



## Realismo artístico e imagen cinematográfica: un problema estético de Vertov a Kluge

María Verónica Galfione<sup>1</sup> y Eugenia María Roldán<sup>2</sup>

Recibido: 14 de octubre de 2016 / Aceptado: 7 de septiembre de 2017

**Resumen.** El presente trabajo procura reconstruir algunas de las expectativas que se hallaron asociadas al cine en lo que respecta a la posibilidad de una representación fidedigna de la realidad. En este sentido se analizan tanto las primeras teorías cinematográficas del siglo XX como el proyecto vanguardista de Vertov. Posteriormente, se hace una breve mención a algunos de los motivos por los cuales estas expectativas comenzaron a ser puestas en cuestión desde finales de la segunda guerra mundial y fueron definitivamente abandonadas a partir de los años 70. Finalmente, se considera el modo en que un director de cine como Alexander Kluge ha retomado el proyecto realista y ha procurado reconfigurarlo a los fines de salvar su validez en el nuevo contexto mediático.

**Palabras clave:** realismo artístico, imagen, cine, Alexander Kluge.

### [en] Artistic Realism and Cinematic Image: an Aesthetic Problem from Vertov to Kluge

**Abstract.** This paper aims to reconstruct some of the expectations associated to cinema and its possibility of a true representation of reality. Thus, we start analyzing the first film theories of the twentieth century and Vertov's avant-garde project. Then, we make a brief mention of some of the reasons that explain why these expectations began to be called into question since the end of World War II and were definitely abandoned in the 70s. Finally, we consider the way in which the film director Alexander Kluge has resumed the realistic project and has sought to reconfigure it in order to save its validity in the new media context.

**Keywords:** Artistic Realism, Image, Cinema, Alexander Kluge.

**Sumario:** 1. Introducción; 2. La imagen como crítica al lenguaje; 3. La dimensión óptica y la metrópolis; 4. Prescindir de la ficción; 5. El escenario global de las imágenes; 6. La perspectiva de Alexander Kluge; 7. Realismo, entre el documental y la ficción; 8. Realismo, entre el modernismo y el posmodernismo; 9. Realismo: montaje, imaginación y protesta; 10. Kluge y el cine temprano; 11. Referencias bibliográficas.

**Cómo citar:** Galfione, M.V., y Roldán, E. M. (2017) "Realismo artístico e imagen cinematográfica: un problema estético de Vertov a Kluge", en *Escritura e Imagen* 13, 179-198.

<sup>1</sup> Instituto de Humanidades-Universidad Nacional de Córoba, CONICET.

veronicagalfione@yahoo.com.ar

<sup>2</sup> Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

eugeniardolan@hotmail.com

## 1. Introducción

Ya desde sus orígenes a comienzos del siglo XX fue visible el desafío que introducía el cine en el modo en que había sido concebida hasta ese momento la esfera artística. No obstante, este hecho fue interpretado de distintas maneras por la filosofía y por las emergentes teorías sociales y culturales. Algunos autores se negaron a admitir que se tratara de un fenómeno auténticamente estético. Para ellos, el cine representaba una técnica reproductiva que solo podía ser utilizada como medio de transmisión de obras de arte teatrales, literarias o musicales o, subsumido bajo la categoría de entretenimiento (*Lustbarkeiten*), diversión o placer, era relegado como medio que se oponía a los objetivos “serios”, sociales y políticos, que interesaban a la prensa.<sup>3</sup> En este sentido se orientaba la opinión que vertía en *The New Review* el periodista inglés de finales de siglo XIX, O. Winter, después de haber presenciado una exhibición del cinematógrafo de los Lumière: “El cinematógrafo no es más que realismo reducido a otros términos, menos falible y más divertido; aunque los rayos de M. Roentgen sugieren que un acercamiento demasiado íntimo sería fatal para el romance, el doctor y las curiosidades por las monstruosidades lo encuentran útiles para perforar nuestra “carne demasiado, demasiado sólida” y llegar a nuestros ruidosos huesos.”<sup>4</sup>

No obstante, la tendencia del cine a destruir los valores estéticos también fue juzgada de una manera positiva. De hecho, si el cine retrataba la “vida en movimiento”, “sin propósito, sin belleza, sin mejor impulso que la estúpida curiosidad”; si él veía “lo trivial y lo importante, lo cercano y lo distante, con la misma irreflexividad del ojo imparcial”<sup>5</sup>, entonces, podía también destruir la mentira del arte y entregarnos así una verdadera representación de la realidad. Como sostiene Oksana Bulgakowa, las propias características del cine despertaron la expectativa de que este pudiese aprehender una realidad que se encontraba más allá de las deformaciones culturales.<sup>6</sup>

De este modo, surgía un proyecto de rasgos utópicos que, con distintos matices, ha atravesado la historia del cine –desde Dziga Vertov hasta el neorrealismo italiano o el *direct cinema* en los Estados Unidos– y que descansaba sobre la confianza en la capacidad del cine para ofrecernos una imagen fidedigna de la realidad.

Estas expectativas que despertó el cine en lo que respecta a la posibilidad de una representación inequívoca de la realidad comenzaron a ser puestas en cuestión desde finales de la segunda guerra mundial y fueron definitivamente abandonadas a partir de los años 70. De hecho, con la proliferación del video y la masificación de la televisión, comenzó a ser evidente el carácter convencional de la univocidad de la referencialidad de la imagen. En este contexto ganaron peso ciertas perspectivas estéticas que proclamaban la independencia de la apariencia con respecto a todo posible presupuesto de carácter ontológico. No obstante, en las últimas décadas, directores de cine como Alexander Kluge han retomado el proyecto realista que se hallaba asociado al cine de comienzos de siglo y han procurado reconfigurarlo a los fines de salvar su validez en el nuevo contexto mediático. En este sentido resulta

<sup>3</sup> Cf. Hansen, M., «Early Silent Cinema: Whose Public Sphere?», *New German Critique*, núm. 29, 1983, p. 169. Agrega la autora: “Después del desembarco del cine narrativo, los ataques se suscitaron por el lado del arte, qué estándares estéticos y valores culturales conllevaba este nuevo medio.”

<sup>4</sup> Winter, O., «The Cinematograph», *Sight and sound*, vol.51, núm 4, 1982, p. 294.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 296.

<sup>6</sup> Bulgakowa, O., «Film/filmisch», EN: Borck, K., (ed.), *Ästhetische Grundbegriffe* II, 2001, Stuttgart, Metzler, p. 433.

notable el hecho de que la utilización que hace Kluge de las técnicas cinematográficas tempranas no presuponga un diagnóstico pesimista acerca de la pérdida del potencial emancipatorio del cine. Ella se halla orientada, más bien, a poner las formas más actuales de circulación de la información al servicio de la construcción de una esfera pública de carácter contrahegemónico.

Con el objetivo de indagar hasta qué punto el proyecto cinematográfico klugeliano concibe una forma de realismo artístico que recoge la radicalidad de la utopía del cine de comienzos del siglo XX<sup>7</sup>, este escrito reconstruye, en un primer momento, algunas de las reflexiones que fueron desarrolladas durante los años 20 en torno a las nuevas posibilidades que ofrecía la imagen cinematográfica. En este punto se trata fundamentalmente de revisar los orígenes del problema filosófico que la conjunción realismo/utopía conlleva. De allí que el trabajo se circunscriba a la presentación de tres autores emblemáticos: Hugo von Hofmannsthal, Béla Balázs y Dziga Vertov. En segundo lugar, haremos una breve referencia a los motivos por los cuales las expectativas que despertó el cine primitivo fueron cuestionadas y abandonadas a partir de los años 70. Sobre el trasfondo de esta crisis, presentamos en la última parte del artículo, el proyecto de realismo antagonista de Kluge y discutimos su estrategia de vuelta al cine temprano.

## 2. La imagen como crítica al lenguaje

Lo que tornaba particularmente atractivo al cine de comienzos del siglo XX no era tanto el contenido de las imágenes cinematográficas como el hecho de que este medio trabajara con imágenes. Los apólogos del nuevo medio de representación consideraban que estas se desenvolvían en el plano de lo particular y que, por este motivo, resultaban adecuadas para representar una realidad que poseía ella misma un carácter particular. En este punto, las imágenes cinematográficas se presentaban como el contrapunto exacto del lenguaje: si este tendía a la abstracción, aquellas se mantenían en la superficie visible de las cosas. Como señala Hartmut Winkler, el cine ofreció una escapatoria frente a la permanente postergación de la referencia que introducía el lenguaje. Frente a ella, el cine parecía tener un suelo firme en la realidad, en la medida en que las imágenes hacían referencia de manera directa a las cosas singulares.<sup>8</sup>

En este punto, resultan significativas las críticas a la abstracción del lenguaje que dirige el poeta y dramaturgo austríaco Hugo von Hofmannsthal (1874-1929). Estas críticas aparecen en una primera instancia en su famosa *Carta a Lord Chandos* de 1902<sup>9</sup> y son retomadas en uno de los tres ensayos que componen las *Kleine Betrachtungen* de 1921. En este ensayo, que lleva por título “Sustituto de los sueños”, el autor establece una contraposición clara entre el lenguaje y la imagen que despierta el film –del todavía cine mudo vale aclarar– en el inconsciente colectivo de la masa. Según constata allí, si los hombres tienen necesidad de tales “sustitutos de los sueños” es porque “sus cabezas estaban vacías... a raíz de la vida que la sociedad les obligaba a llevar”. En este punto, el autor hace referencia a las “grandes conglomeraciones

<sup>7</sup> Cf. Ranciere, J., *Las distancias del cine*, España, Ellago, 2012, p. 21.

