El arte de la exposición

Mirada y acción en el cine etnográfico de temática urbana (1921-1931)

Miren Uharte Huertas

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (**www.tdx.cat**) i a través del Dipòsit Digital de la UB (**diposit.ub.edu**) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (**www.tdx.cat**) y a través del Repositorio Digital de la UB (**diposit.ub.edu**) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (**www.tdx.cat**) service and by the UB Digital Repository (**diposit.ub.edu**) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

EL ARTE DE LA EXPOSICIÓN

Mirada y acción en el cine etnográfico de temática urbana (1921-1931).

Miren Uharte Huertas

Nota: En la presente versión he corregido algunos errores de citación y de redacción, y añadido alguna sugerencia que me hizo el tribunal de mi tesis doctoral. No descarto, sin embargo, que existan otros errores que se me hayan podido pasar por alto.

The light that was shadowed then
Was seen to be our lives,
Everything about us that love might wish to examine,
Then put away for a certain length of time, until
The whole is to be reviewed, and we turned toward each other.
The way we had come was all we could see
And it crept up on us, embarrassed
That there is so much to tell now, really now.
John Ashbery, *As We Know*

AGRADECIMIENTOS

Son muchas las personas que en un momento u otro han caminado a mi lado a lo largo de este periplo. Como no quisiera dejar de mencionar a nadie, y la memoria a veces es caprichosa, a todas ellas agradezco profundamente el acompañarme, guiarme, escucharme.

Sí que quisiera, sin embargo, insistir en lo que esta tesis le debe a varias personas en concreto: a Gute, por su apoyo incondicional; a Araitz, por acompañarme plácidamente largas horas frente a los libros; A Francisco, Miguel y Roger, por sus valiosas aportaciones; a Mikel, por ese empujoncito final en el momento adecuado.

Y muy especialmente a Manuel, por haber creído en mí -una extraña- y haberme insuflado la llama del entusiasmo.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN _9

1. CONTEXTUALIZACIÓN _ 31

1.1 LA CIUDAD Y LO URBANO_ 37

1.2 LA MIRADA CINEMATOGRÁFICA _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ 52

1.3 LAS PROBLEMÁTICAS DE LA MIRADAY LA VISIÓN: LAS SINFONÍAS URBANAS COMO CINE ETNOGRÁFICO_ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _65

1.4 SINFONÍAS DE LA MIRADA _72

2. BAUDELAIRE O EL LABERINTO DE LA VISIBILIDAD_ _ _ _91

3. SIMMEL O LA TRAGEDIA DE LA CULTURA_ _ _ _ _ _ _ _ 113

4. BENJAMIN O EL DESPERTAR DE LA MIRADA _ _ _ _ _ _ 141

4.1 LO URBANO Y LA CAÍDA DE LA AUREOLA_ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ 157

4.2 Y SE HIZO LA LUZ _ 172

5. KRACAUER, LA REDENCIÓN DE LA EXTERIORIDAD_ _ _193

5.1 EL CINE COMO REDENCIÓN DE LA MIRADA _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ 207

6. EPÍLOGO. EN BUSCA DE LA MIRADA PERDIDA_ _ _ _ _ 217

BIBLIOGRAFÍA_ 237

INTRODUCCIÓN

Jean Rouch (1995 [1975]: 95-122) se preguntaba sobre las distintas formas de utilizar la cámara de ayer y de hoy y, en un tono de urgencia, llegaba a la conclusión de que el cine etnográfico no había alcanzado a dar sino los primeros y vacilantes pasos experimentales. Quedaba un largo camino por recorrer todavía, lleno de riquísimas posibilidades que estaban aún por descubrir. Sin embargo, Rouch aventura, en la década de los años veinte del pasado siglo se estaban ya gestando prácticas revolucionarias de cine etnográfico, poco o nada aceptadas en su tiempo y que seguirían en el olvido hasta la década de 1960, cuando algunos productores y teóricos volverían la mirada hacia aquellos pioneros que realizaron "filmes que produjeron nuevos filmes". Entre aquellos primeros visionarios, como apunta Rouch, se erige sin duda Vertov y su *cine-ojo* como figura clave del documental etnográfico de temática urbana, pero sin olvidar que los filmes de Vertov pertenecen a toda una tradición documental que se gesta durante la tercera década del siglo XX.

Efectivamente, en ese momento se desarrolla un género documental de temática urbana que pondrá en evidencia la posición axial de la metrópoli en un clima intelectual y artístico que giraba en torno a ella. El medio cinematográfico conocerá una definitiva superación de la perspectiva "vedutista" –del punto de vista inmóvil de la pintura de paisajes– en pos de una mirada múltiple y móvil, capaz de aprehender la dinámica y el ritmo urbanos para traducirlos en una nueva unidad. No en vano se vinieron a agrupar las piezas de este subgénero bajo el epígrafe y símil musical de

"sinfonías urbanas", porque, efectivamente, recomponían los fragmentos urbanos yuxtapuestos e inconexos captados por la cámara en una nueva y original unidad sinfónica.

Esta inextricable relación entre el cine y lo urbano se había antojado ya natural e indisoluble desde los mismos orígenes del medio, desde las vistas y panoramas urbanos y las actualidades de los pioneros en los albores del nuevo siglo. Los hermanos Lumière o las casas Pathé o Gaumont filmaron pequeños acontecimientos de la vida urbana, como *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (*Llegada de un tren a La* Ciotat) (Auguste y Louis Lumière,1895), o *La sortie des usines Lumière* (*La salida de los obreros de la fábrica*) (Auguste y Louis Lumière,1985). Ahora, en la tercera década del siglo, las sinfonías urbanas se hacían eco de esa perplejidad y fascinación del ojo mecánico ante la vida y el movimiento constante de las calles, dispuestas a acometer una radical renovación de una mirada cinematográfica que, no lo olvidemos, en este momento había basculado ya pronunciadamente hacia la vertiente narrativa y comercial. Todas estas sinfonías urbanas, como iremos viendo, buscaban acercarse a lo que acontecía en las calles armadas con una mirada nueva, dispuesta a aprehender el fenómeno urbano en toda su dimensión.

Las sinfonías urbanas recogerían esa sensibilidad hacia lo urbano como concatenación articulada de situaciones yuxtapuestas, sobrepuestas, solapadas, sometidas a un ritmo y una estructuración en "tempos" –las diferentes partes del día– que evocaban el referente musical de la sinfonía. Sinfonías urbanas como *Manhatta*, (1921), de Sheeler y Strand, *Berlin: die Sinfonie der Großstadt* (*Berlín, sinfonía de una gran ciudad*) (1927), de Ruttmann, *Rien que les heures* (1926), de Cavalvanti o *Chelovek s kino-apparatom* (*El hombre de la cámara)* (1929), de Vertov[1], evocan el ritmo de una jornada cualquiera en un entorno urbano, un ritmo casi siempre frenético, pero a veces también pausado, como en espera de lo que inminentemente va

[1] Hemos considerado oportuno, de aquí en adelante, utilizar los títulos que se les dio a los filmes que vayamos citando en su estreno o distribución comercial en España, si se produjo El título original sólo lo incluiremos la primera vez que se haga referencia a una determinada película.

a suceder. Como en el *Ulysses* de Joyce, *La señora Dalloway* de Virginia Woolf y otras novelas del momento cuyas tramas transcurren en un solo día, el eje temático de las sinfonías urbanas es la jornada urbana, la cotidianeidad moderna, siempre en constante movimiento y variación, como un gigantesco hormiguero de asfalto. Las relaciones espacio-temporales y la preocupación por el paso del tiempo son temas recurrentes y centrales, y precisamente para subrayar estas relaciones cualquier tentativa narrativa queda excluida, como explícitamente se indica en la introducción de *Rien que les heures*: "Este filme no contiene historias. Es simplemente una secuencia de impresiones del paso del tiempo".

Hemos de insistir en la idea de que este subgénero cinematográfico no podría entenderse ni tampoco abordarse sin encuadrarlo dentro de un contexto histórico y cultural en el que se constata una latente preocupación por el fenómeno urbano en general y por la conflictiva exposición del *yo* en un espacio público que había devenido extraño y alieno, transitado por desconocidos que apenas osaban mirarse a la cara unos a otros. Durante las primeras décadas del siglo XX, las grandes ciudades de Europa y América se encontraban en plena expansión; los males urbanos de la ciudad del XIX, la saturación e insalubridad de los barrios pobres, parecían mutar en nuevos y complejos problemas, a medida que legisladores, reformadores locales o la propia fuerza del mercado actuaban sobre el espacio urbano. A medida que estas actuaciones fracasaban en su intento por unificar y homogeneizar la ciudad, se hacían siempre más y más evidentes los orígenes profundos, anarquistas y espontáneos de la génesis urbana (Cf. Delgado, 2007). Y fue precisamente este espacio público conflictivo y en perpetuo cambio lo que acusaba la urgencia de una nueva mirada.

Aunque esta preocupación por lo que pasaba en las calles, por cómo *mirar* y abordar el fenómeno urbano en toda su inmensidad e intensidad había tenido sus precedentes decimonónicos en figuras tan paradigmáticas como Baudelaire, Balzac o Dostoievski, es ahora, en las primeras décadas del nuevo lustro, cuando alcanza el punto de ebullición. Las vanguardias

artísticas, aunque desde perspectivas y actitudes muy diferentes entre sí, colocarán esa inquietud por el fenómeno urbano en el centro mismo de su producción estética; casi todos los movimientos tenían una profunda vocación metropolitana, buscaban disolverse en la ciudad, captar la esencia del incansable movimiento de las calles, del frenesí que dominaba la vida moderna. El cubismo había aportado una mirada multifocal y una perspectiva múltiple ante la realidad, y el futurismo reivindicaba el movimiento, la velocidad o la máquina como fuentes de inspiración primera para el artista; el movimiento Dadá revolucionaba las mentes más biempensantes de Ginebra con su actitud espontánea y provocativa, mientras Duchamp y Picabia explotaban la dimensión lúdica y cinética del arte y la exportaban al otro lado del Atlántico. Otro hecho significativo que atestigua el impacto y el intenso influjo que tuvo el proceso de metropolización en la vanguardia cultural de las primeras décadas del siglo XX sería la creación de la Bauhaus en Alemania en 1919 como escuela de diseño industrial. Los esfuerzos de Walter Gropius estaban enfocados a una reinterpretación de la vida doméstica en las ciudades y a la aspiración de volcar los beneficios de la tecnología al entorno de sus habitantes.

Todo el clima artístico de vanguardia, en fin, parecía decidido a romper con una secular manera de mirar la realidad que ahora se antojaba obsoleta y estéril, con una tradición estética que ya no se adecuaba a las apremiantes necesidades que surgían en medio de la vorágine.

Esta inquietud por lo "inquieto" se traduce también en nuevas perspectivas en ciencias sociales, que atienden ahora de forma preferente la dimensión social del hecho urbano. En Europa, la escuela sociológica alemana explora el fenómeno urbano en pleno apogeo; Max Weber publica una serie de artículos que acabarán compendiados bajo el título *Die Staadt* (La Ciudad); George Simmel acomete la que posiblemente será la exploración más genuinamente "moderna" de la metrópolis, como tendremos ocasión de constatar más adelante. Su atención se centra fundamentalmente en la red de intercambios sociales que se dan en las grandes ciudades, y en la influencia que éstos tienen en los urbanitas, trascendiendo así las categorías

económico-políticas, demográfico-territoriales o institucionales a las que habían recurrido otros autores, como el propio Max Weber o la escuela marxista; también en Alemania, Oswald Spengler presenta una visionaria imagen de la modernidad como un estadio del ciclo "vital", del orden "natural" de la cultura.

En Estados Unidos, en 1921, se gesta la primera escuela discernible de pensamiento urbano moderno, la denominada Escuela de Chicago, que acuñará un tipo de aproximación funcionalista al fenómeno urbano. Robert E. Park, E. W. Burgess, Roderick McKenzie y otros estudiosos, testigos en primera persona de las espectaculares transformaciones de Chicago en ese período e influidos por Simmel, Spengler o el resto de la escuela sociológica alemana, avanzan hacia un tipo de aproximación que considera la ciudad una potencial fuerza capaz de formar y liberar la naturaleza humana de una forma nueva (Barrios, 1998: 22).

