe que renuncia a la idea decimonónica de “aferrar la totalidad de lo real por la fuerza del pensamiento”.⁵⁵

Kracauer desentrañará las imágenes y procedimientos de directores como Hitchcock, para quien la persecución, derivada de toda trama detectivesca, resulta la “expresión suprema del medio cinematográfico”, y quien a través de su cine “logra un perfecto dominio de los modos en que deben manipularse los datos físicos que den lugar a sus posibles significados”.⁵⁶ Así, en el cine de este director se funden prácticamente todos los motivos cinemáticos que se derivan de la forma detectivesca.

Además del detective, en la obra de Kracauer sobre el cine aparecerán otras dos figuras en las que me detendré brevemente. La primera de ellas es la del *flâneur* y procede de una relectura de las tesis benjaminianas sobre la genealogía de la modernidad como se encuentra en la obra de Baudelaire.⁵⁷ Ese personaje, que Benjamin encontraría en las viejas galerías comerciales del París de finales de siglo, Kracauer lo ubicará en las ruinas de la nueva ciudad del xx; su figura estará siempre asociada a la de la calle, una metáfora cara a Kracauer a partir de la cual se hace referencia al “flujo de la vida” y al lugar donde aparecen todas las formas y

⁵⁴ Kracauer, *Teoría del cine*, op. cit., p. 341.

⁵⁵ Theodor Adorno, “La actualidad de la filosofía”, en *La actualidad de la filosofía*, tr. Jose Luis Arantegui Tamayo, Barcelona, Paidós, 1991, p. 73.

⁵⁶ Kracauer, *Teoría del cine*, op. cit., p. 341.

⁵⁷ Walter Benjamin, *Poesía y capitalismo: Iluminaciones II*, tr. Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1980; Walter Benjamin, *Parque Central*, Santiago de Chile, Metales Pesados, 2005.

nuevos vehículos que transforman y reinventan en general la posibilidad de movimiento. El ferrocarril, el tranvía y los autos, pero también el mundo de la bicicleta y el transeúnte. Entre ellos, la cámara, canalizando y potencializando todas esas nuevas formas de traslación, el registro continuo de lo que (se) mueve. De la galería comercial del Pasaje de la Opera a las calles abiertas de Roma y las andanzas de Antonio y Bruno Ricci (De Sica, *Ladri di biciclette*, 1948), la figura del *flâneur* representa, al igual que el ferrocarril o la calle, la “vida transitoria de la manera más conspicua”.⁵⁸ El cine, al igual que la vida moderna, tiene que ver fundamentalmente con este carácter de transitoriedad. Kracauer volverá sobre el imaginario del neorrealismo italiano, esas películas que están “literalmente empapadas en el mundo de la calle” y sus personajes “a la deriva, movidos por corrientes inexplicables”.⁵⁹ *Roma città aperta* (Rosellini, 1945), *Le notti di Cabiria* (Fellini, 1957) o *La strada* (Fellini, 1954) son filmes que comienzan y terminan en el mundo de la calle, espacio que escenifica la permeabilidad de las interacciones sociales, la estructura fluida por la cual atraviesan todas las modalidades de la vida material.

Finalmente, una figura que aparece de manera indirecta en la obra y no tiene la presencia de las anteriores: la figura del trapero tal como está configurada por la idea baudeleriana de la alegoría y su relación con la poética y la interpretación. A una estética que privilegia el fragmento y su particularidad, la figura del trapero se le presenta como quien recoge los desechos de la ciudad y refuncionaliza los usos que éstos tienen al rescatar la belleza peculiar que aún brilla en ellos. La figura del trapero muestra esa singularidad del cine por la cual la cámara no se agota sólo en sus funciones de registro, sino que abre espacio para revelar algo en el tiempo, nos descubre nuevas perspectivas y aspectos del mundo físico en los que no habíamos reparado.

⁵⁸ Kracauer, *Teoría del cine*, op. cit., p. 317.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 318.

Las tres tipologías antes descritas son figuras que se caracterizan por la forma en que se relacionan con los objetos y la manera en que disponen y trabajan con ellos. El detective, el *flâneur* y el traperero se pierden en las cosas desentrañando los significados alegóricos que aún habitan en ellas, aquello que aún habrían de decirnos. El cine, para quien conserva la virtud de estas miradas, es un vehículo que permite acercarse a la materialidad de los fenómenos y nos dirige a la particularidad infinitesimal de ese mundo exterior. Como instrumento que capta esa exteriorización de la vida, la cámara se convierte en un cirujano⁶⁰ que explora y opera sobre la realidad, y al proyectar sobre la pantalla sus hallazgos, reconstruye un ámbito perdido de la experiencia cotidiana.