<sup>8</sup> Winkler, H., *Decuverse. Zur Medientheorie der Computer*, München, Boer, 1997, p. 206.

<sup>9</sup> Hofmannsthal, H., *Carta a lord Chandos y otros textos en prosa*, Barcelona, Alba, 2001.

industriales”, al anonimato de las ciudades (“esas interminables líneas de casas que se entrecruzan” en las cuales “solo el número” “le dice algo a quien pasa o busca una casa”), pero sobre todo a la alienación del trabajo fabril y de vida de los obreros en general.<sup>10</sup> Para Hofmannsthal los obreros sienten que el lenguaje y el saber, que se halla asociado a él como instrumento de sociabilidad moderna, los separan cada vez más de aquella vida más auténtica que se vería reflejada en el ámbito de los sueños, de esa “raíz profunda y oscura” a la que casi no alcanzan las palabras.<sup>11</sup>

En suma, lo que importa del cine como medio artístico es su capacidad de recuperar lo particular. En efecto, por un lado, se valora la capacidad del cine para aproximarse a las cosas y a los individuos desde un acceso no mediado por el “espíritu”. Aquí, resultan particularmente importantes las distintas críticas a la filosofía idealista, especialmente la que había inaugurado el pensamiento de Georg Simmel. En el contexto de una crisis del lenguaje, el cine cumpliría el cometido de reivindicarse como un arte no unido a la palabra, tal como se desprende de las reflexiones de Hofmannsthal, pero además, llevaría implícita otra promesa: la de erigirse como crítica al lenguaje científico y racional, en boga después de la Primera Guerra Mundial y relacionada no solo al nombre de Simmel sino también al diagnóstico de Max Weber.

### 3. La dimensión óptica y la metrópolis

Pero la preeminencia del cine no solo se hallaba asociada a la crisis de la concepción idealista del espíritu. La superioridad de lo óptico también se encontraba relacionada con la vida de las grandes ciudades y las transformaciones del capitalismo de principios de siglo. En concreto, con las modificaciones en la forma de habitar y de experimentar la vida cotidiana que había producido la modernización de la ciudad: el surgimiento de nuevas formas de consumo, asociadas a la cultura de masas, por una parte, y de nuevas formas de relación, vinculadas al anonimato y a la vertiginosidad de la urbe, por el otro. De hecho, estos dos elementos se conjugan de una manera notable en las reflexiones acerca del cine y sus cualidades ópticas que desarrolla durante los años 20 el poeta, dramaturgo y crítico de cine Béla Balázs (1884-1949). En “*Der sichtbare Mensch*” de 1924 el autor húngaro opone una cultura de la visibilidad a la cultura de la palabra porque en esta última se ha perdido el alma y el cuerpo. Como signo histórico, “la palabra parece haber abusado del hombre”. También le atribuye al cine, en tanto medio óptico, la capacidad para cuestionar la cosificación de las relaciones sociales que introduce el sistema capitalista. Para Balázs la abstracción del lenguaje tiene su origen en el terreno de las relaciones sociales de producción. Dicho más concretamente, la abstracción representa el principio directriz del capitalismo en la medida en que este reduce las cosas a mercancías, los valores a precios y los hombres a fuerzas impersonales de trabajo. “La abstracción desmaterializadora de

<sup>10</sup> Hofmannsthal, H., *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Reden und Aufsätze 1–3*, tomo 2, Frankfurt, Fischer, 1979, p. 141s.

<sup>11</sup> A los fines de evitar una evaluación unilateral de la posición de Hofmannsthal frente al cine sería necesario tener en cuenta, tanto que en el contexto del ensayo las afirmaciones que hemos citado aquí son presentadas como opiniones de un “amigo” del autor, como el hecho de que el ensayo mismo forma parte de una trilogía. En este sentido, resulta imprescindible recordar que “*Die schöne Sprache*”, el último de los ensayos que la componen, toma posición a favor del lenguaje y en contra de la pretendida inmediatez de la imagen.

nuestra cultura se halla en la esencia del capitalismo... de la misma manera que en la conciencia de los hombres, el valor propio de las cosas es reprimido por su valor de mercado, así también su conciencia es enajenada paulatinamente con respecto al ser inmediato de las cosas.”<sup>12</sup>

Para Balázs, el cine también constituye una herramienta adecuada para la crítica social. Ya que, por sus propias características técnicas, el cine puede sondear la superficie de las cosas y descubrir en ella aquellas tendencias que escapan al abordaje meramente conceptual. Según este autor, “la esencia del cine contradice la atmósfera espiritual de la cultura capitalista”, es decir, esa atmósfera abstracta e impersonal que crea la propia circulación del capital; puesto que el cine, a pesar de haberse originado en el seno de la cultura capitalista, “surge del anhelo de una vivencia concreta, inconceptualizable, inmediata.”<sup>13</sup>

#### 4. Prescindir de la ficción

El cineasta ruso Dziga Vertov (1896-1954) se destaca por haber radicalizado la reflexión acerca de las posibilidades representativas que ofrecía el cine. Desde su perspectiva, el cine muestra al mundo, no lo representa; y la insistencia del cine de ficción en la necesidad de introducir elementos tales como la narración o la puesta en escena solo contribuye a impedir que se logre mostrar la realidad de un modo adecuado. De manera consecuente, Vertov se esfuerza por construir un cine que prescinda de todos aquellos medios que resultan ajenos a la esencia cinematográfica. Para él, lo propio del cine es la cámara y la capacidad de la misma para captar algunos aspectos de la realidad que no resultan aprehensibles por medio de la mirada natural. En este sentido, la cámara debe ofrecerle al camarógrafo la posibilidad de hacer verdaderamente visible el mundo visible. El cine-ojo, proyecto fundado por Vertov en 1919, es para él “el desciframiento filmico documental del mundo visible y del mundo que resulta invisible para el ojo humano.”<sup>14</sup>

En el manifiesto escrito en 1922 Vertov se niega a usar el concepto de composición porque entiende que este se halla asociado a la idea de una creación artística de carácter intuitivo. Para él, el cineasta debe limitarse a escoger los hechos y a organizarlos en función de las posibilidades técnicas que ofrece el montaje cinematográfico. El film es producido en dos momentos que resultan independientes de la intencionalidad subjetiva. En un primer momento se encuentra el trabajo de la cámara, que debe ser liberado tanto como sea posible de la dirección del ojo humano. De hecho, a diferencia de este, que procede de acuerdo a intenciones de orden subjetivo, aquella es capaz de producir una percepción de carácter objetivo. Al respecto, sostiene Vertov: “el punto de partida es la utilización de la cámara como cine-ojo, el cual es más perfecto que el ojo humano para investigar el caos de fenómenos visuales que llenan el espacio.”<sup>15</sup>

Pero tampoco el segundo momento de la producción cinematográfica depende

---

<sup>12</sup> Balázs, B., *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Frankfurt, Suhrkamp, 2001, p. 104s.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 105.