El desconocido medio físico urbano, que deviene escenario para la puesta en escena de una nueva complejidad social, es, en definitiva, el objeto inmediato y privilegiado de una mirada que se expresa en todas direcciones.

La constatación de este clima intelectual y estético que abrumaba todo el occidente industrializado y que de alguna manera se hacía explícito en el documental de temática urbana de las décadas de los años '20 y '30 es el motivo fundamental que ha impulsado el desarrollo de este ensayo. La efervescente metrópoli occidental crecía a un ritmo vertiginoso, empujando violentamente la totalidad de la vida social hacia profundos cambios de los que apenas se tenía tiempo de ser consciente. Todo este ambiente de inestabilidad, de mutación constante, de heterogeneidad y dispersión de ninguna manera podía quedar al margen de la actividad estética e intelectual de aquellos que vivían montados en la noria del cambio, y es precisamente el hecho de vivir inmersos en la vorágine de la vida moderna lo que había vuelto obsoleta e inservible la butaca teatral del príncipe, desde la que cualquier observación llevaba la impronta de la debida distancia para captar la exterioridad moderna. La caída de la aureola –del aura– en el turbio asfalto

de las calles –ese “desierto de adoquines” del que hablara Spengler–, como lúcidamente supieron ver tanto Baudelaire como Marx y más adelante Benjamin, desencadenaría la urgencia absoluta de un nuevo lenguaje que fuera capaz de aprehender lo que pasaba ahí fuera, un lenguaje que osara levantarse de la butaca monofocal y estática del palco teatral para arrojarse brutalmente a las calles con una mirada múltiple y fragmentaria; una mirada que cultivase un genuino arte de mirar que, bien podríamos decir, no podría ya corresponderse sino con una mirada cinematográfica.

En orden a dilucidar en qué términos y claves se produce ese vínculo entre pensamiento y documental urbano es, por lo tanto, que hemos propuesto el desarrollo de este ensayo. Y a la hora de abordar el clima intelectual que se desarrolla a la luz de la urbe moderna hemos optado por centrarnos en una línea de planteamiento cuya misma manera de abordar la exterioridad moderna de alguna manera bebe de sus propios rasgos: la fragmentación, la heterogeneidad, la discontinuidad. Esta línea de pensamiento toma forma –una forma tan urbana como el objeto de sus miradas– en los planteamientos de tres teóricos fundamentales, como son Georg Simmel, Walter Benjamin y Sigfried Kracauer, todos los cuales, cada uno a su manera, vendrían a encarnar expresiones de lo que Jarauta ha llamado “la crisis del *fin-de-siècle*…, aquella extrañeza, irregularidad o enfermedad del espíritu”, trabajadores en aquel “laboratorio teórico en el que se disuelven los viejos discursos, al tiempo que crecen los nuevos, ajenos ya a la ilusión fundamental que había regido la estrategia de la cultura del clasicismo y que no era otra que la de la simetría o correspondencia del orden del lenguaje y el orden del mundo” (Jarauta: 1996: 91-92). A los tres –escogidos siguiendo el mismo criterio que le permitía a David Frisby reconocerlos como ejes de una cierta teoría de la modernidad– los hemos sentado a una mesa presidida por un anfitrión de honor: Charles Baudelaire.

El momento histórico en el que los tres autores desarrollan su pensamiento influiría decisivamente en una manera de pensar lo urbano que ni antes ni después hubiera podido presentarse de manera más lúcida, ya que, tal y

como atestigua la historiografía urbana (cf. Hall, 1996), fue precisamente en el período de la primera mitad del siglo XX cuando Europa conoció una expansión urbana sin precedentes.

No se aborda aquí la imagen de la ciudad en las representaciones cinematográficas de la segunda década del siglo pasado. Es bien conocido que la vida urbana fascina a los cineastas, sea para hacer su elogio o para advertir de su perversidad moral. Pensemos en *Sunrise*, de Murnau; *Aplause*, de Mamoulian; *Metropolis*, de Fritz Lang… (sobre la relación entre cine y ciudad en general en ese momento, cf. Barrios, 1998; Althabe y Comolli, 1994). El término *sinfonías urbanas* se reserva, sin embargo, no sólo para designar un subgénero de documental de temática urbana, sino también para hacer referencia a una actitud particular de exploración de la metrópoli por parte de ciertos cineastas que se gestó y desarrolló durante la tercera década del siglo. Ese espíritu de exploración y apreciación multidireccional era lo que inspiró las obras capitales de este subgénero. Las sinfonías urbanas representan ese momento de lucidez durante el cual se lleva a cabo, más que un abordaje de lo urbano por parte del cine, una fusión sincrónica entre cine y urbe, una apropiación simbólica de la frenética vida de las calles a través de un medio que *era* asimismo puro movimiento. De alguna manera estos filmes representaron esa nueva actitud hacia lo mirado que hacía posible revisitar lo invisible, lo enturbiado por el peso de la costumbre y la indolencia, y recuperaba para el espectador la capacidad de asombrarse ante la más trivial de las imágenes bajo una nueva mirada prístina e inocente, como la de un niño. A este propósito son muy significativas unas notas tomadas por Robert Flaherty mientras rodaba su cortometraje *The twenty-Four-Dollar Island: Still Life of New York Between Rivers* (1927), que revelan la emoción con la que se exploraba la ciudad desde detrás del objetivo de una cámara:

> Mientras realizaba un cortometraje sobre Nueva York en 1927, utilicé extensamente lentes gran angulares y teleobjetivos. Este filme no trataba de seres humanos, sino de rascacielos que ellos habían creado... Creo haber hecho tomas desde el techo de cada rascacielos de Manhattan,

> hacia las calles abajo en forma de grandes cañones, las multitudes como hormiguero. Retraté los edificios de Nueva York desde puentes del río Este, desde el ferry, y desde la ribera de Nueva Jersey, con el puntiagudo perfil de Manhattan en frente. Los efectos logrados con los lentes teleobjetivos me impresionaron. Recuerdo haber filmado desde el edificio de la Telefónica, en Manhattan, hacia Jersey, en el otro lado del río, con una lente de ocho pulgadas y, aun a esa distancia, haber logrado un efecto estereoscópico que me pareció mágico. Era como dibujar un velo desde el más allá, en revelación de una vida imposible de captar al ojo vivo. (Flaherty, 1979 [1934]: 98).

Son varias las películas que podrían encuadrarse bajo el epígrafe de *sinfonías urbanas*, pero hemos juzgado pertinente realizar una selección de unos cuantos títulos que hemos creído especialmente significativos. A lo largo del presente trabajo no vamos a ocultar nuestra predilección por algunos de estos cineastas, sobre todo Vertov, Ruttmann y Cavalcanti, y en menor medida Vigo e Ivens, pero tampoco podemos dejar de apuntar que todos y cada uno de estos filmes despliega una perspectiva que constituye una renovación de la mirada con respecto a lo urbano

En 1921 Paul Strand y Charles Sheeler presentan *Manhatta,* un breve filme documental que muestra un manhattan arquitectónico y colosal. Strand y Sheeler, fotógrafo y pintor respectivamente, captan la dureza de la ciudad a través de una mirada estética, que aligera la dureza de los materiales arquitectónicos. Los textos del entretítulo, entresacados de la obra de Walter Whitman en cuyo poema “Manhatta” se inspira el filme, proponen una visión lírica de la ciudad.

Rascacielos en *Manhatta*

Cinco años más tarde, en 1926, Alberto Cavalcanti ofrece una mirada profundamente diferente y humana sobre lo urbano en *Rien que les heures,* a través de la imbricación de dos tipos diferentes de material, uno rodado directamente en las calles del natural y otro preparado en localizaciones específicas con actores. Rodada en las calles de París, el filme del director y arquitecto brasileño propone una visión opuesta a la de Ruttmann, que esbozaremos a continuación, fundamentalmente centrada no ya en el movimiento de la urbe como gran engranaje suprahumano, sino en la escala y los contrastes humanos en la ciudad moderna. Cavalcanti centra su foco de atención en una visión comprometida con lo urbano, pero en oposición a la perspectiva complaciente de los pintores frente al Sena, Cavalcanti se mueve entre callejones traseros y patios interiores para hallar en ellos el componente humano que los transita.

Ya en 1927 se estrena *Berlín, sinfonía de una gran ciudad,* de Walter Ruttmann. El filme de Ruttmann procede a una visión panorámica de la gran metrópoli y sintetiza los fundamentos del género sinfónico, captando imágenes fragmentarias de la ciudad y combinándolas rítmicamente a través del montaje. Ruttmann, pintor y arquitecto con cierta experiencia en la animación abstracta, juega lúdicamente con las imágenes y las conjuga en una acompasada sinfonía, pero a su perspectiva se añaden las ideas que Carl Mayer vuelca en el guión y que no pueden entenderse sino situándolas en el seno de un período marcado por una creciente preocupación e intensa actividad intelectual en torno a la modernidad y a las profundas

transformaciones urbanas.

El mismo año, 1927, Robert J. Flaherty rueda la ya citada *The Twenty-Four-Dollar Island*, e inicia el filme rememorando el momento histórico en el que los holandeses compraron a los nativos la isla por 24 dólares.

Imagen de *The Twenty-Four-Dollar Island*

También en 1927 Ilya Kopalin y Mikhail Kaufman ruedan *Moskva,* una aproximación a la ciudad rusa revolucionaria, en plena expansión económica e industrial. Un año más tarde, en 1928, aparece *Praha v zári svetel*, de Svatopluk Innemann, un filme realizado por encargo de una empresa de energía, que busca precisamente captar el esplendor nocturno de la ciudad iluminada.

Arquitectura nocturna en *Praha v zári svetel*

Pero posiblemente sea *El hombre de la cámara,* de Dziga Vertov, la pieza de este género más conocida e influyente. Rodada en 1929, *El hombre de la cámara* representa el punto culminante de la carrera de Vertov y la síntesis tanto de su práctica cinematográfica como de su teoría. El filme, influenciado por *Moskva*, muestra un día en la vida de un operador de cinematógrafo, concebido como una suerte de soldado revolucionario con un único objetivo: el desciframiento visual y revolucionario de la ciudad. A través de tres ciudades distintas, Moscú, Odessa y Kiev, Vertov crea un collage que destaca *lo urbano* como esencia misma de la ciudad, como magma informe que se mueve incansablemente por sus calles usándola, transitándola, convirtiéndola en un gran organismo vivo. Al amanecer la ciudad despierta y todos sus engranajes se ponen en movimiento, como si de una enorme maquinaria se tratase. El producto final tiene esa virtud estupefaciente, narcótica, que Baudelaire encontraba en la experiencia de mezclarse con la multitud y que hacia que Jay Leyda, el historiador del cine soviético que luego manufacturó su propia sinfonía urbana –*A Bronx Morning* (1931)–, fuera

incapaz de concebir una crítica clara para *El hombre de la cámara* después de verla por primera vez en Nueva York, en 1930: “Atontado, dejé la Eighth Street Playhouse: estaba demasiado aturdido para sentarme a verla de nuevo” (Leyda, 1965: 340).

El mismo año Jean Vigo, ayudado del ojo del hermano de Vertov, Boris Kaufman, rueda *À Propos de Nice* (1929-1930). El filme de Vigo constituye una sátira de la decadencia y la banalidad de la Riviera francesa, retratada vivamente en los cafés, las playas, las plazas y las calles de Niza. Vigo y Kaufman siguen los movimientos del la burguesía que disfruta del ocio trivial de la ciudad costera, de manera que ésta se erige en espacio privilegiado para realizar un comentario sobre la fatuidad de los estilos privilegiados de vida que florecen al amparo del desarrollo metropolitano (Barrios, 1998: 34).

También en 1929 Joris Ivens rueda *Regen,* una perspectiva estética de la ciudad en un día lluvioso, una breve exploración de los cambios acaecidos antes, durante y después de un aguacero en Ámsterdam. La cámara descubre el espectáculo de las gotas en los cristales de las ventanas, el ballet de los paraguas en las calles, las ondulaciones de los charcos, invisibles a los ojos de los frenéticos viandantes, en un retrato pausado y lírico de la cotidianeidad urbana.