Para desplegar las posibilidades de esta revelación cinematográfica del mundo, Kracauer recurrirá a ciertos aspectos técnicos, como el plano cinematográfico, que permiten explicar la forma en que la cámara puede atrapar hasta el más mínimo detalle de la realidad y mostrarlo en toda su particularidad, magnificándolo. A través del primer plano nosotros podemos volver a detenernos sobre la textura de las cosas y redescubrirlas, como lo hace por primera vez Griffith al imprimir de intencionalidad un primer plano cuando muestra las manos “crispadas” de Mae Marsh en *Intolerance* (1916). Esta posibilidad que el cine retomará de la literatura, como lo muestra Kracauer al recurrir a Proust, o como lo hará más temprano aún Eisenstein al analizar el lenguaje de Dickens, se ve incrementada en la medida en que la función del primer plano en el cine “no es tanto mostrar o presentar, como significar, dar significado, designar”.⁶¹ Esta relación de designación con las cosas, además del intento por la comprensión del conjunto a través de sus partes que el primer plano permite, implica a su vez una transformación cualitativa de lo observado, es decir, crea

⁶⁰ Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Obras. Libro I, vol. 2*, Madrid, Abada, 2008, p. 36.

⁶¹ Sergei Eisenstein, “Dickens, Griffith y el cine en la actualidad”, en *La forma del cine*, tr., María Luisa Puga, México, Siglo XXI Editores, 1999, p. 219.

“una nueva calidad del todo desde una yuxtaposición de las partes separadas”.⁶² Lo que quiere decir que, además de su capacidad de disección, selección, abstracción y transformación cualitativa de lo observado, el cine logra ampliar nuestro entorno y las relaciones que establecemos con él. Los elementos, al ser magnificados, son transformados por el plano, y permiten revelar “formaciones nuevas e insospechadas de la materia: las texturas de la piel nos recuerdan fotografías aéreas, los ojos se convierten en lagos o cráteres volcánicos”. Con esta transfiguración de lo conocido las imágenes “rompen la prisión de la realidad convencional, abriéndonos a territorios que, en el mejor de los casos, sólo habríamos explorado en sueños”.⁶³

El mundo del cine tiene una valencia cognitiva importante, una nueva forma de conocer y acercarse a los fenómenos que construyen la estructura y realidad de nuestro mundo. Y de la misma forma en que el primer plano nos acercará al mundo de lo minúsculo, también el cine nos permite experimentar sensiblemente ciertas dimensiones que escapan a nuestra limitada percepción. Es el caso de lo que Kracauer llamará “lo grande”, esos objetos de gran magnitud, como un paisaje extenso, una gran formación de tierra, una montaña y la “masa, una fuerza social de primera magnitud”.⁶⁴ Los objetos grandes, como los pequeños, son inabarcables para una puesta en escena, son inaprehensibles por una percepción “natural” y ello es lo que los hace propiamente cinematográficos: lo particular de lo grande y aquello que debe revelarse es que “sólo puede agotárselo mediante una combinación de representaciones tomadas desde diferentes distancias”.⁶⁵ A diferencia del primer plano, que normalmente es fijo, aquí Kracauer resalta la importancia de los planos móviles en la medida en que su función es revelar los fenómenos de gran magnitud,

⁶² *Idem.*

⁶³ Kracauer, *Teoría del cine*, *op. cit.*, p. 75.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 77.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 78.

tomas que permiten mostrar el conjunto y sus diversos elementos. De ahí que sea de fundamental importancia para el principio del montaje cinematográfico contar con la serie plano general-primer plano-plano general.

Además de lo grande, el cine nos permitirá asir por primera vez tanto la percepción como la afección de lo transitorio; nos acerca de esa forma a los elementos fugaces y efímeros de la vida. Impresiones evanescentes que, sin embargo, “pueden perdurar en la mente del espectador mucho después de que haya permanecido en el olvido el relato que ellas contribuyeron a formar.”⁶⁶ Además de esta capacidad, el cine puede también diseccionar todas las formas del movimiento y de la transición al referirnos a los movimientos transitorios de la naturaleza que son imposibles de abarcar por la percepción y que sólo a través de artificios cinematográficos, como el movimiento acelerado y el ralenti, pueden experimentarse.