<sup>14</sup> Vertov, D., *Schriften zum Film*, München, Hanser, 1973, p. 77.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 144.

de los propósitos del artista, pues el montaje, que debe investigar este “caos de fenómenos visuales” a los fines de establecer determinadas regularidades, también se halla técnicamente condicionado. El montaje debe captar la aparente irregularidad de los fenómenos visibles y organizarla en “sistemas de movimientos sucesivos.”<sup>16</sup> En este punto, Vertov tiene en mente la posibilidad de que dicho procedimiento revele el trasfondo social de los objetos sin vida de las sociedades industriales. El cine es, para él, un arte experimental que permite descifrar las auténticas leyes de la vida. “En el proceso de observación y en la toma se clarifica el caos de la vida. Nada es casual, todo es regular y explicable.”<sup>17</sup> Montar significa para Vertov organizar las imágenes de tal modo que la película se escriba por los fragmentos filmados, evadiendo la “desviación teatral”, esto es, la construcción de escenas con las imágenes, y la “desviación literaria” o la utilización de las imágenes para crear textos narrativos.<sup>18</sup>

En el ámbito teórico, el proyecto de Vertov fue retomado tras la segunda guerra mundial por dos importantes teóricos europeos del cine. Nos referimos concretamente a Siegfried Kracauer y a André Bazin. En efecto, en su *Teoría del cine* de 1960, el primero de estos autores volvía a hacer referencia a la capacidad de la cámara para tornar visible aquella realidad que no resultaba perceptible para el ojo humano. En este punto, el cine se hallaba emparentado con la fotografía en la medida en que ambos medios técnicos despertaban la expectativa de familiarizarnos con aspectos de la realidad que hasta el momento habían pasado desapercibidos. El cine, sostenía Kracauer, “nos presenta como lo más ajeno aquello que nos es más familiar, aquello que continúa condicionando nuestras reacciones involuntarias y nuestros impulsos espontáneos.”<sup>19</sup>

La posición de Kracauer en este punto era tan radical como la de Vertov. Pues, en función de las características intrínsecas del medio cinematográfico, Kracauer establecía la preeminencia de ciertas películas que carecían de aspiraciones artísticas frente a otras que eludían toda posible referencia a la realidad. Para Kracauer era evidente que el cine se materializaba en aquellas películas que se atenían a la tendencia realista. Esto implicaba “que aun las que están desprovistas de aspiraciones creativas –como los noticiarios, los films científicos o educativos, los documentales sin pretensión artística alguna, etc.– son propuestas estéticamente plausibles (y quizá en mayor medida que aquellas otras películas que, a pesar de su carácter artístico, prestan escasa atención al mundo exterior).”<sup>20</sup>

Desde la perspectiva de Kracauer, resultaba particularmente cuestionable el hecho de que determinadas creaciones artísticas sometieran la materia prima en lugar “de aceptarla como elemento por derecho propio”.<sup>21</sup> Como se observa al final del pasaje que transcribimos a continuación, Kracauer le atribuía al cine la tendencia a adherirse a la superficie de las cosas y rechazaba, por esto mismo, la posibilidad de

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 121.

<sup>18</sup> Interpretaciones autorreferenciales del uso que hace Vertov del montaje e interpretaciones realistas. Asumimos esta última en contraste con Klemens Gruber (cf. «Das überrumpelte Leben: Dziga Vertov als Choreograph», EN: Ploebst, H. y Haitzinger, N. (eds.), *Versehen. Tanzen in allen Medien*, München, Epodium, 2011, p. 35) o con F. T. Meyer (cf. *Filme über sich selbst: Strategien der Selbstreflexion im dokumentarischen Film*, Bielefeld, Transcript, 2005, p. 74ss.).

<sup>19</sup> Kracauer, S., *Teoría del cine. La redención de la realidad física*, Barcelona, Paidós, 1989, p. 85.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 63.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 64.

incorporar al cine al concepto de las artes tradicionales: “el concepto de arte, a causa de su significado corriente, no abarca, ni puede abarcar, las películas auténticamente “cinemáticas”, o sea, aquellas que incorporan determinados aspectos de la realidad física para que nosotros, los espectadores, las experimentemos. Y sin embargo son estas películas, y no las que nos recuerdan las obras de arte tradicionales, las que resultan estéticamente válidas. Si el cine es en alguna medida un arte, sin duda no ha de confundírsele con las artes tradicionales”.<sup>22</sup>

También las reflexiones de André Bazin se hallaban orientadas a poner de relieve la especificidad del cine en tanto medio representativo de la realidad. Para Bazin, la capacidad del cine y de la fotografía para registrar aquello que escapaba al ojo humano se basaba en el hecho de que dichas técnicas ya no tenían necesidad de la intervención creadora del hombre. “Por vez primera una imagen del mundo exterior se forma automáticamente sin intervención creadora por parte del hombre, según un determinismo riguroso”.<sup>23</sup>

Para Bazin la imagen cinematográfica había producido, por ello mismo, una auténtica revolución de la psicología de la imagen. Pues la génesis automática de las imágenes obligaba a creer en la existencia de aquellos objetos que eran representados por el film: “sean cuales fueren las objeciones de nuestro espíritu crítico nos vemos obligados a creer en la existencia del objeto representado, representado efectivamente, es decir, hecho presente en el tiempo y en el espacio”. No obstante, Bazin no se limitaba a constatar este hecho sino que infería del automatismo de la cámara conclusiones relativas al modo en que debían ser tratados los registros cinematográficos. A diferencia de lo que sucedía en Vertov, la confianza ilimitada de Bazin en las capacidades perceptivas de la cámara se traducía en una fuerte prevención contra el montaje. Desde su perspectiva, el montaje tendía a menoscabar o incluso a eliminar la ambigüedad que resultaba constitutiva de la realidad. En este sentido, la opción de Bazin por el realismo cinematográfico presuponía una concepción de la realidad que excluía por principio toda determinación apriorística de la situación referencial. Al respecto sostenía el autor: “cuando lo esencial de una situación depende de una presencia simultánea de dos o más factores de la acción, el montaje está prohibido.”<sup>24</sup>

## 5. El escenario global de las imágenes

Con la experiencia de la segunda guerra mundial, los cuestionamientos que ya desde finales del siglo XVIII pesaban sobre la representación artística de la realidad experimentan un claro recrudecimiento. Si la teoría estética tradicional le atribuía al arte la tarea de superar la apariencia empírica de las cosas, los diferentes acontecimientos políticos de la primera mitad del siglo XX ponen claramente en evidencia el carácter negativo de aquella realidad que el arte debería haberse encargado de representar. Tanto por este motivo como en virtud de la pretensión de oponerse a las formas culturales afirmativas, propias de la naciente industria

---

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 65.

<sup>23</sup> Bazin, A., ¿Qué es el cine? Ontología y lenguaje, España, Rialp, 2001, pp. 27s.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 77.

cultural,<sup>25</sup> proliferan desde entonces estéticas de corte negativo que rechazan el establecimiento de toda posible relación de carácter representativo entre el arte y la realidad. No obstante, ni siquiera en su versión más radical, en la estética negativa de Theodor W. Adorno, estas perspectivas llegan a poner en cuestión la posibilidad de establecer un vínculo entre la imagen y la realidad. Esta posibilidad asume un carácter utópico y continúa siendo pensada como el punto de fuga de todas aquellas obras de carácter significativo.

Con el auge de los medios masivos de comunicación y el surgimiento de la imagen digital, que tiene lugar en los años 70, comienza a ser evidente que las imágenes reproducen realidades diferentes y que lo hacen por intermedio de un sistema simbólico particular. Dicho en otros términos, la omnipresencia de las imágenes mediáticas y digitales hace que la semejanza entre la imagen y la realidad deje de presentarse como una garantía suficiente a la hora de asegurar el carácter referencial de aquella. En este contexto, pierden preponderancia las estéticas antirepresentacionistas y ganan peso aquellas perspectivas que renuncian al concepto de realidad para proclamar el imperio de una apariencia de carácter irremediamente plural. De hecho, una de las consecuencias de la absolutización de las imágenes, a la que conduce la disolución del marco ontológico tradicional, es la desaparición definitiva de toda huella con respecto al modo en que las imágenes de circulación masiva producen y reproducen el entramado social. En este sentido, la renuncia al concepto de realidad como punto de fuga del arte contemporáneo se presenta, en términos generales, como el correlato de la asimilación definitiva de este a la propia esfera del consumo.

## 6. La perspectiva de Alexander Kluge

Sin embargo, la crisis contemporánea del concepto de realidad y los límites que la industria impone al cine también han sido interpretados de otras maneras. Un ejemplo en este sentido lo constituyen las reflexiones y producciones de Alexander Kluge (1932), teórico, escritor y cineasta alemán. Originalmente doctorado en leyes, Kluge se convierte en asesor del *Institut für Sozialforschung* de Frankfurt y se vincula por ello a los intelectuales de la tradición crítica, especialmente a Adorno con quien mantiene una estrecha amistad. Reconocido en su país por sus contribuciones a la literatura y al cine, su obra comienza a destacar en la década del sesenta contra las tendencias artísticas predominantes en su país: en literatura, la *Dokumentarliteratur* de los 60 y la nueva subjetividad de los 70 y el “cine verdad” que caracteriza al cine alemán de mediados de siglo.

---

<sup>25</sup> A este fenómeno se refiere en una primera instancia el joven Kracauer estableciendo un paralelismo entre el tiempo de trabajo y el tiempo libre y denominándolo industria del entretenimiento o del ocio. Cf. Kracauer, S., «Culto a la distracción» y «El ornamento de la masa», EN: *Estética sin territorio*, Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de la región de Murcia, Murcia, 2006. Luego, Adorno y Horkheimer lo retratan en *Dialéctica de la ilustración* de 1947 como aquel fenómeno que, con independencia de todo proceso subjetivo de racionalización, cierra el hiato entre fuerzas y relaciones de producción y hace imposible el advenimiento de la revolución. Lo propio de la industria cultural es la fabricación de productos que son concebidos ya en función de su consumo (como mera mercancía), esto es, la sujeción de los bienes de consumo a un proceso de estandarización industrial. Cf. Adorno, Th. W. y Horkheimer, M., *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Trotta, 2009. Para una muy buena recopilación de artículos en habla hispana sobre el tema de la industria cultural véase Maiso, J. (Coord.), *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica. Teoría Crítica de la industria cultural. Continuar...*, vol.3, 2011.