En Italia, el mismo año aparece *Stramilano,* de Corrado D'Errico, una vibrante cinta que muestra un día en la vida de un Milán en plena efervescencia a través de un ritmo que deja en evidencia su herencia futurista. Por las mismas fechas, Eugène Deslau se deleita con imágenes de los rincones insólitos del distrito parisino de Montparnasse, en el filme del mismo nombre. Allá la cámara se encuentra con artistas y celebridades como Le Corbusier, marinetti y Russolo o Luis Buñuel, reunidos en un distrito tan moderno como todavía tradicional. A Deslau, uno de los elementos más interesantes y menos conocidos de la vanguardia cinematográfica europea de la época, le debemos incluso una insólita sinfonía nocturna: *Les nuits electriques,* de 1928.

Calle abarrotada de paraguas en *Regen*

Pero aquella efervescencia de películas que trataban específicamente el tema de lo urbano no se quedaría relegada sólo al ámbito europeo y norteamericano. Ese mismo año, 1929, aparece *São Paulo sinfonía da metropole*, de Adalberto Kemeny y Rudolf Rex Lustig, que, como otras sinfonías urbanas, también despliega la crónica de un día en la agitada vida de la metrópoli brasileña, pero esta vez a través de una perspectiva no exenta de cierta actitud acrítica ante la idea de progreso de la nueva modernidad que comenzaba a caracterizar a la cotidianeidad urbana en un Brasil de inmigrantes.

Niños en *São Paulo sinfonía da metropole*

Ya en la nueva década, en 1931, Jay Leyda rueda *A Bronx morning,* una mirada matinal al barrio del Bronx neoyorquino que se prepara para la ferviente actividad diurna, y el mismo año Manoel de Oliveira rueda *Douro, faina fluvial*, realizada en el momento de transición entre el cine mudo y el sonoro. El filme se ocupa de diversas actividades relacionadas con el trabajo que tienen lugar en y junto al río Duero en la ciudad natal de Oliveira, Oporto, pero debido a su sintonía con la obra de Ruttmann, Vertov o Ivens, la crítica la ha venido incluyendo entre las sinfonías urbanas. Efectivamente, Oliveira reúne en una multiplicidad de imágenes, a menudo sorprendentemente tomadas desde ángulos inusuales o reflejadas en las aguas, la actividad incesante de barcos, buques y trenes en un medio ambiente atravesado de luces y sombras, azotado por las olas, donde el protagonista innegable es el rio. El mismo año se estrena asimismo *Berliner Stilleben,* de László Moholy-Nagy, en el que el polifacético artista aborda las imágenes del Berlín del período de entreguerras.

Habría más ejemplos de sinfonías urbanas,[2] alguno de los cuales nos ha resultado imposible de encontrar, como *Tokai Kokyogaku*, rodada por quien luego sería una de las figuras mayores del cine universal, Kenji Mizoguchi, en 1929, o *Shangai*, de Yakov Bliokh y Eberg Stepanov, del 1928. Acaso merecerían mención híbridos como la alemana *Menschen am Sonntag*, cuyos responsables habrían de ser, en su exilio en Estados Unidos, referentes mayores del cine clásico de Holywood: Billy Wilder, Edgar G. Ulmer y Robert Siodmark. A caballo entre el documental y la ficción, pero con intenciones claramente etnográficas, el filme representa una singular pieza que quizá no sea encuadrable dentro del subgénero de las sinfonías urbanas en sentido estricto, pero que participa en gran medida de las inquietudes y la fascinación que sintieron éstas por la vida de la gente corriente en las calles.

Estas aproximaciones cinematográficas, como las otras ejercidas desde el arte y las ciencias sociales que ya hemos comentado, tendrán sus formalizaciones teóricas en el pensamiento de la época. Y dentro de esa sensibilidad intelectual hacia lo urbano, que de alguna manera respondía a la urgencia de una mirada nueva sobre la realidad moderna, nos hemos circunscrito, sin perder de vista el hecho de que son temáticas ampliamente abordadas, a tres autores precedidos por la inexcusable figura de Baudelaire, como ya hemos apuntado.

Este itinerario se trazará, pues, sobre el terreno labrado por estos cuatro pensadores que, como lúcidamente ha sabido ver David Frisby (1992), se erigen como hitos para cualquier exploración de la modernidad y de la mirada en particular. A través de las intuiciones sobre la exterioridad urbana que se pueden ir destilando de la obra de todos y cada uno de ellos, así como de todas y cada una de las sinfonías urbanas, iremos dando cuerpo,

---

[2] Esta no es propiamente una investigación en clave de historia del cine a propósito de las sinfonías urbanas como subgénero, sino sobre la analogía que cabe reconocer entre algunos de sus planteamientos estéticos y ciertas perspectivas filosóficas coetáneas suyas a propósito de la vida urbana. Para una visión más completa sobre las sinfonías urbanas, cf. Penz y Lu, 2011, o Creton y Feigelson, 2008.

materialidad, a lo que podría constituirse en un lícito arte de la exposición, es decir, en una práctica estética absolutamente imbricada con las fuerzas de la exterioridad moderna.

Es preciso apuntar, sin embargo, que este no es de ninguna manera un camino lineal que tiene su origen en Baudelaire y desemboca en Kracauer; considerarlo de esta manera supondría no sólo ignorar las diferencias de perspectiva que separan a los cuatro autores, sino también y sobre todo desdeñar el panorama intelectual y los escenarios en los que se desarrollan, por no hablar de la abierta contradicción que igualmente supone el establecer y racionalizar linealidades coherentes en este contexto. Así, más bien habría que hablar de una trayectoria en zig-zag, o de doble eje, que tuviera en consideración aquellos dos focos de pensamiento fundamentales en los que se desarrolla la obra y el pensamiento de los cuatro: París y Berlín.

El primer pensador que abordaremos será George Simmel, y lo haremos inmediatamente después de Baudelaire no porque queramos trazar una línea de continuidad clara y discernible entre el pensamiento de ambos, como acabamos de apuntar, sino porque Simmel "nos aporta la primera sociología de la modernidad en el sentido de la *modernité* de Baudelaire" (Frisby, 1992: 84)

Efectivamente, pocos intelectuales y artistas han sabido captar las escenas urbanas tan vívidamente y desde un punto de vista tan *moderno* como Simmel. Ciertamente, como nota Habermas, lo que crea la distancia entre Simmel y el ambiente académico de su época –y, añadimos, posterior– es "esa mentalidad que se caracteriza por un sensibilísimo sensorio para los estímulos típicos de la época, para las innovaciones estéticas, para los cambios de tendencia cultural y los vuelcos de orientación en el sentimiento vital concentrado en las grandes ciudades, para los cambios subpolíticos de actitud y para los fenómenos cotidianos, difícilmente aprehensibles, difusos y, sin embargo, bien delatores. En una palabra, las membranas para el espíritu de la época estaban en Simmel extraordinariamente abiertas." (Habermas, 1996 [1983]: 179).

Para Simmel, la sociología debía consistir en una descripción y análisis de las relaciones formales de fenómenos complejos en una dimensión funcional, de cuyo funcionamiento heterogéneo y mutable era prácticamente imposible inferir leyes generales. Así pues, nos enfrentamos a la paradoja de un teórico social que trataba de constituir a la sociología en disciplina independiente mientras que al mismo tiempo rechazaba el objetivo de muchos sociólogos contemporáneos de hallar regularidades en la sociedad urbana. Ello le condujo a prestar una atención privilegiada a los fragmentos fortuitos de realidad, a los procesos sociales microscópicos que discurren a toda hora en cualquier espacio urbano, y centrarse fundamentalmente en las interacciones sociales. Para Simmel, la sociología no debía tomar como punto de partida el concepto de sociedad (conjunto de interacciones), sino *la interacción* singular.

Entre los puntos gravitatorios del pensamiento de Simmel, dos se nos antojan fundamentales a la luz del itinerario que aquí se propone: la idea de la racionalización y abstracción de las formas de vida y el espectacular aumento de la *nerviosidad* en la experiencia del individuo en las grandes metrópolis. Lo que centra la atención de su mirada sobre la modernidad no es ya la producción industrial o el proceso de producción en la economía monetaria, sino las formas de experiencia que dichos procesos acarrean, como se desprende de su *Filosofía del dinero*. El profundo apego a su ciudad natal, Berlín, y la vivencia en primera persona de su espectacular desarrollo en el advenimiento del nuevo siglo fueron factores decisivos en el desarrollo de estas ideas y de su pensamiento en general, hasta el punto de llevar a afirmar a su amigo Karl Jöel que una obra como *Filosofía del dinero* "sólo podía haberse escrito en Berlín" (Joël, 1982 [1901], citado en Frisby, 1992: 134). Efectivamente se podría afirmar que la obra de Simmel no podría haberse concebido sino en Berlín, en un ambiente en el que los conceptos tönniesianos de *Gemeinschaft* y *Gesellschaft* habían entrado de manera ineludible en el pensamiento sociológico, y la idea de la cosificación de las formas de vida pujaba con fuerza.

A continuación, propondremos una aproximación al pensamiento de Benjamin en relación al momento histórico que es nuestro campo de acción.

A diferencia de Simmel y Kracauer, Benjamin se enfrenta deliberadamente a una teoría de la modernidad. De hecho se podría afirmar que en esa empresa confluyen todos los esfuerzos de su última época, que se verían materializados en la inconclusa *Obra de los Pasajes*.

Mientras que Simmel había centrado su interés fundamentalmente en la anomia y la objetivación de las relaciones sociales en las grandes ciudades y la escisión entre la cultura objetiva y la subjetiva, el foco de interés de Benjamin gravita hacia el lado de la mercancía y el sueño en el que tiene sumida a la modernidad, y con ello parece distanciarse de alguna manera del ambiente berlinés para volver su mirada al París de Baudelaire. Benjamin descubre que el mundo del mito embebe el mundo moderno de la novedad hasta tal punto que se puede hablar de una mitología moderna de la vida urbana, como hicieran los surrealistas. El mito impregna la modernidad y adormece el mundo en el sueño de la mercancía. La intención de Benjamin es volver transparentes los símbolos del deseo del siglo XIX y la mitología de la modernidad para despertar al mundo de su sueño. Para Benjamin lo inmediatamente aprehensible está enturbiado. Su material es el pasado reciente, porque deja en evidencia los resortes invisibles de la mitología moderna; el conocimiento solamente puede crecer de las ruinas.

Para su empresa, Benjamin se sirve del método monadológico, que toma como unidad el fragmento, y rechaza abordar el tema mediante conceptos generales con una intención claramente destructiva: arrancar el fragmento del marco en el que está enclavado, del continuum falso que quedará reducido a escombros, para volver las cosas presentes y concebirlas en nuestro propio espacio. No nos colocamos nosotros en su lugar, sino ellas en el nuestro; son, como apunta Frisby (1992), las imágenes dialécticas de la modernidad. Eso es lo que hace el coleccionista, el arqueólogo, el detective de la modernidad: separar los fragmentos de su marco mítico y proceder a una labor de “montaje”.

El símil de la idea benjaminiana de un “arte de la exposición” con el medio cinematográfico es más que evidente, ya que podríamos decir que es ella misma cinematográfica. Benjamin abordó el medio explícitamente en su

conocido ensayo “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, para, sobre todo en su segunda versión, depositar en él sus esperanzas revolucionarias.

Para finalizar, con Sigfried Kracauer trataremos de completar la vista panorámica sobre las concreciones teóricas que servirán de base a la argumentación de este ensayo. De la misma manera que Simmel y a diferencia de la mayoría de análisis posteriores sobre la cultura de masas, Krakauer se aleja de las concepciones abstractas de la masa y se acerca a su concreción. Además, a diferencia de gran parte de la sociología posterior, que considera la vida fuera del trabajo un epifenómeno, Krakauer fue uno de los primeros en poner de relieve la relación dialéctica entre trabajo y ocio.