El cine nos revelará también lo que Kracauer llama “puntos ciegos de la mente”, fenómenos que el hábito y el prejuicio nos impiden advertir. Estos objetos son cinemáticos “precisamente porque en la vida cotidiana eluden de manera tenaz nuestra atención”,⁶⁷ entre ellos se encuentran las combinaciones no convencionales de elementos, aquellos objetos que desdeñamos en la vida diaria que nos son de poca o nula importancia y que el cine puede hacer atractivos. Además, de forma paradójica, “lo conocido” puede ser considerado un punto ciego de la mente. Kracauer se refiere a los fenómenos que no merecen nuestra atención y que pasamos por alto dada la familiaridad en la que convivimos con ellos, objetos cuya existencia damos por sentada. Situaciones en las que se presenta un extraño movimiento por el cual el cine tiene que enajenarnos un contexto muy familiar o conocido para poderlo presentar y exponer ante nosotros bajo una nueva luz.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 80.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 81.

“¿Acaso a menudo no observamos planos de esquinas callejeras, edificios y paisajes que hemos frecuentado toda la vida, y que naturalmente reconocemos, y en cambio sentimos como si impresiones vírgenes emergieran de esa abismal proximidad?”⁶⁸

Esta condición por la cual vivimos una experiencia de extrañamiento de lo familiar es uno de los aspectos fundamentales del cine en tanto aparato revelador: permite configurar una mirada que, asentada sobre los aspectos cotidianos más comunes, los transfigura en una operación de alquimia; aquello que se muestra nos devela un gesto oculto de las cosas, redirige nuestra atención y nos enseña a contemplar. Nuestra duración y recepción del objeto se ven trastornadas por la experiencia que significa dicho descubrimiento, y esto es en gran medida posible a partir de la forma cinematográfica, la composición necesaria para que devolvamos a las cosas la vida y desprendamos de ellas la opacidad inerte a la que están relegadas comúnmente. El cine logra así una verdadera exaltación de la realidad física. De esta tesitura estética son, por ejemplo, las escenas cotidianas de Ozu, que nos atrapan por su sencillez, pequeños *haikus* visuales que nos muestran el florecer de lo diminuto e insignificante: un viejo fumando una pipa parsimoniosamente puede resignificar y ampliar nuestra experiencia del mundo sensible, nos hace reparar en la belleza de las cosas cuando éstas, desnudas, muestran su simplicidad y atractivo; hay siempre en la relación afectiva con la imagen un tipo de nostalgia por lo efímero que permite devolvernos cierta disposición en la que aún cabe el amor por las cosas.

A MANERA DE CONCLUSIÓN...

Lo expuesto en párrafos anteriores nos muestra esa predisposición de Kracauer a una estética del cine de cuño materialista: tanto en sus funciones de registro –la descripción fidedigna del movimiento de exteriorización de la vida–, como en sus funciones

⁶⁸ *Ibid.*, p. 83.

de revelación –el descubrimiento de los aspectos inusitados de la vida material–, la forma cinematográfica tiene la posibilidad de ofrecernos una representación y reinención de la materia, y con ello devolvernos, en un ejercicio de lectura del mundo, la posibilidad de observación y experiencia que hacemos de éste.

Lo cinematográfico implica una constante duda y reafirmación del espacio, así como una vivencia, escenificación y lección del tiempo. Al entregarse tan al descubierto a la vida material, quisiera recobrar en los objetos lo que éstos nos dicen del presente o del tiempo entre ellos; su afán de concreción se acerca a la particularidad y singularidad que puede quedar salvada por la forma del cine; pero, además, su escritura tiene la posibilidad de explorar en toda su riqueza y de forma minuciosa la historia, desarrollo y génesis de este arte del siglo xx. Así como el cine puede guardar a las cosas y a las formas del olvido al que están destinadas, también la ensayística de Kracauer quisiera recuperar esa luminosidad que brilla aún en la sala oscura en la que se hace la experiencia del cine. Tanto el cine como su escritura, en un ejercicio de refracción e interdependencia, tienen para Kracauer la intención, en palabras de Perec, “de retener algo meticulosamente, de conseguir que algo sobreviva: arrancar unas migajas precisas al vacío que se excava continuamente, dejar en alguna parte un surco, un rastro, una marca o algunos signos”.⁶⁹ El esfuerzo por marcar la posibilidad de este espacio a través del arte cinematográfico constituye una de las lecciones que guarda el pensamiento del filósofo hoy en día: el acto de escribir sobre el cine y redimensionar su tarea en términos de una pedagógica de la imagen es facultar la experiencia estético-política del mismo.