Precisamente en cine, Kluge se conoce por ser uno de los propulsores del Manifiesto de Oberhausen, un documento firmado en 1962 por 26 jóvenes directores que se toma como el acontecimiento fundacional de lo que luego se llamará “nuevo cine alemán”.<sup>26</sup> En literatura participa del *Grupo 47* que desde la posguerra reunía a los principales escritores del país, convirtiéndose así en un nexo entre los dos grupos de artistas. No obstante, su notoriedad no se reduce a la firma del Manifiesto o a la participación de las discusiones literarias de posguerra sino que, desde ese momento hasta la fecha, sigue contribuyendo desde su producción artística y sus intervenciones públicas a desarrollar una mejor comprensión del arte y la política contemporánea. Es por ello que el proyecto general de Kluge, por más que con seguridad debamos desmoronar la idea de un “proyecto general”, sea quizás único: combina imagen, tropo y concepto, es decir, cine, literatura y teoría.<sup>27</sup>

De modo resumido, entre las características sobresalientes del cine que comienza a prefigurarse en este momento, más allá del bajo costo de sus producciones, están: la intención de que el cine no se reduzca a un “fiel retrato de la realidad”, el abandono de la narración lineal tradicional, la utilización de técnicas pasadas como el blanco y negro, el silencio y la música y los intertítulos. Por otra parte, el cuestionamiento de los límites de la ficción y el documental, sumado a la tematización de problemáticas sociales, se enmarcan en una preocupación de época por la revisión de la cuestión histórica alemana y colaboran con ella.<sup>28</sup>

En este contexto, para comprender el proyecto artístico de Kluge como realista, debemos comenzar señalando su particularidad, ya que el problema clave para el mismo es justamente la referencialidad de la imagen. El desafío es cómo romper con el falso realismo porque el núcleo de un verdadero proyecto realista es, para el cineasta, no validar nunca la realidad. Para ser realista no hay que confirmar la realidad sino contradecirla. En esto se ve su afinidad con la forma en que entendían el cine tanto Béla Balázs o Dziga Vertov, a principios de siglo, como la propia Teoría Crítica, en la que inscribió e inscribe su proyecto artístico y teórico. Es esta compleja estética realista la que permea toda su obra: textos literarios, cine e incluso su teoría.

Más allá de algunos rasgos que permitirían diferenciar momentos y hacer una periodización en la filmografía de Kluge, marcando una evolución desde películas más narrativas a más experimentales, también es posible realizar una descripción general del tipo de cine klugeliano. En primer lugar, la técnica del montaje hace que el efecto de la película sea más el de digresiones que el del guión. Las imágenes no están atadas, como en la narración orgánica clásica, por la lógica lineal de las

<sup>26</sup> “Nuevo cine alemán” es un término vago que generalmente se utiliza para referirse a las películas producidas en Alemania Occidental entre las décadas del 60 y el 80. Si bien la mayor parte de la filmografía de Kluge es de la época, los directores que ganaron más popularidad y a los que se asocia directamente con esta etiqueta son más bien Rainer Fassbinder, Wim Wenders, Werner Herzog y Volker Schlöndorff. En realidad, ninguno de ellos participó de Oberhausen. Entre los directores que sí lo hicieron podemos nombrar a dos de los más conocidos: Ferdinand Khittl y Edgar Reitz (con este último emprende Kluge numerosos proyectos conjuntos, entre los que habría que nombrar la creación de una de las primeras academias de cine en Ulm).

<sup>27</sup> Cf. Huyssen, A., «An Analytic Storyteller in the Course of Time», *October*, vol. 46, 1988.

<sup>28</sup> Hay un detalle sutil pero probablemente no menor en la diferenciación entre los directores firmantes del Manifiesto de Oberhausen y aquellos a los que luego se reconoce como representantes del “nuevo cine alemán” (ver nota 26). Los de Oberhausen son todos nacidos antes de la asunción de Hitler al poder, en enero de 1933. Esto quizás señale una pequeña distancia generacional en el modo en que se trata con el pasado alemán, tanto a nivel político como artístico. No obstante, en este trabajo nos resulta imposible desarrollar la singularidad de Kluge en el marco del nuevo cine alemán –insistimos, etiqueta bajo la cual conviven una multiplicidad de temas y estilos–, sino que nos limitamos a señalar el contexto teórico, artístico y político de su producción.

secuencias, pero tampoco están del todo desprendidas de alguna narrativa. Esas imágenes utilizadas provienen de fragmentos de otras películas, de pinturas, fotografías, medios gráficos, imágenes de archivo, ilustraciones de libros de historia, de libros de cuentos, dibujos, episodios de ficción, entre otros. El *soundtrack* por lo general no está motivado ni menos sincronizado con las imágenes que acompaña: piezas de música clásica, fragmentos de música popular y sonidos aleatorios como sirenas de distinto tipo. Los títulos son tanto desplegados verbalmente como escritos en la forma de intertítulos que recuerdan el cine mudo. Se intercalan además textos más largos, citas o aforismos provenientes casi siempre de la filosofía. El uso del humor y la ironía también caracteriza su cine, reminiscencia del cine americano temprano, del picaresco y la *slapstick comedy*. Los personajes, que casi nunca son centrales para el hilo del film, parecen más bien arrastrados a actuar que sujetos con posibilidades objetivas para la acción.

Las películas incluyen una narración con voz en *off* (la mayoría de las veces del propio Kluge), o mejor, comentarios como *voice-over*, ya que no describen la imagen visual como en un documental, sino que es una instancia que agrega una dimensión nueva.<sup>29</sup> Para Kluge, un cineasta no solo debe destruir imágenes a través del montaje sino también por medio de la escritura, esto es, intercalando pocas imágenes con extensos pasajes de textos.<sup>30</sup> En la tensión entre estos elementos heterogéneos – visuales, verbales, escritos y musicales – que componen las obras de Kluge hay un desafío a la predominancia de lo visual. El texto intercalado transforma nuevamente al espectador en un lector, como lo era en el cine mudo.

Así, hay una ampliación de la relación dialéctica entre texto e imagen propuesta por Walter Benjamin en su “Pequeña historia de la fotografía”.<sup>31</sup> La *Beschriftung* de Kluge no es el epígrafe de la fotografía. Más bien se da en tres términos: en la *voice-over*, que logra descontextualizar antes que contextualizar la imagen, arrebatando así este recurso del cine documental; en los intertítulos, que obligan al espectador a escuchar su voz interior, es decir, a asumir un rol más activo; y en la propia densidad textual, que permitiría hablar de un lenguaje propiamente cinematográfico en Kluge, dado por la intermedialidad presente en sus películas con la inclusión de todos los elementos que señalábamos arriba. No hay reducción ni a la literatura ni a la teoría ni al cine. Es propio de ese lenguaje, que en definitiva es el montaje, no el sin sentido sino la posibilidad de multiplicar los sentidos, de disponerlos unos contra otros, en tensión o incluso de manera antagónica. El punto de articulación que haría comprensibles los distintos significados de aquello que se monta se mantiene siempre

<sup>29</sup> Los autores discuten si esta utilización de la voz propia es en Kluge un elemento central que sigue anclándolo fuertemente al *Auteur-cinema* al que parece oponerse. Cf. por ejemplo: Hansen, M., 1983, *op.cit.*, (nota 3); Hansen, M., «Early cinema, late cinema: permutations of the public sphere», *Screen*, 34, 1993b; Cook, R., «Film Images and Reality: Alexander Kluge’s Aesthetics of Cinema», *Colloquia Germanica*, vol. 18, núm. 4, 1985. Para la posición de Kluge ver especialmente la entrevista donde se recoge su disputa con Klaus Wildenbahn: Eder, K. y Kluge, A., «Debate on Documentary Film: Conversation with Klaus Eder, 1980», EN: Forrest, T. (ed.), *Alexander Kluge. Raw Materials for the Imagination*, Amsterdam, University Press, 2012 y Kluge, A., «On Film and the Public Sphere», *New German Critique*, núms. 24/25, 1981, p. 206s.

<sup>30</sup> Koch, G., «Undercurrents of Capital: An Interview with Alexander Kluge», *The Germanic Review*, 85, 2010, p.363.

<sup>31</sup> La propuesta de Benjamin, de modo resumido, es la de “literaturizar” la fotografía a través de un *Beschriftung* [inscripción, leyenda]. Benjamin, W., «Pequeña historia de la fotografía», EN: *Discursos interrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus, 1989.

esquivo, la cantidad de posibles implicaciones prolifera en cada nueva *constelación*<sup>32</sup> que es un film.