El rasgo unificador que recorre toda su obra es la intención de descifrar las tendencias sociales a partir inmediatamente de fenómenos culturales efímeros. Kracauer comparte con Simmel la imagen de la urbe moderna como laberinto y un interés por la aprehensión de los fragmentos fortuitos, que revelan los secretos ocultos de la realidad. Kracauer vuelve al foco berlinés, a volcar su mirada en la racionalización de las formas de vida; la realidad se presenta como algo “construido” y cosificado, donde los seres humanos están unidos simplemente por intereses laborales o materiales, donde las cosas han perdido su sentido original y se diluyen en un magma informe de irrealidad. Y si la realidad es una construcción, es paradójicamente su construcción teórica o consciente la que vuelve opaca su *realidad*.

En términos generales, podríamos decir que Kracauer centra su foco de atención fundamentalmente en los entretenimientos, espectáculos y medios de comunicación de la cultura popular, como el deporte, los anuncios, las *Tiller girls*, el circo o, fundamentalmente, el cine. En efecto, al final de su obra Kracauer centra su interés en el medio cinematográfico, e incluso él sí que concibe una teoría del cine, a diferencia de Benjamin. Para Kracauer, el cine constituirá el medio por excelencia para la redención de la realidad física.

Abordar en profundidad el corpus teórico sobre la modernidad en la obra

de los autores escogidos es algo que escapa absolutamente a nuestra intención; no vamos a decir nada que no se haya dicho ya antes sobre ellos. Y sin embargo, el marco de pensamiento en el que discurren sus escritos constituye un terreno abonado precioso para hacer germinar las semillas que aquí nos interesan.

A lo largo de este ensayo intentaremos emprender un viaje complejo y fragmentario, como no podría ser de otra manera a la hora de abordar este tema, que vaya perfilando los rasgos de lo que toda una generación soñó que podría ser un arte de la exposición que, como iremos viendo, no se podría corresponder con otra cosa que con una mirada cinematográfica. Hemos intentado evitar deliberadamente caer en un sistema de tesis cerradas y concretas, para optar por un *paseo,* o mejor, un merodeo por entre el cañaveral teórico y estético de la época que aquí se trata, en consonancia precisamente con los rasgos propios de la modernidad. Hemos preferido un acercamiento que tiene algo de intuitivo, fragmentario, "táctil", y que pretende evitar cualquier reducción geometrizante del terreno que abordaremos. Con todo ello no buscamos sino sintonizar en la medida de lo posible con la época que hemos optado por explorar, con esa heterogeneidad, fragmentariedad y volatilidad modernas.

Este ensayo, en definitiva, pretende poner en relación un tipo de documental de temática urbana que con Jean Rouch (1995 [1975]) –la influencia sobre el cual de Dziga Vertov y los documentales de temática urbana de los años 20 es incontestable (Grau Rebollo, 2002: 58-59)– no dudamos en considerar cine etnográfico, y que bajo el epígrafe de sinfonías urbanas marcó toda una década. Efectivamente, estos filmes hacían visible un clima intelectual generalizado en todo el occidente industrializado que respondía a la urgencia de hallar las claves para aprehender y abordar una vida exterior en constante mutación, aunque, como iremos viendo, la actitud hacia la exterioridad urbana no estaba en ningún modo exenta de ambigüedades y contradicciones. Al final del trabajo y a modo de epílogo, veremos cómo el sueño de toda aquella generación de cineastas y

pensadores de hallar una mirada prístina y virgen capaz de enfrentarse creativamente a la modernidad mediante un genuino arte de la exposición se prolonga en el tiempo, en la obra de no pocos cineastas hasta nuestros días.[3]

[3] Releyendo la presente monografía, no puedo dejar de experimentar el sentimiento de que el producto final tiene no poco de ingenuo, lo que no deja de ser curioso, y acaso inevitable, en un ensayo cuyo objeto de estudio es asimismo una cierta mirada sobre lo real que quiso y obtuvo ser algo *naïve,* y que se corresponde con aquella mirada que Baudelaire reclamaba en el pintor de la vida moderna. Aquella mirada que no era sino la mirada estupefacta de un niño…

1.

CONTEXTUALIZACIÓN

Es la sensación de contacto... en cualquier ciudad por la que camines, ¿comprendes?, pasas muy cerca de la gente y ésta tropieza contigo. En Los Angeles nadie te toca. Estamos siempre tras este metal y cristal y añoramos tanto ese contacto que chocamos contra otros sólo para poder sentir algo.

(David Cronenberg, *Crash*)

Quién de nosotros en días de ambición no ha soñado con el milagro de una prosa poética, musical mas sin ritmo y sin rima, lo bastante flexible y con los contrastes suficientes para adaptarse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones de la fantasía y a los sobresaltos de la conciencia?

Es la frecuentación de las grandes ciudades, del cruzamiento de sus innumerables relaciones de donde nace sobre todo ese ideal obsesivo. (Baudelaire, 2005a [1864]: 214).[4]

Es difícil establecer en qué momento se formaliza la nueva sensibilidad que se deriva de los cambios sociológicos y culturales que habrán de afectar desde finales del siglo XVIII la vida en las ciudades. Pero entre todas las características de tal mutación, una se antoja que debió ser estratégica: la del papel creciente de la visión en un mundo social que de pronto había pasado a ser habitado por extraños que apenas se hablaban, por multitudes de desconocidos cuyo único vínculo residía en el hecho de hallarse en un mismo espacio visual. En este espacio óptico poblado de extraños, recorrido por un constante fluir de multitudes, en el que las relaciones humanas se limitan a

[4] Dedicatoria del libro *El Spleen de París* al redactor jefe de la "Presse", Arsène Houssaye.

superficiales y ocasionales contactos, se produce, tal como Richard Sennett desarrolla (1990), el doloroso fenómeno de la exposición pública. Este es uno de los "males" fundamentales con los que la modernidad y el pensamiento moderno habrá de lidiar, y que dará pie no sólo a una extensa actividad filosófica o científica –de la mano de las ciencias sociales– sino también estética.

Se podría decir que tanto el pensamiento moderno como la actividad estética de la época trataron de imaginar un genuino *habitar* moderno –o quizá debiéramos sustituir el término *habitar* por *usar el espacio*–, no ya que se erigiera sobre la diferencia y las discontinuidades del espacio exterior, sino que se sumergiera de cabeza en sus aguas, creando con ello un espontáneo y creativo arte de la exposición.

Pero antes de empezar a hablar de la conflictiva experiencia de la exposición pública en el contexto de la modernidad, es preciso contextualizarla en el tiempo y medio en el que se desarrolla. Es Richard Sennett (1991) quien retrotrae el origen de la profunda escisión entre experiencia subjetiva, interior, y experiencia pública a los albores del cristianismo y a la oposición cristiana entre luz y sombra, entre lo espiritual y lo mundano, que emerge por ejemplo de los escritos de San Agustín. La tragedia del cristianismo estribaba en que la experiencia mundana era necesaria de cara a la fe, pero las sensaciones de la experiencia no se correspondían con las verdades de la religión. Agustín reconoció que la misma profesión de fe dificultaría enormemente al ojo en la confrontación con las escenas mundanas, con la vida exterior, ya que el ojo cegado por la luz de la Verdad se vuelve ciego a las media luces y las diferentes formas que constituyen la diversidad de este mundo. Así se da comienzo a una escisión secular entre el interior, como una dimensión con valor moral, una dimensión de lo ordenado, lo completo, lo unitario, y el exterior, como dimensión de la diversidad, la diferencia y el caos. Ello trajo consigo una cultura víctima de una tajante división entre interior y exterior, entre experiencia subjetiva y experiencia del mundo, entre espacio privado y un espacio público que se

antojaba inquietante y se vivía como constante y potencial amenaza.

Esta brecha entre vida interior y exterior, entre subjetividad y exterioridad que comienza a resquebrajarse ya con el primer cristianismo, conocerá una época de ulterior desarrollo con el advenimiento de las corrientes cristianas protestantes, y encontrará su formalización teórica fundamental en el dualismo cartesiano. La reforma protestante aplicó una lógica casi topofóbica de la reforma religiosa, y desalojó a Dios de todos los lugares y espacios mundanos –edificios, cruces, campanas, etc. Se trataba de una neutralización del espacio que impedía encontrar en él referentes ni jerarquías transmundanas (Delgado, 1999: 143). El tiempo y el espacio eran dominio de lo humano, y sólo de lo humano; Dios no ostentaba ya un poder geográfico ni cronológico; tenía poder sobre el tiempo y el espacio, pero *no estaba ni en el tiempo ni en el espacio.* El paisaje quedaba ahora sometido a las lógicas de ordenación territorial no ya divinas, sino humanas, puestas en marcha desde los resortes del poder estatal, el Leviatán hobbessiano, a cuyo gobierno debía someterse un mundo con un Dios ausente. Para la ética protestante, el mundo había devenido una yerma extensión, escenario de todo tipo de peligros y tentaciones para el alma. Esta premisa de negación y neutralización de la exterioridad fue una de las razones que impulsó a los puritanos norteamericanos a la búsqueda de tierras vírgenes rumbo al oeste, no ya bajo el estandarte colonizador, sino convirtiendo la empresa en lucha interior con uno mismo, negando en el plano de lo sensible la existencia de complejidades, de pluralidad, de asimetrías, negando la existencia del Otro –los indios norteamericanos, en este caso–; aplicando, en fin, una neutralización del espacio que no hacía sino responder a la idea protestante de que "ahí fuera no hay nada que realmente pueda importar" (cf. Sennett, 1991)

La calle había devenido el espacio por definición de la diversidad, de lo mundano, y por lo tanto exponente máximo también de los peligros de la desestructuración y el caos. Pero aún la calle habrá de conocer un momento de ulterior desarrollo en Europa y Estados Unidos, al albor de la industrialización y modernización. Los cambios acaecidos desde finales del

siglo XVIII darán lugar a un desarrollo urbano sin precedentes y a un cambio radical en las relaciones sociales, y las calles en las pujantes ciudades se poblarán de diversidad, de vehículos y peatones inmersos en una marea de ruido y movimiento incesante. Es importante incidir en este aspecto, porque la exterioridad como dimensión conflictiva alcanza en la urbe moderna una nueva complejidad y desarrollo. La división entre experiencia subjetiva y experiencia pública o exterior va de la mano de lo que sin duda es uno de los grandes temores de la civilización moderna: el miedo a hallarse entre extraños en un espacio ajeno, con el que no existen vínculos más allá de lo circunstancial, del "pasaba por aquí"; un espacio atravesado por una multitud que constituye una potencia inasible, misteriosa, como un magma siempre a punto de erupción, en constante movimiento, que se resiste a cualquier tentativa de control u ordenación. Se trata, en definitiva, del miedo a la exposición pública, y este conflicto queda definitivamente reflejado en la propia configuración de los espacios urbanos y, en última instancia, en la totalidad de la vida social.

En Europa, los vertiginosos cambios económicos y sociales que se suceden a partir de la segunda mitad del siglo XVIII conducirán a reacciones encontradas: el progreso tecnológico, exaltado por los pensadores más ilustres del Siglo de las Luces, no será para otros, como Rousseau (1980 [1762]), sino un síntoma de la corrupción y la degeneración moral en el ser humano. En las grandes ciudades, los efectos de la concentración descontrolada, advertidos ya por un visionario Engels (2008 [1892]), alcanzan una dimensión paroxística en el seno de una red de relaciones productivas y sociales en constante cambio, que imposibilitan el manejo inmediato de la situación. Es la época de los grandes planes urbanísticos que, como bien supo ver Jane Jacobs (2011 [1961]), tenían como objetivo el control de una fuerza magmática que se descontrolaba por momentos, como era la sociedad urbana. El constante cambio a que se veía sometido no sólo el sistema de producción, sino la totalidad de la vida tuvo como respuesta un paradójico deseo de orden, estabilidad y control. En las calles de París, Haussmann, por

orden de Napoleón III, se consagra a una reorganización del entramado urbano a través de, entre otras intervenciones, la construcción de grandes bulevares que romperían y abrirían drásticamente el abigarrado núcleo del París medieval, para intentar sin éxito convertir la ciudad en un espacio unificado, coherente y controlable[5]. Y todo ello en la misma época en la que Baudelaire recorría aquellas mismas calles, a la búsqueda de la iluminación que le permitiera entender el frenético e informe ir y venir de la multitud.