Si bien la *Teoría del cine* es un tratado sistemático que pretende analizar las posibilidades de este nuevo arte en todas sus dimensiones, bien podría decirse que es a su vez una fenomenología de

⁶⁹ Georges Perec, *Especies de espacios*, tr. Jesús Camarero, Barcelona, Montesinos, 2004, p. 140.

la vida urbana de principios de siglo. A su manera, es una exploración de las fascinaciones modernas que aquejarán el espíritu de un habitante desarraigado en los albores del siglo xx. Los temas del cine, bajo la óptica de Kracauer, son también los de esa vida moderna: el movimiento y sus interrelaciones, la posibilidad de captarlo, hacerlo durar, fragmentarlo, analizarlo, descomponerlo y clasificarlo. Aparece también una reformulación de la velocidad y el ritmo, el nuevo tempo impuesto por la urbe moderna, coordenadas distintas de espacialidad y temporalidad así como una percepción transformada de ellas. Personajes privilegiados de esta narrativa son los espacios públicos, las calles de las ciudades, sus nuevas topografías y laberínticos desplazamientos. Entran en escena los nuevos sujetos sociales como la masa, sujeto que nace junto con el cine, y éste se aventura en ella al hacer una disección, observación, prolongación y representación de la misma. La salida de los trabajadores de la fábrica, la llegada de un tren, son sólo imágenes sintomáticas de este nacimiento común de uno a otro. Leer a Kracauer desnudando los procesos y procedimientos cinematográficos es detenerse sobre las viejas fascinaciones de las personas que asistirían al nacimiento del siglo, asombradas y temerosas por las transformaciones de su vida común.

En un momento en el que la posibilidad de la experiencia se ve amenazada, tema que se transmite en un constante diálogo entre el círculo de amigos conformados por Kracauer, Adorno y Benjamin,⁷⁰ el cine parece guardar ciertas condiciones para volver al asombro del mundo, a una política de la imagen, al poder democratizante de la herramienta cinematográfica así como a un análisis minucioso de la cultura de masas que esquive los riesgosos juicios en los que encallan los antagonismos maniqueos.

⁷⁰ Walter Benjamin, “Experiencia y pobreza” y “El narrador” en *Obras. Libro II, vol I*, Madrid, Abada, 2007; Theodor Adorno, *Minima moralia. Reflexiones desde la vida dañada. Obra completa, 4*, Madrid, Akal, 2004; Martin Jay, *Songs of Experience: Modern American and European Variations on a Universal Theme*. Ewing, University of California Press, 2004.

La lectura del libro lleva inscrita a su vez una imposibilidad de esa experiencia originaria de la infancia de la que surge el amor al cine. Ese límite funda uno de los motores sensibles del presente ensayo al no poder afirmar, como Kracauer, el momento y las circunstancias de una primera experiencia con el cine. Dicha primera experiencia que abre a la manera de un epígrafe este ensayo, constituye el lugar mítico de una primera evocación de la experiencia de infancia en el cine. En esta imagen se entretajan el momento de la escritura, de la infancia y del cine. Esta primera escena, en la que se entrecruzan todos estos registros, guarda un potencial inusitado en la medida en que significa tanto la imposibilidad como la exigencia de volver a desentrañar el misterio que guarda esa proyección de luz sobre un lienzo blanco. Volver sobre las figuras de la infancia es, recordando a Agamben,⁷¹ pensar que se puede hacer espacio para una experiencia aún posible. El cine, según Kracauer, nos devuelve también esa esperanza. ☒

BIBLIOGRAFÍA

- 1) Thomas Y. Levin, "Introduction", en *The Mass Ornament. Weimar Essays*, Cambridge, Harvard University Press, 1995.
- 2) Miriam Hansen, "'With Skin and Hair': Kracauer's Theory of Film, Marseille 1940", *Critical Inquiry*, vol. 19, núm 3, 1993.
- 3) Klaus Michel, "Vor dem Café: Walter Benjamin und Siegfried Kracauer in Marseille", en Michael Opitz y Erdmut Wizisla (eds.), *Aber ein Sturm weht vom Paradise her: Texte zu Walter Benjamin*, Leipzig, Reclam, 1992.
- 4) Roman Gubern, *Historia del cine*, vol. 1, Barcelona, Ediciones Danae, 1973.
- 5) Noël Burch, *El tragaluz del infinito*, tr. Francisco Llinás, Madrid, Cátedra, 1999.
- 6) Hugo von Hoffmannsthal, "El sustituto de los sueños", *Pensamiento de los confines*, núm. 6, 1999.