A continuación, presentamos el problema del realismo en Kluge desde tres perspectivas. En primer lugar, tomando una dicotomía central de la teoría del cine: la diferencia entre lo documental y lo ficcional como dos epistemes contrapuestas. En segundo lugar, aludimos brevemente a la cuestión de la crisis de las imágenes en el contexto del modernismo cinematográfico para intentar dilucidar los rasgos propios que tendría el realismo klugeliano. Finalmente, nos referiremos a tres características claves con las que podría sintetizarse este programa realista: montaje, imaginación y protesta.

## 7. Realismo, entre el documental y la ficción

Al comienzo de este escrito, vinculamos los inicios del cine al realismo. Ahora bien, cuando desde la teoría se aborda la cuestión del realismo y la imagen, parece haberse establecido una división canónica entre dos “epistemes” como “modalidades discursivas históricas” del cine:<sup>33</sup> aquella que remite a lo documental y aquella que hace referencia a lo ficcional. Realismo se asocia así a la imagen documental como modalidad narrativa que define un objeto de conocimiento, ya sea en sus formas de documental pedagógico o de cine observacional o directo en el que se registra esperando que algo ocurra. Esto es, se hace referencia o bien al *cinema vérité*, en el que se oculta la mediación de la cámara o bien a la intención, asimismo documentarista, de representar la intromisión de la cámara en la realidad.

Esta diferenciación, nos es útil para pensar el cine de Kluge. Pues, el mismo borra la línea que separa la ficción y el documental para mostrar la ficción de la verdad del documental. Muchas veces en forma de parodia, por ejemplo en *Die Patriotin* [La patriota, 1979], donde el personaje Gabi Teichert está en la búsqueda de “desenterrar” (literalmente, con una pala) la historia alemana, o en su última película *Nachrichten aus der ideologischen Antike* [Noticias de la antigüedad ideológica, 2008]<sup>34</sup> explotando el recurso del humor al “documentar” inverosímiles sucesos como históricos o personajes como “personas reales”. A esa imposibilidad de demarcar lo efectivamente acaecido con lo imaginado o ficcionado es a lo que Kluge denomina realismo.

Esta estrategia de cruzar los modos de lo documental y la ficción puede verse claramente en la película colectiva *Deutschland im Herbst*<sup>35</sup> [Alemania en otoño, 1978], film realizado en respuesta a los eventos acaecidos en Alemania en 1977, lo

<sup>32</sup> “Siempre es cuestión de una constelación. Una situación en sí misma, esto es, la toma individual, no contiene el elemento organizacional que la vuelve concreta”, Kluge, A., «The sharpest Ideology: That Reality Appeals to its Realistic Character», EN: Forrest, T. (ed.), *Alexander Kluge. Raw Materials for the Imagination*. Amsterdam, University Press, 2012, p. 193.

<sup>33</sup> Bernini, E., «Tres ideas de lo documental. La mirada sobre el otro», *Kilometro 111. Ensayos sobre cine*, vol. 7, 2008, p. 89.

<sup>34</sup> *Nachrichten aus der ideologischen Antike – Marx/Eisenstein/Das Kapital* es una película de 570 minutos que busca recrear el plan de Eisenstein de filmar la obra magna de Marx, especialmente la relación de los hombres y las cosas en la sociedad capitalista, bajo la lógica de la novela *Ulises* de James Joyce.

<sup>35</sup> Más allá de haber hecho historia por la importancia de su temática, la película es un hito en el desarrollo del cine alemán ya que en este proyecto los “oberhausianos” Kluge y Reitz se asocian con dos de los nombres más reconocidos del “nuevo cine alemán”: Schlöndorff y Fassbinder.

que se conoce como “el otoño alemán”. En ese momento tuvo lugar el episodio más álgido de la violenta década del 70, cuando la RAF [*Rote Armee Fraktion*, Fracción del ejército rojo]—la organización de izquierda radical formada luego del movimiento estudiantil de protesta de 1969—, secuestra y mata a Hanns Martin Schleyer, el más claro representante de la industria alemana, en realidad, ex miembro de las SS y con una evidente influencia política entre los conservadores. A los violentos hechos que tuvieron lugar alrededor de este suceso, le siguió la nunca esclarecida muerte de los líderes del grupo radical en la cárcel. De esta breve descripción cabría desprender la importancia que tuvo aquel hito histórico para toda la izquierda alemana, especialmente aquellos que, como Kluge, habían vivido muy de cerca el movimiento de protesta estudiantil.

Volviendo al film, las secuencias que se suceden son tanto documentales como ficcionales, con imágenes de archivo de los dos funerales, el de Schleyer y el de los líderes del grupo armado, al comienzo y al final del relato. Incluso las escenas son totalmente mezcladas, por ejemplo, cuando el mismo personaje de Gabi Teichert aparece tomando nota en una real convención del SPD [*Sozialdemokratische Partei Deutschlands*, Partido socialdemócrata de Alemania].<sup>36</sup>

## 8. Realismo, entre el modernismo y el posmodernismo

Este cuestionamiento a la división del cine en dos epistemes no es exclusivo de Kluge, incluso es una de las características principales del modernismo cinematográfico.<sup>37</sup> Podemos afirmar que “en la conciencia de esa dimensión imaginaria de lo documental se asienta, en gran parte, la revisión crítica que los cineastas modernos hacen del género”.<sup>38</sup> En efecto, la estética moderna del cine, cuyo apogeo podría situarse entre las décadas del 50 y 70, se aleja de aquella presuposición documentarista del período clásico, según la cual lo que muestra la imagen es el acontecimiento, el hecho, la cosa, el mundo. En este punto, el cine moderno se separa de la confianza de Vertov y de la escuela soviética en “la potencia del ojo de la máquina para captar aquello frente a lo que la visión humana está orgánicamente limitada.”<sup>39</sup> Se trata de un cine escéptico e irónico que niega la capacidad de la imagen para representar el mundo.

Ahora bien, el realismo de Kluge se apoya en el cuestionamiento moderno a la imagen, y sin embargo, ese modernismo tiene rasgos propios. Esa particularidad, puede resumirse en el hecho de que, más que denunciar el engaño de la imagen, el artificio de la construcción tanto documental como ficcional, el cine de Kluge

<sup>36</sup> Para un detallado análisis de la contribución de Kluge a esta película colectiva ver: Hansen, M., «Cooperative Auteur Cinema and Oppositional Public Sphere: Alexander Kluge's Contribution to Germany in Autumn», *New German Critique*, núms. 24/25, 1981.

<sup>37</sup> Pensamos especialmente en la figura indiscutible de este capítulo de la historia del cine: Jean-Luc Godard. La *nouvelle vague* francesa parece ser la influencia directa de los directores alemanes reunidos en Oberhausen. En este punto resultan esclarecedoras las palabras del propio Kluge al hablar de Oberhausen y, especialmente, la entrevista que realiza a Godard, su “ideal de realizador cinematográfico”. Cf. Kluge, A., *120 historias del cine*, Buenos Aires, Caja Negra, 2010, pp. 219, 278-281, 293. Además, véase Kluge, A., *El contexto de un jardín*, Buenos Aires, Caja Negra, 2014, pp. 167-174, en donde, hablando de la ruptura que supuso Oberhausen con el pasado, Kluge resalta que eso no significaba que el cine de los años sesenta no mantuviera lazos con la tradición, “con personas como Theodor W. Adorno, Fritz Lang, Heinrich Böll, Max Frisch, Jean-Luc Godard, Federico Fellini, Lotte Eisner, Hans Werner Richter, etc.”.

<sup>38</sup> Bernini 2008, *op.cit.*, (nota 33), p.96.

<sup>39</sup> *Ibidem*, p.98.

se posa en la imposibilidad de marcar la dicotomía documental/ficción e imagen verdadera/imagen falsa. Para Kluge, la imagen no es representación, ni transparente ni engañosa, de algo que estaría fuera, sino que es portadora en sí misma de una historia.

Pero entonces que, en un sentido más contemporáneo, Kluge asuma la ambigüedad de la imagen en vez de rechazarla como mera apariencia engañosa suele ser el punto principal por el cual algunos teóricos y críticos de cine ubican a Kluge dentro de una corriente posmodernista, relacionando su cine básicamente con la estrategia del collage, en una explotación del sinsentido de la imagen.<sup>40</sup> A nuestro criterio, y como profundizaremos más adelante, si bien el montaje klugeliano desestructura la narración a través de la multiplicación o digresión de sentidos, no se trata de una ausencia total de narrativa, de un sinsentido.