En Estados Unidos, los jóvenes centros urbanos crecen vigorosamente, y la concentración y centralización se manifiesta como un requisito funcional. Con el levantamiento del primer rascacielos, en 1895, se comienza a materializar la ciudad extendida verticalmente, que se haría posible gracias a infraestructuras domiciliarias como el ascensor y la energía eléctrica. En estas mismas ciudades se sigue un trazado vial diseñado para los emergentes medios de transporte, incluyendo muy tempranamente el automóvil individual (Gamarra, 2003).

Durante un largo período de tiempo, estas vertiginosas transformaciones de la ciudad constituyeron un fenómeno incomprensible, inasible para los medios de exploración y análisis con los que se contaba. Las tensiones generadas por las súbitas mutaciones urbanas demandaban soluciones urbanísticas pragmáticas y urgentes, de tal manera que a menudo se trascendía el necesario análisis del fenómeno.

Los nuevos tiempos, como anunciaba Baudelaire en la dedicatoria con la que encabezábamos este capítulo, exigían, en definitiva, un cambio radical en la manera de abordar una realidad que mutaba vertiginosamente; exigían una mirada renovada que fuera capaz de adaptarse a “las ondulaciones de la fantasía y a los sobresaltos de la conciencia” característicos de la experiencia urbana, una mirada capaz no solo de afrontar cara a cara la exposición a la diferencia, sino también de hallar un nuevo equilibrio entre el “yo” y la calle.

Esta nueva mirada, sin embargo, precisaba o implicaba algo más que la simple reflexión sobre lo mirado: implicaba asimismo acción. Una acción no

[5] Los grandes bulevares impedirían, entre otras cosas, la formación de las barricadas que habían proliferado en la ciudad en las revueltas de 1848.

exenta de, como apunta Marshall Berman, paradojas y contradicciones, porque implicaba "ser, a la vez, revolucionario y conservador: vitales ante las nuevas posibilidades de experiencia y aventura, atemorizados ante las profundidades nihilistas a que conducen tantas aventuras modernas..." Porque implicaba encontrarnos en un entorno que nos prometía aventuras, poder, alegría, pero que, al mismo tiempo, amenazaba "con destruir todo lo que tenemos, todo lo que sabemos, todo lo que somos" (Berman, 1988: XI, 1).

A pesar de las ambivalencias, el resultado de la preocupación por lo que uno ve es el deseo de hacer algo concreto, de actuar. Sennett (1991: 14) señala que a esta actitud activa ante lo mirado llamaban los griegos *poiesis,* término que con el tiempo ha derivado en la palabra poesía, aun cuando el término tuviera para ellos un significado más amplio que el que hoy le damos. *Poiesis* implicaba además un compromiso: el compromiso de la movilización de los poderes creativos ante la realidad que uno contempla. En el seno de la modernidad, estos poderes creativos deberían tomar una forma muy particular, una forma humana: un arte de la exposición.

1.1 LA CIUDAD Y LO URBANO

Tal y como apunta Lefebvre (1960), existe una distinción fundamental a la hora de abordar el fenómeno urbano en su relación con la modernidad: la distinción entre *la ciudad* y *lo urbano.* La ciudad y lo urbano no son sinónimos, aunque a menudo se los considera como tal; la ciudad es aquello que se opone a lo rural, al campo; sin embargo lo opuesto a lo urbano no sería *lo rural,* sino "una forma de vida en la que se registra una estricta conjunción entre morfología espacial y estructuración de las funciones sociales, y que puede asociarse a su vez al conjunto de fórmulas de la vida social basadas en obligaciones rutinarias, una distribución clara de roles y acontecimientos previsibles, fórmulas que suelen agruparse bajo el epígrafe de *tradicionales* o *premodernas*" (Delgado, 1999: 24). Desde el punto de vista histórico, la "urbanidad" no es una cualidad aplicable a la ciudad en general y desde sus orígenes, sino a un tipo de vida caracterizado, como apunta Berman (1988), por la volatilidad, la inestabilidad, la heterogeneidad, que se generaliza con el advenimiento de la modernidad, aunque ni la ciudad ni la modernidad lo ostentan en exclusiva. Como apunta Duvignaud, "ningún otro tipo de sociedad en la historia (pero la historia del pasado humano es infinitamente más limitada que la realidad actual de nuestra experiencia) ha situado, como ésta, la mutación en el corazón mismo de su existencia fenomenológica" (1990: 40)

Se entiende lo urbano como una red de relaciones heterogéneas, precarias y dispersas, y si bien es cierto que este tipo de relaciones se dan fundamentalmente en espacios exteriores y *urbanos* por excelencia, en plazas, mercados o transportes públicos, es igualmente cierto, como ya se ha advertido, que dichas relaciones no se circunscriben o limitan a estos ambientes, y que éstas pueden también hallarse fuera de la ciudad. Lo urbano, entonces, trasciende los límites físicos de la ciudad para erigirse como un estilo de vida, cuya dinámica se mueve al desacompasado ritmo del azar y del movimiento. Como "urbanización", por lo tanto, se entiende "ese proceso consistente en integrar crecientemente la movilidad espacial en la

vida cotidiana, hasta un punto en que ésta queda vertebrada por aquella" (Remy y Voye, 1992: 14). Cabría decir que lo urbano, en relación con el espacio en el que se despliega –el espacio público–, no está constituido por habitantes enraizados a la tierra que pisan, asentados sólidamente sobre ella, sino que constantemente se ve atravesado por "merodeadores" que mantienen con él una relación de alienación y enajenación, es decir, por meros usuarios que simplemente están por ahí de paso, moviéndose sin cesar. La vida pública en contextos urbanos, tal y como ha sido analizada por, entre otros, Goffman (1971) y los Lofland (1973), se basa en ese entrecruzamiento de extraños que apenas se miran, y si se miran, lo hacen de reojo; en ese incesante fluir de paseantes anónimos que se evitan unos a otros en sus itinerarios de arabesco, expuestos a los demás, pero al mismo tiempo procurando permanecer camuflados, mimetizados, invisibles.

Y por este mismo motivo son los lugares, o mejor, los no-lugares, el *tránsito,* lo que de manera más completa encarna lo urbano. El no-lugar, según Marc Augé (1993), se opondría a todo espacio dotado de identidad: la plaza del pueblo, el castillo, la iglesia, el museo.... Augé clasifica como no-lugares los vestíbulos de los aeropuertos, los cajeros automáticos, las habitaciones de hotel, las grandes superficies o los transportes públicos, espacios que carecen de historia, ya que al ser puramente funcionales, no promueven la memoria colectiva, ni funcionan como hitos. Pero quizá deberíamos ir un poco más allá para entender un no-lugar como aquello precisamente que se opone a la idea de "lugar", y por eso mismo no es tanto un espacio transitado, como un tránsito en el espacio. El no-lugar no es un espacio significante, sino que es el paseante, el usuario, quien con sus devaneos "dice" el espacio y le confiere usos inesperados. El "no-lugar es justo lo contrario de la utopía, pero no sólo porque *existe*, sino sobre todo porque no postula, antes bien niega, la posibilidad y la deseabilidad de una sociedad orgánica y tranquila" (Delgado, 1999: 41). Esa imagen del no-lugar no ya peyorativa sino asociada a la idea de lugar como potencialidad y posibilidad aparece en dos textos fundamentales: *Lieux et no-lieux*, de Jean Duvignaud (1977), y *La invention du quotidien*, de Michel de Certeau (1992),

éste último muy presente en el libro de Augé, pero francamente en disonancia con él en cuanto a la idea de no-lugar. Si para Augé el no-lugar es un paisaje, para Duvingaud y de Certeau éste es más bien un pasaje, un tránsito de recorridos trasversales en todas direcciones y de un constante y fértil entrecruzarse.

La noción de no-lugar se hace dependiente, en Duvignaud y de Certeau, de los valores perceptuales y sensibles del desplazamiento, de la inestabilidad y la mutación como la materia primera de la experiencia urbana, justo aquello que las sinfonías urbanas reconocen como propio, a su vez. Esa condición mutable y oscilatoria de lo urbano vendría ilustrada en uno de los relatos de Italo Calvino, en el cual se imagina una ciudad de nombre Sofronia que está compuesta en verdad de dos medias ciudades: una de ellas estática y monumental, toda de cemento y mármol y la otra mitad efímera y móvil; en la primera se hallan el banco, la escuela, la fábrica; en la segunda, la noria, el circo, la montaña rusa, el carrusel, "el pozo de la muerte con los motociclistas cabeza abajo". Un día llegan unos operarios a llevarse una de las mitades de la ciudad, y desclavan los bancos, los monumentos, los ministerios, las escuelas, y los cargan en un camión que se los lleva lejos, a seguir un itinerario de plaza en plaza. Y ahí se queda la otra mitad, la de los tiros al blanco y los tiovivos, que "empieza a contar cuántos meses, cuántos días tendrá que esperar antes de que la caravana regrese" (Calvino, 2003: 77).

El breve relato de Calvino viene a sostener una tesis de la que de algún modo ya sabíamos algo: que la ciudad que verdaderamente permanece, la que sobrevive a los cambios morfológicos, sociológicos o culturales, es la que van componiendo "los acaeceres efímeros, las pasiones azarosas, los avatares infinitos que obedecen a una lógica desperdigada y sonámbula", cuyos protagonistas son un magma de desconocidos constantemente entrecruzándose, formando arabescos caprichosos en el espacio. "Mero transcurrir, puro tiempo, lo que existe, pero *no está*, en el sentido de que no es un estado y menos un Estado" (Delgado, 2007: 62); aquello que nunca llega a cristalizar en estructuras de ningún tipo y cuya marca no es sino la

variación, un agitado y perpetuo oscilar.

Lo urbano es, entonces, un orden que organiza la sociedad al mismo tiempo que la desorganiza, un constante *work in progress*, un perpetuo deshacerse de lo ya hecho y rehacerse de lo que acabábamos de ver desintegrarse ante nuestros ojos. Es el vestíbulo de todo, siempre atravesado por seres –los transeúntes– que tratan como pueden de sobrevivir en esa ausencia de lugar. Cada uno de esos transeúntes responde a la figura latina del *quidam*, alguien que sólo existe en cuanto pasa y al mismo tiempo que pasa genera el espacio; alguien que no es sino puro tránsito, del que sólo sabemos con certeza que ha salido de alguna parte, pero que todavía no ha llegado a otro; ese ser que apenas nos roza por las calles, nadie en particular, todos en general (Delgado, 2007: 63).

Así, lo contrario de lo urbano –la *polis*, en el lado opuesto de la *urbs*– aparece como un modo de configuración socio-espacial fuertemente estructurado y jerarquizado. La imagen negativa de lo urbano sería un espacio trazado con formas simples y geométricas, un espacio regido por la medida y una rígida racionalidad, y por un tiempo que transcurre intransigente. Es la ciudad del orden, la ciudad del sentido. Sería ésta una ciudad anti-urbana, una ciudad dominada por un principio geometrizante de la arquitectura, que pretende una nitidez espacial total, acabar con lo inesperado, con lo espontáneo, con lo irregular y diferente. El modelo de una ciudad politizada sería el de una ciudad unificada y transparente, racional y ordenada, una ciudad utópica, vigilada noche y día para mantener ese orden pétreo. En contraste, la ciudad plenamente urbana evocaría lo que Michael Foucault (2005) llama una *heterotopía*, es decir, una comunidad heterogénea, en la que la incongruencia deviene el motor principal de su vitalidad.

Lo urbano se identificaría, por lo tanto, como el espacio del azar, de la incongruencia y de la diferencia. La ciudad se habita; lo urbano, en cambio, no se habita, sino que se usa. Decíamos más arriba que es el paseante, el usuario de los espacios públicos, con sus a simple vista anárquicos devaneos, quien “dice” el espacio, o más bien quien lo garabatea. La literatura ha propuesto diversas figuras para resumir esa excitación crónica

en que parece constituirse la vida cotidiana de los centros urbanos. Una de ellas podría ser la del "inmenso depósito de electricidad", como sugeriría Baudelaire en su "Pintor de la vida moderna". Otro, "el criadero, la dinamo de sensaciones", a la manera como hace Virginia Woolf en sus impresiones sobre la actividad en Oxford Street, en sus estampas londinenses, que, entre otras cosas, la llevan a decir:

> La mente se convierte en una plancha cubierta con gelatina que recibe impresiones, y Oxford Street pasa perpetuamente por encima de esta plancha una cinta de cambiantes imágenes, sonidos y movimientos. Caen paquetes al suelo; los autobuses rozan los bordillos; el trompeteo a pleno pulmón de una banda de música se transforma en un delgado hilillo de sonido. Los autobuses, los camiones, los automóviles y las carretillas pasan confusamente mezclados, como fragmentos de un rompecabezas; se levanta un brazo blanco; el rompecabezas se hace más denso, se coagula, se detiene; el brazo blanco se hunde, y de nuevo se aleja el torrente, manchado, retorcido, mezclado, en perpetua prisa y desorden. El rompecabezas jamás llega a quedar ordenado, por mucho que lo contemplemos (Woolf, 1986 [1931-1932: 28-29).