⁷¹ Giorgio Agamben, *Infancia e historia: destrucción de la experiencia y origen de la historia*, tr. Silvio Mattoni, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007.

- 7) Siegfried Kracauer, *Teoría del cine. La redención de la realidad física*, tr. Jorge Hornero, Barcelona, Paidós, 1996.
- 8) David Frisby, "Siegfried Kracauer: Exemplary instances of Modernity", en *Fragments of Modernity*, Cambridge, The MIT Press, 1986.
- 9) Walter Benjamin, *Sobre la fotografía*, tr. José Muñoz Millanes, Valencia, Pre-Textos, 2004.
- 10) Walter Benjamin, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Obras*, Libro I, vol. 2, tr. Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, Abada, 2008.
- 11) Jonathan Crary, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge, The MIT Press, 1992.
- 12) J. Dudley Andrew, *The Major Film Theories*, Oxford, Oxford University Press, 1976.
- 13) Robert Stam, *Film Theory. An Introduction*, Oxford, Blackwell, 2001.
- 14) Andre Bazin, "The ontology of the photographic image", en Leo Braudy, Marshall Cohen (eds.), *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*, Nueva York, Oxford University Press, 1999.
- 15) Lauri Pauli (ed.), *Acting the part. Photography as theater*, Nueva York, Merrel, 2006.
- 16) Arthur C. Danto, "El modernismo y la crítica del arte puro: la visión histórica de Clement Greenberg", en *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós, 1999.
- 17) Jean-Luc Godard, *Historia(s) del cine*, tr. Tola Pizarro y Adrián Cangí, Buenos Aires, Caja Negra Editora, 2007.
- 18) Francesco Casetti, *Teorías del cine*, Madrid, Cátedra, 2005.
- 19) Siegfried Kracauer, *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*, tr. Héctor Grossi, Barcelona, Paidós, 1985.
- 20) Eugene Lunn, "A debate on realism and modernism", en *Marxism and Modernism*, Berkeley, University of California Press, 1982.
- 21) Siegfried Kracauer, "The Mass Ornament", en *The Mass Ornament. Weimar Essays*, tr. Thomas Y. Levin, Cambridge, Harvard University Press, 1995.
- 22) Walter Benjamin, *Dirección única*, tr. Juan J. del Solar y Mercedes Allendesalazar, Madrid, Alfaguara, 1987.
- 23) Siegfried Kracauer, *La fotografía y otros ensayos. El ornamento de la masa I*, tr. Laura S. Carugati, Gedisa, 2009. *Construcciones y perspectivas. El ornamento de la masa II*, tr. Valeria Grinberg, Gedisa, 2009.
- 24) Giles Deleuze, *La imagen tiempo: estudios sobre cine 2*, tr. Irene Agoff, Barcelona, Paidós, 1996.

- 25) Theodor Adorno, “La actualidad de la filosofía”, en *La actualidad de la filosofía*, tr. Jose Luis Aranteguí Tamayo, Barcelona, Paidós, 1991.
- 26) Walter Benjamin, *Poesía y capitalismo: Iluminaciones II*, tr. Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1980.
- 27) Walter Benjamin, *Parque Central*, Santiago de Chile, Metales Pesados, 2005.
- 28) Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Obras. Libro I, vol. 2*, Madrid, Abada, 2008.
- 29) Sergei Eisenstein, “Dickens, Griffith y el cine en la actualidad”, en *La forma del cine*, tr., Maria Luisa Puga, México, Siglo XXI Editores, 1999.
- 30) Georges Perec, *Especies de espacios*, tr. Jesús Camarero, Barcelona, Montesinos, 2004.
- 31) Walter Benjamin, “Experiencia y pobreza” y “El narrador” en *Obras. Libro II, vol I*, Madrid, Abada, 2007.
- 32) Theodor Adorno, *Minima moralia. Reflexiones desde la vida dañada. Obra completa, 4*, Madrid, Akal, 2004.
- 33) Martin Jay, *Songs of Experience: Modern American and European Variations on a Universal Theme*. Ewing, University of California Press, 2004.
- 34) Giorgio Agamben, *Infancia e historia: destrucción de la experiencia y origen de la historia*, tr. Silvio Mattoni, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007.