En este marco, seguimos a Jordi Maiso<sup>41</sup> quien opta por ubicar a Kluge en lo que él denomina “modernismo adorniano”. Entre los rasgos que Kluge compartiría con el modernismo podemos destacar: una autoconciencia de los medios artísticos, algo que en la década del sesenta, luego de medio siglo de cine, se había vuelto una obligación para los jóvenes cineastas. Además, una autorreflexión immanente a las formas artísticas. De ahí la insistencia de Kluge en desarrollar un lenguaje específicamente cinematográfico.<sup>42</sup> Asimismo encontramos en Kluge una reflexión teórica consistente a partir y paralelamente al cine. Por otra parte, Kluge podría ser emparentado con un tipo de modernismo cercano a la estética adorniana de los sesenta debido a su permanente búsqueda por la innovación formal dentro del arte burgués y su no capitulación frente al objetivo político<sup>43</sup>.

Para concluir podemos decir que la estrategia textual de apertura, incompletitud y heterogeneidad propia de la estética de Kluge, ha tomado su espíritu del modernismo cinematográfico pero su realismo se basa ya en la ambigüedad de la imagen y no en la denuncia de su engaño.<sup>44</sup> Resta entonces desatender por un momento las categorías de la historia y teoría del cine para intentar una definición del realismo de Kluge en sus propios términos.

## 9. Realismo: montaje, imaginación y protesta

Llegados a este punto, nos ocupamos de dilucidar el tipo de realismo que propugna el proyecto klugeliano sugiriendo tres peculiaridades originales. El realismo, al que él mismo, ya en el libro de 1975 *–Gelegenheitsarbeit einer Sklavin: Zur Realistischen*

<sup>40</sup> Por ejemplo, el teórico de cine Thomas Elsaesser afirma que las obras de Kluge van con la tendencia posmodernista del collage: “la red [*Verbund*] de Kluge es al mismo tiempo un collage dada y una *Gesamtkunstwerk*” Elsaesser, T., «The Stubborn Persistence of Alexander Kluge», EN: Forrest, T. (ed.) *Alexander Kluge. Raw Materials for the Imagination*, Amsterdam, University Press, 2012, p. 24.

<sup>41</sup> Maiso, J., «La inmediatez quebrada. El cine como escritura audiovisual, de Kluge a Haneke: una tradición adorniana», *Binaria: Revista de Comunicación, Cultura y Tecnología*, nº 4, 2005. Disponible en: <http://www.setcrit.net/la-inmediatez-quebrada-el-cine-como-escritura-audiovisual-de-kluge-a-haneke-una-tradicion-adorniana/> Acceso el 13 de mayo de 2014.

<sup>42</sup> Esto lo hemos desarrollado en: Roldán, E., «Alexander Kluge y Theodor W. Adorno: industria cultural, cine y contraesferas públicas», *Transformacao Revista de Filosofia*, vol. 39, núm. 4, 2016.

<sup>43</sup> No obstante, la esperanza modernista de renovación del arte a través de la innovación formal y conceptual es ironizada ya en 1968 en la película *Die Artisten in der Zirkuskuppel: ratlos* [Los artistas bajo la carpa del circo: perplejos, 1968] haciendo aparecer esa esperanza, no tanto como utópica sino como quijotesca.

<sup>44</sup> Como planteamos más adelante, el énfasis en el espectador tiene rasgos diferentes al presupuesto por el modernismo.

*Methodes*— se refiere como “realismo antagonista”, puede ser entendido en tres sentidos: realista es aquello que a través del montaje muestra que la realidad es una construcción; realismo también es lo que por medio de la imaginación revela las contradicciones de la realidad; y finalmente, real es lo que, a través de la protesta, se expresa en oposición a la realidad.<sup>45</sup>

## 9.1. Construcción de la realidad

El realismo cinematográfico debe mostrar que lo real es construido. Nada mejor para hacerlo que construir una realidad en la pantalla mediante el montaje. Para poner en evidencia que la imagen no es un fiel retrato de la realidad, el cine moderno ya hacía uso del montaje. En ese período, repetimos, los cineastas trabajaban bajo el supuesto de que la imagen es un engaño, a diferencia de la tradición clásica, en la cual la imagen se tomaba aún como una huella de la realidad. La abstracción de la narración también queda puesta al descubierto al quitarle organicidad al relato que se narra. En definitiva, hay una búsqueda explícita por revelar el trabajo con los materiales.

Decíamos que el punto de partida para pensar una estética propia del cine es para Kluge el problema de la referencialidad de la imagen y que la posibilidad de sortear dicho problema se encuentra en el *montaje*. Consciente de que la estructuración “realista” (en sentido convencional) del tiempo, la piedra angular de la narración cinematográfica, restringe la participación de la fantasía, busca a través del montaje estimular el trabajo de la fantasía con un propósito: restituir esa historia que es propia de la imagen.

El uso del montaje en Kluge se distingue de los dos tipos de usos más habituales, esto es, de la edición de cualquier film comercial y del importante “montaje dialéctico” de Eisenstein. La posición de este último sería imposible de resumir ya que va cambiando en cada uno de sus textos publicados, pero aquí hacemos alusión simplemente a la noción extendida de que en el trasfondo de su cine se encuentra la posibilidad de controlar en un sentido políticamente progresivo la dirección de la fantasía del espectador. Para Kluge, esto tendría poca diferencia con la idea subyacente en cualquier producto de la industria cultural. No se trata de dirigir en ningún sentido, porque esto sería contrario a la idea de ilustración que sostiene fundamentado en la teoría crítica, especialmente de Adorno.<sup>46</sup>

La unidad mínima para el montaje de Kluge no es la toma sino su negación, esto es, el espacio vacío entre las tomas. Por ello, el efecto al que apunta este montaje no está predeterminado. De lo que se trata, más bien, es de suspender las asociaciones normales típicas de la industria cinematográfica.

## 9.2. Contradicción de la realidad

Un montaje realista debe partir del hecho, y mostrar, que la realidad no solo es construida sino que básicamente es contradictoria. También, recordemos, el montaje para Kluge dispone los elementos en contradicción.

<sup>45</sup> Cf. Bruck, J., «Brecht's and Kluge's Aesthetics of Realism», *Poetics*, 17, 1988, p. 61.

<sup>46</sup> Dice Kluge en una entrevista cuando se le pregunta sobre sus afinidades y discrepancias con Eisenstein: “Yo trabajaría con la diferencia. La técnica de la analogía, usada en la forma en que Eisenstein realmente la usó es, creo, un instrumento de dominación. Para mí, Dziga Vertov sería una mejor opción.” Koch 2010, *op.cit.*, (nota 30), p.364.

Relacionado con lo anterior, lo que distingue al montaje de Kluge tanto de la industria cultural y del montaje eisensteniano como de la tendencia modernista de mediados de siglo, es que el espectador no es alguien a quien sea necesario educar sino más bien quien completa la obra. Si la imagen es un engaño, para el modernismo, el film debe interpelar al sujeto para que se haga cómplice en el descubrimiento del artificio, por eso el rol central que juega el shock. Contrariamente, el rol principal en las películas de Kluge lo tiene la fantasía de los espectadores. El objetivo del montaje apunta directamente contra el mecanismo psíquico utilizado en la industria cultural: la repetición, una respuesta aprendida y ensayada ante un estímulo placentero. A diferencia de la industria cultural, el montaje busca recuperar asociaciones únicas, originales, aquellas que podrían haber sido neutralizadas por la misma industria. Persigue el objetivo de desenterrar capas de fantasía que han sido acalladas con el tiempo por las propias técnicas de la industria. La serie de asociaciones que despliega la constelación de imágenes no está determinada por el productor. Mientras más vacío, más puede activarse la fantasía del espectador. La producción de significado es tarea compartida con los espectadores, por ello Kluge se refiere siempre a la “película en la cabeza del espectador”.

Por lo tanto, el montaje, es una forma de construcción que debe acrecentar la capacidad de *imaginación* de los receptores y no preformar la contradicción. Las intervenciones que se proponen a través de las técnicas del montaje implican inversión, distancia, contrastación y reconstrucción de imágenes en el espectador.

### 9.3. Oposición a la realidad

El realismo es antagonista porque la realidad es construida, contradictoria y, fundamentalmente, opresiva. Cada uno de los recortes, fragmentos, que construyen las películas de Kluge, son “reales e irreales” al mismo tiempo porque la “realidad” de las imágenes no concierne a su relación más o menos directa con hechos o acontecimientos del mundo. Antes bien, el contenido de “realidad” siempre atañe a la contradicción de la historia. Dicho en otras palabras, “la realidad es real en cuanto realmente oprime al hombre”,<sup>47</sup> no es real aquello con lo que se nombra un acceso al mundo por parte del sujeto cognoscente, sino lo que afecta directamente la experiencia de la mayoría de los hombres: la realidad de la opresión.