Como el Peter Stillman padre de *Ciudad de cristal*, de Auster (1997), el paseante dibuja con sus trayectorias imprevisibles, sin coherencia con el espacio construido, auténticos jeroglíficos que escapan impunemente a la inteligibilidad. Es éste uno de los aspectos más inquietantes de lo urbano, a saber, la falta de sentido de lo que "dicen" esas partículas que se mueven por los recovecos del espacio público, la falta, en definitiva, de un argumento que rija los usos y las acciones que se presentan en la calle, ante nuestros ojos, de lo que "sucede ahí fuera". En vano pretende Quinn, protagonista del relato de Auster, descifrar el jeroglífico de los vagabundeos de Peter Stillman padre por las calles de Nueva York; todo lo que alcanza a descubrir en ellos es la misma ininteligibilidad y el caos que sobrevinieron con la destrucción de la torre de Babel, un amasijo infinito de voces y garabatos en el laberinto de las calles. Quinn pretende dotar de significado a aquello que por naturaleza es un *sinsentido*, uniendo fragmentos inconexos y heterogéneos. El cine, como producto urbano por excelencia, acomete esta tarea sisífica sin descanso,

persigue sin cesar el sueño de dotar de sentido a los fragmentos de realidad –a los *reality bites*–, como supo notar Antonioni en *Blow Up* (1966), o Hitchcock en *Rear Window* (*La ventana indiscreta*) (1954). Tanto Peter como Jeff, ambos dos fotógrafos, pretenden reconstruir una historia a partir de las imágenes fragmentarias que captan los objetivos de sus cámaras. La obsesión tanto de Quinn como de Jeff o Peter no es tanto la de mirar, como la de hallar una ligazón lógica a lo mirado, el reconstruir una historia con los fragmentos inconexos recogidos por su ojo mecánico, como si se tratara de un rompecabezas; de construir, en definitiva, alguna historia, por atroz que sea, que confiera congruencia a lo infinitamente fragmentado.

Es Buster keaton quien da una vuelta de ciento ochenta grados a la cuestión, y frente a esa pulsión de dotar de sentido a lo fragmentario, reivindica precisamente lo contrario en *The Cameraman* (1928). Un joven aspirante a cámara en una compañía de noticias (papel interpretado por el propio Buster Keaton) recibe el encargo de salir a las calles y rodar imágenes, a modo de prueba, para convertirse en reportero. Pero cuando el aspirante a *cameraman* muestra su material en la oficina, éste no suscita sino carcajadas. Todo lo que su cámara había captado era un confuso abigarramiento de imágenes aleatorias, solapadas unas con otras, sin ningún tipo de orden ni coherencia. Aquellas imágenes, sin embargo, habían captado algo que "estaba allí", y que conformaba la naturaleza misma de las calles que rodeaban la oficina, del espacio urbano. En el nivel fenoménico, la urbe moderna constituía un inmenso rompecabezas de imágenes yuxtapuestas, en su mayor parte azarosas e imposibles de explicar, cuya clave para completarlo, para descifrarlo, se había perdido, si es que alguna vez había existido. En *The Cameraman*, el joven aspirante a cámara no hace sino cumplir aquello que se le había encomendado: salir a la calle y rodar lo que acaecía allí; en su ingenuidad, presenta un material desprovisto de las pretensiones redentoras y unificadoras de Quinn, de Jeff, de Peter o de la gran mayoría de cineastas. El joven cameraman simplemente había registrado la exterioridad urbana tal cual la había captado su cámara, sin interpretarla, sin construirla. Y sin embargo –y por eso mismo- su material

resultaba inadmisible, tan ilegible y enigmático como el libro que casi siete décadas más tarde llegaría a las manos de Jem Cohen en *Lost book found* (1996), y en el que el autor se maravillaría ante tan extraño inventario de objetos, fechas y nombres azarosamente recogidos en capítulos.

No es difícil imaginar, por lo tanto, que la abrumadora presencia de lo urbano, de la diferencia y discontinuidad exterior, trajera consigo todo un abanico de reacciones, en un intento por superar la conflictiva relación con el exterior. La experiencia de lo urbano se presentaba de golpe, de manera brutal y a un ritmo vertiginoso, de forma que, como ya se ha dicho, no podía ser digerida inmediatamente ni por las autoridades ni por el pensamiento. Ello trajo consigo una serie de actuaciones sobre la realidad urbana que a menudo carecían de la oportuna reflexión sobre el fenómeno en el seno del cual se pretendía actuar. A partir de esta relación de conflicto, surge, por ejemplo, una nueva y agresiva lógica espacial anti-urbana, dominada por un impulso neutralizador que entronca con la ya mencionada transformación de la espiritualidad cristiana en el seno del protestantismo. La imaginería protestante veía el mundo no ya como un valle de lágrimas, sino como una yerma y silenciosa extensión, y de alguna manera algunas de las actuaciones urbanas modernas encontraron en esa ética protestante del espacio una justificación y una guía para el impulso neutralizador. En general, la actuación espacial moderna estuvo marcada por una poderosa obsesión por imponer un orden racional al mundo que pudiera neutralizar cualquier traza de ambivalencia, y ello se vio reflejado en numerosas ocasiones, sobre todo en las ciudades norteamericanas, en la imposición de la cuadrícula como rígida ordenación espacial. El planificador urbano actuaba como si trabajase sobre un espacio vacío, sin tener en cuenta su pasado, sus irregularidades, sus discontinuidades.

La neutralización del espacio implicaba una negación radical de la presencia del Otro; implicaba la imposición de una actitud de indolencia ante el despliegue de la diferencia en la experiencia de la exposición pública. Pero todos esos mecanismos estaban condenados al fracaso, puesto que no iban

destinados a controlar un objeto pasivo y estático, sino una fuerza opaca e informe, compuesta por elementos moleculares en perpetua agitación y dominada por el azar, la inestabilidad, la incongruencia o la impredecibilidad, que tendía a diluirse y dispersarse, a la manera de una espesa niebla que se extendiera a ras de suelo cubriendo las calles. ¿Cómo entonces superar esa profunda escisión que se da entre un interior-refugio y una exterioridad amenazante? ¿cómo podía la humanidad reconciliarse con la exposición a una calle que se sentía amenazadora y aliena? Las tentativas de alcanzar una Unidad, una visión unitaria y coherente de la complejidad urbana nunca podrían resolverse con éxito, porque, como Jane Jacobs supo entender y transmitir (2011 [1961]), la propia condición de lo urbano lo impide. Pero entonces ¿cómo podía el ser humano reconciliarse con la complejidad de ahí fuera? El ojo se hallaba inmerso en una jungla de estímulos visuales de todo tipo y naturaleza que se presentaban abruptamente, sin mediación alguna. Era preciso, pues, indagar, reconducir la mirada en la nueva y delirante iconosfera urbana.

La historiografía urbana establece 1921 como el año de creación de la primera escuela discernible de pensamiento en el campo del fenómeno urbano moderno, la denominada *Escuela de Chicago*. Como hemos ya anunciado en el capítulo introductorio, Robert E. Park, Ernest W. Burgess, Roderick McKenzie y otros estudiosos, testigos en primera persona de las espectaculares transformaciones de Chicago en ese período e influidos por Simmel, Spengler, durkheimnianos como Halbwachs o el resto de la escuela sociológica alemana, avanzan hacia un tipo de aproximación funcionalista que hace de la ciudad su objeto de investigación y conocimiento. La ciudad, analizada en su complejidad, es considerada como fuerza capaz de formar y liberar a la naturaleza humana de una nueva manera. Fue la Escuela de Chicago la primera en constatar y proclamar que lo que caracterizaba la cultura urbana era precisamente su absoluta carencia de uniformidad. La ciudad –como espacio de lo urbano– era concebida como espacio de la heterogeneidad y la dispersión, sobre el que cualquier tentativa de control

directo estaba condenada al fracaso, así como cualquier pretensión de integración u homogeneización.

La idea de la superficialidad en las relaciones urbanas se convierte en tema recurrente, así como la idea de desorganización social como aspecto inherente a la ciudad –aunque en ocasiones ellos mismos se contradicen en sus observaciones al buscar una organización (cf. Hannerz, 1993). Los sociólogos de Chicago, por otra parte, sintieron un especial interés por lo que denominaron la "ecología humana", la lucha por la supervivencia en la ciudad, de inspiración en el darwinismo social. Park (1999, [1925]) establece una analogía entre el entramado social urbano y la ecología de las plantas: prima la ley del más fuerte, la expansión, la simbiosis. La competencia se erige como principal fuerza de regulación, postura hoy susceptible de crítica, ya que el urbanita no suele obtener su sustento de su relación con la tierra, sino de su relación con los demás.

Con sus devaneos conceptuales y contradicciones propios de quienes se enfrentan a un nuevo objeto de estudio, la escuela de Chicago manifestó una profunda fe en la diversidad. Para ellos, igual que para Baudelaire, como se verá más delante, lo urbano implicaba experimentar la diferencia en plena calle. Estos sociólogos gestaron una visión muy original y lúcida de la exterioridad urbana: las provocaciones de la otredad, de la diferencia, son producto del aflojarse de los estrechos vínculos sociales que dominaban las comunidades tradicionales, y es precisamente esta debilidad de los vínculos sociales lo que posibilitaba la desviación de la norma y la libertad individual. Fueron los chicaguianos quienes ensayaron la incorporación de métodos cualitativos y comparatistas típicamente etnográficos al estudio de la vida urbana, desde la constatación de que lo que la caracterizaba era la ausencia de uniformidad. Si la cultura urbana que el científico de lo social pretendía conocer consistía en alguna cosa, ésta no podía ser sino una proliferación infinita de microacontecimientos muchas veces invisibles, una trama de entrelazamientos sociales esporádicos, aunque a veces intensos, y un conglomerado escasamente cohesionado de componentes grupales e individuales. Para los teóricos de la Escuela de Chicago, la ciudad era el

dominio de la dispersión y la heterogeneidad, sobre el que cualquier forma de control directo era difícil o imposible de ejercer, y donde multitud de formas sociales se superponían o secaban, haciendo frente mediante la hostilidad o la indiferencia a todos los intentos de integración a que se las intentaba someter. Lo urbano consistía en una constelación de microsociedades, el tránsito entre las cuales podía estar atestado de intervalos o fisuras. «Hay pocas posibilidades de que el individuo llegue a tener una concepción de la ciudad como conjunto o considere su posición en el esquema común», escribía Louis Wirth (1988 [1938] : 45). No podía ser de otro modo, puesto que, como el mismo Wirth nos hacía notar, una ciudad es siempre algo así como una «sociedad anónima», y sus ventajas, así como sus inconvenientes, se deben precisamente a que una sociedad anónima por definición «no tiene alma», de igual manera que mucho después Lefebvre escribiría que «*lo urbano* no es un alma, un espíritu, una entidad filosófica» (1978: 67-8). "¿Acaso no era la ciudad expresión de lo que Darwin había llamado la *naturaleza animada*, regida por mecanismos de *cooperación automática*, una simbiosis impersonal y no planificada entre elementos en función de su posición ecológica, es decir un colosal sistema biótico y subsocial?" (Delgado, 1999: 29)

La escuela de Chicago basculó entre el rechazo y la fascinación ante el objeto de sus miradas, lo urbano. Entre ellos existía una preocupación constante por el "orden moral" de la ciudad, pero al final se darían cuenta de que ese "orden moral" no es otro que la carencia de un orden moral absoluto que rija lo urbano. Los sociólogos de Chicago, en definitiva, fueron los primeros autores que al hablar de las ciudades encontraron su característica fundamental en un "yo" fragmentado, una experiencia más compleja y dispersa como medio de desarrollo del individuo (cf., en general, Coulon, 1992; Grafmeyer y Joseph, 1991).

Sin embargo, como lúcidamente apunta Sennett (1991: 160), lo que los teóricos de Chicago de alguna manera obviaron es que la diferencia con los otros y la indiferencia para con los otros están íntimamente unidas. El ojo detecta diferencias ante las que reacciona con indiferencia; esta manera de

reaccionar ante la diferencia, de apartar la mirada ante la otredad y proseguir nuestro camino es el resultado de las fuerzas que han ido perfilando una profunda escisión entre vida interior y vida exterior. La mera exposición a la diferencia no es ni mucho menos un correctivo para la introversión, para la profunda laceración entre vida subjetiva y exterioridad urbana, como soñó la Escuela de Chicago.

El campo de la literatura y el arte, por su parte y en paralelo, trataban asimismo de dar respuesta a la urgencia de una nueva forma de abordar la realidad moderna, la cual no podía ser ya representada mediante las fórmulas tradicionales. En la década de 1860 aparece el movimiento impresionista, que se dará a conocer públicamente en 1874 en una exposición colectiva en los salones del fotógrafo Nadar. Monet, Degas, Renoir, Pisarró y Sisley, entre otros, buscaron captar aquel instante fugaz de luz que desaparecía y se metamorfoseaba poco después, la *impresión* de ese momento preciso y huidizo de luz y movimiento. Y ello no sería posible sin una pintura a *plein aire,* que permitía captar con ágiles trazos la vida urbana mutando a cada minuto, la esencia de una realidad en constante movimiento. El impresionismo, en definitiva, supuso no sólo una nueva concepción iconográfica, también, y sobre todo, supuso una nueva visión estética y plástica que supondría la introducción de un parámetro absolutamente moderno: el movimiento.

Pero se ha repetido que el impresionismo no hizo sino llevar a su extremo un lenguaje que el naturalismo ya había desplegado como reacción antirromántica y antiespiritualista, pero también contra el optimismo ilustrado. En el contexto del presente ensayo, cabe remarcar la determinante influencia de la perspectiva naturalista en las ciencias sociales de la ciudad ya desde sus inicios. No hay que pensar en otra cosa que en el estilo literario que asumieron los teóricos de la Escuela de Chicago y de antropólogos que les fueron afines –como Oscar Lewis, por ejemplo–, procedente de Zola y del naturalismo literario específicamente norteamericano, representado por las novelas de Theodore Dreiser y Upton Sinclair.

Como se sabe, el naturalismo, como forma o estilo de crear opuesta a toda

artificiosidad, ensayó una aproximación a la realidad social que se inspiraba en las primeras formulaciones del positivismo científico. El naturalismo científico y el naturalismo artístico-literario tuvieron en común, en efecto, una fijación por la exterioridad, es decir por la idea de que el mundo era, como había sospechado Galileo, un inmenso libro que está escrito por fuera (Delgado, 2007: 114). Todas las formas de naturalismo estaban recorridas por una misma ansia por *salir*, arrastradas por la certeza de que lo que realmente importaba estaba, parafraseando el lema de una célebre serie televisiva, *ahí fuera*. Por lo tanto, el naturalismo buscó huir de toda introspección para saltar hacia el exterior, en busca de aquello que hablaba a los sentidos. Y eso sería válido para el naturalismo científico, pictórico y literario, pero también para las corrientes éticas, políticas y sociales que se vieron arrastradas bajo su influjo a mediados del siglo XIX, igualmente determinadas por el mismo impulso hacia el mundo sensible para asirlo en sus condiciones reales, como primer paso para su transformación (*Ibídem*: 114). Ese espíritu deseoso de intemperie queda reflejado en los comentarios de Arnold Hauser, cuando, refiriéndose a la pintura de Courbet, Millet y Daumier, dice de ella que parece querer decir: "¡Fuera, al aire libre; fuera, a la luz de la verdad!" (Hauser, 1980, III: 82). Resulta inevitable la conexión con la invocación de Vertov, que presentaba sus películas documentales como "la epopeya de los hechos, el entusiasmo de los hechos" (Vertov, 1971 [1930]).[6]

El programa naturalista buscaba en literatura *decirlo todo*, hacer de sus ejecutores, en palabras de Émile Zola, "obreros de la verdad, anatomistas, analistas, investigadores de la vida, compiladores de documentos humanos" (Zola, 1988 [1881]: 138), gentes que, animadas por un obsesivo *sentido de lo real*, "describen mucho, no por el placer de describir, como se les reprocha, sino por el hecho de circunstanciar y completar al personaje por medio de su ambiente" (*ibídem*: 140), porque entienden que la descripción es, ante todo,

[6] Por supuesto que somos conscientes que la pretensión de que puede existir un cine "naturalista" es excesiva y no es esa nuestra intención. Sólo constatamos la vocación de objetivismo radical de Vertov, lo que Miquel Porter-Moix (1968: 121) llamó "pasión por la verdad", un asunto que ya fue debatido de sobras entre los semióticos del cine de la década de los 60 del siglo pasado (por ejemplo, cf. Aristarco, 1969, pp. 480-496).

“el estado del medio que determina y completa al hombre” (*ibídem*: 201). El programa pretendía un “estudio de los seres y de las cosas por medio de la observación y del análisis, al margen de toda idea preconcebida de lo abstracto” (*ibídem*: 98). El naturalismo decimonónico, además, poseía una clara intención de denuncia social que lo vinculaba inseparablemente a las grandes luchas sociales de la época, algo que interesa subrayar aquí tanto como su voluntad de colocar en todo momento lo mirado muy por encima, en cuanto a interés e importancia, de quien mira (Delgado, 2007: 115). Esa preocupación por captar lo concreto, aquello que sucede ante nuestros ojos de manera irrepetible y efímera, queda de manifiesto en las cartas a su hermano Theo de Vincent van Gogh, cuando, teniendo siempre presente el modelo que le presta Millet, le transmite la certeza de que si los grandes maestros no pintaron a los seres humanos en sus labores y trabajos cotidianos, no fue porque no lo desearan hacer, sino porque no supieron cómo hacerlo, de igual forma que es posible sospechar que si las ciencias sociales apenas se han acercado a los aspectos más informales y aparentemente secundarios de la vida social –la polvareda que levantan las relaciones humanas–, no es porque los desprecien, sino porque no han encontrado las herramientas de registro y descripción adecuadas (*Ibídem:* 115). Sea como fuere, la gran obsesión del etnógrafo de los espacios urbanos era sin duda análoga a la del pintor, a saber, la de “expresar al aldeano *en su acción”* (Van Gogh, 1998: 43).

Por supuesto que las sinfonías urbanas heredan mucho de esa predisposición a poner el cine al servicio de lo que Vertov presentaba como “el estudio científico-experimental del mundo visible" (Vertov, 1973: 98). Al fin y al cabo, y por encima de sus diferencias, todos los “sinfonistas urbanos” –Vertov, Oliveira, Kaufman, Ruttmann, Vigo...– no hicieron otra cosa que, cada cual a su manera, recorrer las calles de las ciudades a la captura de eventos con frecuencia de aspecto banal, llevando al paroxismo la percepción estupefacta, aguda, apasionada, impaciente, candorosa, que Charles Baudelaire atribuía al *flâneur*, merodeador incansable en busca de *iluminaciones*. Para Vertov, la obra cinematográfica se presentaba como el

estudio acabado de un campo visual que es la vida, cuyo montaje es la vida y cuyos decorados y actores son la vida. Su instrumento: el ojo mecánico que busca "a tientas en el interior del caos de los acontecimientos visuales" (Vertov, 1973: 28).

Como se sabe, al naturalismo y al impresionismo le seguirían toda una serie de movimientos que bascularían de la figuración a la abstracción, pero que tendrían como eje común o bien la búsqueda de nuevas perspectivas y fórmulas capaces de adaptarse a una realidad vertiginosamente cambiante, o bien la evasión de esa exterioridad que se antojaba incomprensible y dolorosa. Así, mientras que el *fauvismo* concebía la obra de arte como realidad autónoma y el grupo *Der blaue reiter* (*El jinete azul*) buscaba la esencia espiritual de la realidad, es decir, una vía de escape, el *cubismo* se avocaba a lo que podríamos llamar un nominalismo plástico, que rompía con la monofocalidad y estaticidad de la pintura tradicional, mientras que el *futurismo*, desde Italia, ponía la modernidad, la mecanización y la fuerza cinética en el centro mismo de la creación estética.

Los movimiento artísticos durante la Primera Guerra Mundial y la inmediata posguerra seguirán buscando incansablemente adaptarse a los nuevo tiempos o huir de ellos, dos tendencias que no en pocas ocasiones se mezclan contradictoriamente; el movimiento *dadá,* desde Zurich, reacciona contra el arte y pensamiento burgueses, que consideraba responsables del conflicto bélico, y reivindica lo irracional, lo “absurdo” e “infantil” como manera de apropiarse de una realidad que había perdido toda su “narratividad”. Ya en los años veinte, el s*urrealismo* seguirá una línea análoga al pretender despojar el arte de la coraza racional que lo constreñía, y abandonarlo al mundo del subconsciente. En la recién creada Unión Soviética, por su parte, el *constructivismo* se debatiría entre ponerse al servicio de las necesidades del Estado o conservar su autonomía como firme garante de la construcción revolucionaria, es decir, de una forma revolucionaria de re-presentación de la realidad.

En el ámbito de la literatura, nuevas corrientes reaccionarán ante una realidad que demandaba urgentemente un nuevo lenguaje que se adaptara a

sus vertiginosos cambios. Aquello a lo que la literatura de la modernidad iba a atender no podía ser sino las preocupaciones que ya Simmel había anunciado lúcidamente, cuando apuntaba que "los más profundos problemas de la vida moderna manan de la pretensión del individuo de conservar la autonomía y peculiaridad de su existencia frente a la prepotencia de la sociedad, de lo históricamente heredado, de la cultura externa y de la técnica de la vida" (2001 [1903]: 375). A esta preocupación por tratar de captar y captarse en lo volátil, en aquello que sucedía huidizamente en las calles y que escapaba maliciosamente a la mirada ordinaria, responden las obras de autores tan dispares como Balzac, Dostoievski o Baudelaire. Pero en la literatura moderna influirá de manera decisiva no sólo la constatación de una realidad exterior dominada por la mutabilidad, sino también las nuevas corrientes de pensamiento, que rompían con la absolutidad de una imagen del mundo racionalista y materialista. A esta nueva perspectiva múltiple y relativista, que se traduciría en vivencia subjetiva de una realidad plural, heterogénea y cambiante, responden las novelas experimentales de Gertrud Stein, Virginia Wolf, Robert Musil, James Joyce o Marcel Proust, entre otros; escritores tan asociados al surgimiento de las vanguardías del siglo veinte, que "no sólo no negaron la obsesión descriptiva del naturalismo literario y el impresionismo pictórico sino que exacerbaron su intención central de agotar todo lo que se sometiera al imperio de los sentidos". Todos ellos compartieron un mismo afán por por "inventariar con el máximo escrúpulo y detalle la vida urbana, los objetos cotidianos de apariencia más irrelevante o incluso la propia subjetividad" (Delgado, 2007: 117).

La literatura y el arte, en definitiva, se habían lanzado a la búsqueda desesperada de una nueva manera de captar lo fugaz, lo mutable, lo volátil. No tenemos nada que añadir a lo apreciado y resumido en el bien conocido libro de Marshall Berman (1988), que no en vano adopta la expresión con que Marx y Engels sintetizaron, en su *Manifiesto comunista*, el vértigo de un universo en que todas las grandes certidumbres parecían haberse esfumado: *todo lo sólido se desvanece en el aire.*

1.2 LA MIRADA CINEMATOGRÁFICA

Como criatura legítima del proceso de modernización, el cine, la fotografía en movimiento, surge ávido ante el espectáculo de la urbe en ebullición, dispuesto desde sus propios inicios a trazar un mapa de la diferencia. Cine y urbe quedan unidos desde su nacimiento: la cámara tenía ante sí, natural e inmediatamente, el espectáculo que era inherentemente el objeto de su mirada. El cine nació con y de la modernidad urbana como instrumento legítimo para registrarla, y por ello su foco no podía incidir sino en el detalle, en lo efímero, en lo superficial; en una palabra, en el universo visual de que estaba hecho lo urbano. El cine y lo urbano compartían al fin y al cabo una misma sustancia: la constante estimulación de los sentidos a partir de fragmentos de acción, aquello que sucedía *ahí fuera*.