Que la realidad no coincide con lo inmediatamente dado a la percepción es algo evidente en el marco de la tradición alemana. Para el materialismo marxista en el que abreva Kluge el problema es, más bien, el idealismo, esto es cómo demostrar con las imágenes que provienen del mundo, que aquello que se oculta tras la realidad son las propias contradicciones sociales.<sup>48</sup> La función realista está atada, entonces, a explotar lo que siempre está latente en la imagen. Kluge propone una afinidad estructural entre el cine y el flujo de asociaciones de la fantasía, en la medida en que esta se ha caracterizado siempre por la *protesta* y por la resistencia ante realidades insoportables.<sup>49</sup> A través de los cortes, el montaje intenta poner de relieve lo que no

<sup>47</sup> Kluge 2012, *op.cit.* (nota 32), p. 191.

<sup>48</sup> Cf. Bruck 1988, *op.cit.*, (nota 45).

<sup>49</sup> “Desde la Edad de Hielo, aproximadamente (o antes), flujos de imágenes, de las denominadas asociaciones, se han movido a través de la mente humana, incitadas en cierta medida por una actitud antirrealista, por la protesta en contra de una realidad insoportable. Tienen un orden que es organizado por la espontaneidad. La risa, la memoria y la intuición, dudosamente el producto de la mera educación, se basan en esta materia prima de las

está, lo que está ausente, lo que no se revela directamente en la realidad percibida, en la cotidianeidad del espectador.

El problema del realismo entendido en sentido convencional es que fija la realidad como algo aparentemente imposible de cambiar. “La reducción de la experiencia a hechos y un enfoque objetivo da crédito a una concepción de una mala pero inalterable realidad.”<sup>50</sup> En cambio, Kluge concibe la realidad como una dimensión en movimiento, hecha tanto de lo presente como de lo ausente, de lo expresado como de lo reprimido. Lo que sucede y sucedió es, pero podría haber sido de otra forma. Las posibilidades y potencialidades de la historia también son reales.

## 10. Kluge y el cine temprano

La protesta del realismo de Kluge no está tanto dirigida contra el realismo literario del siglo XIX –uno de los varios blancos de la teoría y ficción modernista, sino que está dirigida contra el realismo homogeneizado (*Einheitsrealismus*) propagado por los medios.<sup>51</sup>

Si en algún momento Kluge abrigó la esperanza de transformar el cine repensando especialmente la circulación de las películas –trabajando por un marco jurídico que acompañara los cambios luego de Oberhausen–, enfatizando su cualidad de recepción pública frente al tipo de recepción privada de la televisión, esto cambia en la década del 80. A contrapelo de muchos de los directores que habían pertenecido a las vanguardias de los sesenta, Kluge decide trasladar su trabajo a la televisión, buscando reinventar en la televisión comercial formas cinematográficas alternativas como un contemporáneo “cine de atracciones”. Citamos aquí en extenso a Kluge: “El desafío de los nuevos medios (...) requiere nada menos que un retorno a los orígenes de todos los productos de la esfera pública. Los componentes de este capital, que datan de 1802 (y en su mayoría antes) deben ser actualizados, revitalizados. En cuanto a las imágenes del cine, el viaje solo se remonta a Lumière y Méliès, una vez más, a los orígenes. En cada uno de esos orígenes, “primos” y otros parientes de lo que realmente se desarrolló pueden ser encontrados, y adaptados a los nuevos medios en maneras muy interesantes.”<sup>52</sup>

En el uso del montaje como principal recurso para inhibir el exceso de referencialidad propio de las imágenes se hace explícita la deuda de Kluge con la tradición realista soviética. Igual que en el manifiesto de Vertov, en el de Oberhausen, se señala que el futuro del arte cinematográfico es la negación de su presente. La muerte de la “cinematografía” es indispensable para que viva el arte cinematográfico. Vertov llamaba colectivamente a acelerar su muerte y en ello Kluge lo ha seguido.

---

asociaciones. Este es el cine de más de diez mil años de antigüedad al que la invención de la cinta de película, proyector y pantalla sólo proporcionó una respuesta tecnológica. Esto también explica la particular proximidad del cine con el espectador y su afinidad con la experiencia.” Kluge 1981, *op.cit.*, (nota 29), p. 209.

<sup>50</sup> Cook 1985, *op.cit.*, (nota 29), p. 297.

<sup>51</sup> Huyssen, 1988, *op.cit.*, (nota 27), p.126.

<sup>52</sup> Kluge, A. «Why Should Film and Television Cooperate?: On the Mainz Manifesto», *October*, vol. 46, 1988, p. 99.



Pero Kluge también se manifiesta en deuda con los comienzos del cine americano,<sup>53</sup> con la era del cine mudo antes de la hegemonía del cine narrativo (aquel que toma sus elementos de la novela del siglo XVIII y XIX). En el contexto social de los Estados Unidos de principios de siglo, “la apelación democrática del nuevo medio era atribuida al poder que tenían las imágenes en movimiento de hablar a todo el mundo, a los pobres e iletrados, mujeres y niños, extranjeros y gente del campo”.<sup>54</sup> El cine fue tomado como un lenguaje universal creador de una nueva esfera pública, con un potencial emancipatorio para las masas que asistían a este nuevo lugar.

El entusiasmo por los orígenes anárquicos del cine fue un tópico común de los intelectuales de la primera mitad del siglo XX. Solo por nombrar a aquellos asociados a la tradición crítica, Kracauer y Benjamin alabaron la distracción (*Zerstreuung*) del cine temprano en contraposición a sus pretensiones posteriores, y Adorno y Horkheimer durante la década del 40, compararon críticamente la industria cultural de esa época con la afinidad de las primeras películas con el circo y el *variété*.<sup>55</sup>

Kluge muestra cuánto de esta comprensión del cine todavía pervive en su práctica artística en la ya citada película *Die Artisten in der Zirkuskuppel: ratlos* [Los artistas bajo la carpa de circo: perplejos, 1968], una alegoría de la situación del arte alemán entre el nazismo y el movimiento estudiantil. En ella, una solitaria protagonista trata de rescatar al circo en vías de extinción. Leni Peickert “se propone unir las posibilidades de la literatura con la destreza del circo” pero “ya antes del estreno queda claro, a través de las reacciones de sus empleados, que su *Reformzirkus* sigue siendo abstracto.”<sup>56</sup> Luego del fracaso, ella comienza a trabajar en la televisión. Así, tal como el cine de Kluge lo hará a lo largo de toda su historia, el circo entra en contacto con otras instituciones: la ópera –con fragmentos mayormente de *II Trovatore*–, con el cine mudo (alternando escenas de *Octubre* de Eisenstein), la literatura –a través de una reunión del *Grupo 47*– y la incipiente televisión.<sup>57</sup>

Ahora bien, Kluge no acordaría con una visión idílica que identifique al espectador del cine temprano con un proletariado que luego habría sido absorbido por la lógica capitalista. Lo que sí toma del cine temprano es su técnica. Para él, lo que en realidad hace este cine con la lectura, la música, los intertítulos y el montaje tosco es evitar homogeneizar la experiencia de recepción, como lo hace el cine narrativo, especialmente en el marco de la industria cultural.

<sup>53</sup> “El cine temprano se distingue por una estética del asombro y la exhibición (cine de atracciones); un estilo de presentación que se dirige al espectador directamente (antes que indirectamente como a través de la absorción diegética); una mayor diversidad de géneros y una confianza manifiesta en los intertextos culturales (...) una forma disyuntiva de programación (predicada sobre el formato *variété*) mediante la cual los cortometrajes se alternaban con actuaciones en vivo bajo el principio de máximo contraste y variación y, finalmente, una dispersión de sentidos entre los recursos filmicos y no-filmicos, esto es, la complementación de la película proyectada con actividades preformativas como la música, los efectos sonoros y lecturas en escena, lo que daba a la exhibición el carácter de un evento en vivo (opuesta a la eventual integración de todos los elementos cinematográficos en una película como un producto completo y una mercancía de circulación nacional o internacional).” Hansen, 1993b, *op.cit.* (nota 29), p. 200. No muy diferente al circo y al *vaudeville* en el contexto de los cuales eran realmente proyectadas las películas. Después se sumarían escenas de la vida urbana a la *Lumière*, actualidades y documentales de viajes.

<sup>54</sup> Hansen 1983, *op.cit.* (nota 3) p. 148 y ss.

<sup>55</sup> Cf. Hansen, M., «Reinventing the Nickelodeon: Notes on Kluge and Early Cinema», *October*, vol. 46, 1988.

<sup>56</sup> Kluge, A., *Los artistas bajo la carpa del circo: perplejos*, Madrid, Alianza editorial, 1972, p. 62-63.

<sup>57</sup> Aquí hacemos simplemente alusión al hecho de que Kluge recurre al circo como alegoría para hablar del cine. Un análisis de la película nos llevaría a mostrar muchas más aristas a explorar. Se trata de una crítica inmanente al arte: un film de gran innovación formal en el que se critica el arte burgués. Presentada por Kluge en pleno movimiento estudiantil alemán, es criticado fuertemente por elitista.

Entonces, en el cine de Kluge la utilización de las técnicas de un *early cinema* no tiene el sentido de retroceso, de nostalgia por la pérdida del potencial emancipatorio. Por el contrario, estas técnicas están puestas al servicio de la forma de circulación de imágenes más contemporánea.<sup>58</sup> En el caso de Kluge, la predominancia de la imagen mediática y lo digital no lo han hecho renunciar a un proyecto realista sino resguardarlo y darle la posibilidad de favorecer la construcción de esferas públicas contrahegemónicas. Y esto porque, como desarrollamos en el apartado anterior, el realismo klugeliano nunca estuvo atado a una relación referencial de imagen y realidad.

De hecho, el alejamiento de Kluge de las posiciones estéticas que equiparan realismo a un trabajo con las imágenes en términos de retrato de la realidad, no implica una renuncia a la posibilidad del tratamiento cinematográfico de los problemas de orden político y social. Más bien lo contrario. En el contexto actual de predominio de la imagen audiovisual, el escudriñamiento de la realidad y de los problemas de la sociedad contemporánea se vuelve posible mediante el cuestionamiento a los límites entre ficción y documental y el abandono de estrategias tales como la narración lineal. Relacionado con esto podemos señalar aquí dos puntos. Primero, la narración lineal, tanto del documental como de la ficción, no puede romper con el falso realismo proveniente de la indexicalidad de la imagen y, por ende, no es capaz de cuestionar el mundo de donde proviene la imagen. En segundo lugar, este tipo de construcción discursiva es la herramienta fundamental de la industria cultural. Las producciones de la industria no solo distan de cuestionar cualquier rasgo del sistema, sino que, según ya han analizado Horkheimer y Adorno, son imprescindibles para el pleno funcionamiento del mismo. Pero además, afirmamos que la posibilidad de un realismo cinematográfico verdaderamente actual se halla vinculada a la falta de respeto por la división de ficción y realidad. Este hecho encuentra su fundamento en la objeción generalizada al estatuto de la imagen como referente del mundo.

Hay algo más en Kluge que la recurrencia a un arte pasado, algo que quizás se encuentre en la base de las críticas que suelen hacerse al cine de Kluge. Jameson lo llama un “marxismo fuera de moda”. En palabras del autor, “el concepto de Antigüedad” que es central en el último proyecto cinematográfico de Kluge “tal vez tenga la función de situarnos en una nueva relación con la tradición marxiana y con el propio Marx, así como con Eisenstein”. “Marx no es ni actual ni desfasado: es un clásico”, afirma Jameson, y por ello, una y otra vez, la izquierda vuelve a esa “tradición marxista y comunista, de duración más o menos igual a la edad de oro ateniense” con resultados “apabullantes y fanáticos, productivos y contradictorios”. Y la imagen, ocupa para Kluge un lugar central en esas vueltas. Recuperar el *antiguo* proyecto realista del cine, como modo de protesta frente a una actualidad inadmisibile, permite buscar en el pasado lugares en los que la fantasía pueda ser desenterrada. En este punto, se trataría de estimular la imaginación para que la categoría de “antigüedad” pueda convertirse en un marco productivo “en el que una izquierda planetaria reinvente para sí misma un pasado estimulante.”<sup>59</sup>

---

<sup>58</sup> Esto fundamentalmente a través del canal web de su productora: dctp.tv.

<sup>59</sup> Jameson, F., «Marx y el montaje», *New Left Review*, 58, 2009, p. 110.

## 11. Referencias bibliográficas

- Adorno, Th. W. y Horkheimer, M., *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Trotta, 2009.
- Balázs, B., *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Frankfurt, Suhrkamp, 2001.
- Bazin, A., *¿Qué es el cine? Ontología y lenguaje*, España, Rialp, 2001.
- Benjamin, W., «Pequeña historia de la fotografía», EN: *Discursos interrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus, 1989.
- Bernini, E., «Tres ideas de lo documental. La mirada sobre el otro», *Kilometro III. Ensayos sobre cine*, vol. 7, 2008.
- Bruck, J., «Brecht's and Kluge's Aesthetics of Realism», *Poetics*, 17, 1988.
- Bulgakowa, O., «Film/filmisch», EN: Borck, K. (ed.), *Ästhetische Grundbegriffe II*, Stuttgart, Metzler, 2001.
- Cook, R., «Film Images and Reality: Alexander Kluge's Aesthetics of Cinema», *Colloquia Germanica*, vol. 18, núm. 4, 1985.
- Eder, K. y Kluge, A., «Debate on Documentary Film: Conversation with Klaus Eder, 1980», EN: Forrest, T. (ed.), *Alexander Kluge. Raw Materials for the Imagination*, Amsterdam, University Press, 2012.
- Elsaesser, T., «The Stubborn Persistence of Alexander Kluge», EN: Forrest, T. (ed.), *Alexander Kluge. Raw Materials for the Imagination*, Amsterdam, University Press, 2012.
- Gruber, K., «Das überrumpelte Leben: Dziga Vertov als Choreograph», EN: Ploebst, H. y Haitzinger, N. (eds.), *Versehen. Tanzen in allen Medien*, München, Epodium, 2011.
- Hansen, M., «Foreword», EN: Kluge, A. y Negt, O., *Public sphere and Experience. Toward an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere*, USA, University of Minnesota Press, 1993a.
- Hansen, M., «Early cinema, late cinema: permutations of the public sphere», *Screen*, 34, 1993b.
- Hansen, M., «Reinventing the Nickelodeon: Notes on Kluge and Early Cinema», *October*, vol. 46, 1988.
- Hansen, M., «Early Silent Cinema: Whose Public Sphere?», *New German Critique*, núm. 29, 1983.
- Hansen, M., «Cooperative Auteur Cinema and Oppositional Public Sphere: Alexander Kluge's Contribution to Germany in Autumn», *New German Critique*, núms. 24/25, 1981.
- Hofmannsthal, H., *Carta a lord Chandos y otros textos en prosa*, Barcelona, Alba, 2001.
- Hofmannsthal, H., „Kleine Betrachtungen“, EN: *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Reden und Aufsätze 1–3*, tomo 2, Frankfurt, Fischer, 1979.
- Huyssen, A., «An Analytic Storyteller in the Course of Time», *October*, vol. 46, 1988.
- Jameson, F., «Marx y el montaje», *New Left Review*, 58, 2009.
- Kluge, A., *El contexto de un jardín*, Buenos Aires, Caja Negra, 2014.
- Kluge, A., «The sharpest Ideology: That Reality Appeals to its Realistic Character», EN: Forrest, T. (ed.), *Alexander Kluge. Raw Materials for the Imagination*. Amsterdam, University Press, 2012.
- Kluge, A., *120 historias del cine*, Buenos Aires, Caja Negra, 2010.
- Kluge, A., «On Film and the Public Sphere», *New German Critique*, núms. 24/25, 1981.
- Kluge, A., *Los artistas bajo la carpa del circo: perplejos*, Madrid, Alianza editorial, 1972.
- Koch, G., «Undercurrents of Capital: An Interview with Alexander Kluge», *The Germanic Review*, 85, 2010. DOI: 10.1080/00168890.2010.528325
- Kracauer, S., *Estética sin territorio*, Murcia, Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de la región de Murcia, 2006.

- Kracauer, S., *Teoría del cine. La redención de la realidad física*, Barcelona, Paidós, 1989.
- Liebman, S., «Why Kluge?», *October*, vol. 46, 1988.
- Maiso, J. (Coord.), *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica. Teoría Crítica de la industria cultural. Continuar...*, vol.3, 2011.
- Maiso, J., «La inmediatez quebrada. El cine como escritura audiovisual, de Kluge a Haneke: una tradición adorniana», *Binaria: Revista de Comunicación, Cultura y Tecnología*, nº 4, 2005. Disponible en: <http://www.setcrit.net/la-inmediatez-quebrada-el-cine-como-escritura-audiovisual-de-kluge-a-haneke-una-tradicion-adorniana/> Acceso el 13 de mayo de 2014.
- Meyer, F. T., *Filme über sich selbst: Strategien der Selbstreflexion im dokumentarischen Film*, Bielefeld, Transcript, 2005.
- Ranciere, J., *Las distancias del cine*, España, Ellago, 2012.
- Roldán, E., «Alexander Kluge y Theodor W. Adorno: industria cultural, cine y contraesferas públicas», *Transformacao Revista de Filosofía*, vol. 39, núm. 4, 2016.
- Vertov, D., *Schriften zum Film*, München, Hanser, 1973.
- Winkler, H., *Decuverse. Zur Medientheorie der Computer*, München, Boer, 1997.
- Winter, O., «The Cinematograph», *Sight and sound*, vol.51, núm. 4, 1982.