El cine, además, permitía sacar a la luz, iluminar, aquello que estando delante mismo el ojo humano era incapaz de ver, como advertirán tanto Benjamin como Kracauer, entre otros. Además, poniendo de relieve aquello que para el ojo pasaba inadvertido, el cine era capaz de abrir nuevas perspectivas sobre las cosas, virtud que venía dada por su capacidad de aislar y magnificar los objetos y las situaciones, es decir, por su capacidad de producir *extrañamiento.*

El cine fue producto de la modernidad y, efectivamente, pocas formas de comunicación formal han alcanzado mayor grado de identificación con la dinámica de la vida moderna. El cine no sólo restituía la vida urbana ante el espectador, sino que permitía también que la vida urbana mirara a través de su ojo mecánico e imitara su ritmo, su particular manera de captar y reproducir los acontecimientos cotidianos. El cine no sólo posibilitaba el mirar el mundo desde una óptica “moderna”, sino que además permitía romper con el tipo de visión que había caracterizado a la sociedad premoderna, jerarquizado y monofocal, como en la perspectiva teatral. El cine, en definitiva, encarnaba una visión múltiple, polimórfica y pluridireccional.

Así, es fácil deducir que el cine no esperó a que surgiera la banda de celuloide perforada y la cámara cinematográfica como medio mecánico;

mucho antes de que los Lumière anunciaran el nacimiento del cinematógrafo, de una u otra manera ya existía el cine, con otra forma u otro nombre, pero la urgencia del advenimiento del *medium* cinematográfico hacía tiempo que latía con fuerza en el seno de la vida urbana. Muybridge y Edison, en la costa oeste y este de Estados Unidos respectivamente, y los hermanos Lumière, quienes fueron los responsables de la primera exposición pública de las maravillas del cinematógrafo en 1895, casi simultáneamente respondieron a la urgencia con la que el proceso de redefinición social y la revolución tecnológica demandaban una nueva manera de abordar la realidad.

Tres factores técnicos tuvieron especial incidencia en las características del producto cinematográfico de los pioneros: la precariedad de un lenguaje todavía por establecer, el control aún primitivo de las condiciones de exposición a la luz, y el reducido rango de lentes disponibles. Pero pese a las limitaciones existentes, toda esa temprana fase que prosigue a la introducción del cinematógrafo nos remite a un decidido e inherente interés por filmar la realidad "tal cual es", a una pujante vocación por documentar la realidad física. Las primeras imágenes obtenidas por Muybridge en las que se analizaba el galope de un caballo, y que había animado gracias al recurso del zoogiroscopio, no fueron creídas; era la primera vez, quizá, que la fotografía hacía aparecer no el carácter "real" de la visión tradicional, sino su aspecto sistemático. Conviene apuntar también que todos aquellos que en los salones de París consideraron inverosímiles aquellas imágenes, las encontraron igualmente *feas.* Este primer paso realizado por Muybridge hoy se nos antoja un gesto crucial, ya que reivindicaba el alejamiento de la fotografía de los códigos de representación de la pintura "naturalista" del s. XIX, un nuevo rumbo que la despojaba deliberadamente de toda intención aurática. Desde un cierto punto de vista, podría decirse que los esfuerzos de la mayoría de los grandes pioneros del cine iba a consistir precisamente en "devolverle a la fotografía animada la "belleza" –la de la pintura, pero también la del teatro y la de la novela burguesa–, de la que la inocente andadura de un Muybridge la había despojado" (Burch, 2008: 28). Los trabajos de Marey seguirían, según la historiografía tradicional, esta misma senda emprendida por Muybridge. Sin

embargo, como advierte Marta Braun (1994), existe una enorme brecha que separa a aquellos dos pioneros de la cronofotografía, y que nos llevaría a considerar, en última instancia, que lo que ambos tenían en común fue poco más que sus iniciales. Muybridge no era un hombre de ciencia, y por lo tanto sus motivaciones tenían una limitada orientación científica; no olvidemos que lo que había estimulado al genial fotógrafo había sido el afán de su mentor, Leland Stanford, por ratificar su postura en el debate que por aquella época levantaba entusiasmos de costa a costa: la cuestión de si el caballo al galope quedaba o no suspendido en el aire un instante. Pero mientras que las fotografías de Muybridge poco tenían de científicas, sería imposible entender las de Marey sin encuadrarlas dentro de sus investigaciones en el área de la fisiología. Lo que lo había conducido hacia la exploración fotográfica había sido una cuestión específicamente científica: la exploración del movimiento de los seres vivos. Esta concretísima búsqueda puso las bases de toda su actividad fotográfica, hasta el punto que se podría decir que las fotografías de Marey no son sino datos científicos en bruto, aunque quien hoy las mira pueda sentir una marcada emoción estética. (Braun, 1994: xvii). La intención principal de Marey era hacer el mundo visible. Sólo entonces podría ser medido, y sólo a través de la medida podría el ser humano llegar a aprehenderlo de manera objetiva.

El universo de Marey era el mundo del movimiento en todas sus vertientes y formas. A finales de la década de 1850 empieza a experimentar con instrumentos gráficos que permitían registrar el movimiento imperceptible al ojo humano, de manera que fuera posible percibirlos por primera vez, y ese afán por ir más allá de los sentidos fue lo que lo condujo por el camino de la cronofotografía. Uno de los indicios que indica claramente que su intención nunca fue pictórica ni estética es que poco le importaba la inteligibilidad de sus fotografías por parte de un eventual público profano en ciencia; él quería captar en una sola imagen todas las relaciones entre las diferentes partes y las partes y la totalidad del cuerpo, sin importarle lo más mínimo si aquello que había fotografiado conservaba o no semblanza con el ser de carne y hueso. Una reveladora prueba de ello, como apunta Burch (2008: 30), la

hallamos en una de sus invenciones, el cronofotógrafo de placa fija, que se sitúa entre su fusil cinematográfico y su cronofotografía con película. El cronofotógrafo de placa fija descomponía sincrónicamente el movimiento en la superficie de una única y misma imagen, y por lo tanto, renunciaba deliberadamente a la obtención de proyecciones capaces de producir la ilusión de continuidad. Marey mismo confesaría que de tal ilusión no se preocupaba en absoluto.

Por sorprendente que pudiera parecer, los trabajos de los hermanos Lumière vendrán inspirados por una actitud que enlaza más con Marey que con Daguerre. Y decimos que puede parecer sorprendente porque la invención de los hermanos franceses será percibida universalmente como el aparato que posibilitará el gran mito frankensteiniano de la recreación de la vida y el triunfo sobre la muerte (Burch 2008: 31). Efectivamente, en su estadio primitivo el cinematógrafo pretendía reflejar el mundo para poder estudiarlo mejor. Todos los comentarios de finales del XIX se volvían hacia el porvenir científico del aparato de los hermanos Lumière, quienes veinticinco años después seguían considerando el espectáculo del cine como un accidente. La primera banda que se rodó sobre película de celuloide con el nuevo aparato, en 1895, fue La *Salida de los obreros de la fábrica*, que mostraba, a través de un plano fijo y estático, la salida de los trabajadores y trabajadoras de la fábrica Lumière. Para los Lumière, se trataba de "atrapar" una acción, previsible a grandes rasgos pero infinitamente aleatoria en todos sus detalles. En realidad, se trataba de la aprehensión de un paisaje urbano, tan conocido como desconocido al mismo tiempo, tan cotidiano como imprevisible, y que había sido posible solamente gracias a la aparición en el mercado de emulsiones rápidas que permitían una imprimación casi instantánea. ¿Qué era lo que *sucedía*, entonces, en una película como La *salida de los obreros de la fábrica*? ¿Qué nos estaban contando los hermanos Lumière con aquellas imágenes? A todas luces una pregunta

Fotograma de *La salida de los obreros de la fábrica*

semejante no sólo habría sorprendido a aquellos hermanos pioneros del cinematógrafo sino quizá también incomodado, ya que aquello que la película buscaba no era *contar*, sino aprehender todo aquello que se veía en la imagen, todos sus detalles cambiantes y sus combinaciones aleatorias. Esta intención fuertemente indéxica de las primeras películas Lumière parece corroborarse con el dato de que era práctica corriente en aquel momento pasar las películas varias veces seguidas en una misma sesión, de tal manera que, presumiblemente, el espectador pudiera alcanzar una conciencia de lo que estaba *sucediendo* en las cinta. Parece impensable que el público de finales del siglo XIX pudiese considerarse satisfecho después de visionar aquellas películas una sola vez, ya que llevaban inscrita la necesidad de ser vistas varias veces. "'Es la naturaleza misma sorprendida in fraganti', exclamaban con asombro admirado los primeros críticos. […] A diferencia de Dickson, el creador del cinematógrafo había rechazado los medios del teatro;

nunca hizo puestas en escena, jamás empleó actores, sus guiones los interpretaban sus padres, sus empleados o sus amigos (Sadoul, 2004 [1949]: 18-19).

Es otra vez Nöel Burch (2008: 36) quien apunta que la gran mayoría de las películas de los pioneros del medio cinematográfico seguían un modelo de representación análogo al establecido por los Lumière. Lo que aquellas cintas se proponían era, en última instancia, escoger el encuadre idóneo para "atrapar" un instante de realidad, sin pretender centrar la acción, controlar los acontecimientos o conferirle una narratividad lineal. El cine tardaría aún unos años en desarrollar un programa dramático que se extendiera más allá de lo que era su campo matriz: el profundo impacto de la urbe moderna en el espectacular fin de siglo.

Este espectáculo de masas, como anteriormente sugeríamos, había emprendido su viaje en dirección opuesta al gusto burgués en boga, buscando aquello para lo que el medio se presentaba idóneo: un escrutinio sobre el mundo material y cotidiano. El debate sobre si el cine podía o no ser un arte continuaría apasionando a la burguesía intelectual hasta bien entrada la década de los años veinte, y durante tiempo sería un espectáculo principalmente destinado a las clases populares. A pesar de las diferencias entre países, a grandes rasgos se puede decir que durante el primer decenio el cine fue el "teatro de los pobres", que atraía casi exclusivamente a las clases menos favorecidas de los centros urbanos. Este disgusto por el cinematógrafo por parte de las clases acomodadas queda magníficamente reflejado en el texto que escribiera Máximo Gorki en 1896, después de asistir por primera vez a una proyección del cinematógrafo Lumière en un humilde café de Nijni Novgorod: "La noche pasada estuve en el Reino de las Sombras. Si supiesen lo extraño que es sentirse en él. Un mundo sin sonido, sin color. […] No es la vida, sino su sombra, no es el movimiento, sino su espectro silencioso" (Geduld, 1981: 17).

Sin embargo, cabría preguntarnos cuál era aquel aspecto del cinematógrafo que la burguesía consideraba tan indigno y tan "feo", y que durante al menos una década la mantuvo relativamente alejada de los lugares

habituales de proyección. La carencia de naturalidad a la que alude Gorki refleja claramente la tendencia naturalista dominante en el momento y compartida por casi toda la *intelligentsia* europea, y que poco a poco se irá haciendo camino como fuerza de representación hegemónica. Efectivamente, la erosión de este modo de representación primitivo comenzará hacia 1906, en una lenta pero imparable carrera hacia un Modo de Representación Institucional (MRI), que supondrá un cambio radical en la manera de abordar lo mirado.

Pero quizá existiera otra razón fundamental detrás del rechazo burgués por el primer cine, que estriba precisamente en su condición de pura exterioridad. Para Burch existe, como hemos apuntado, un Modo de Representación Primitivo (MRP), discernible y auténtico, que caracterizó la producción cinematográfica más temprana ligada a la línea Lumière. Este MRP poseía una serie de rasgos que denotan que a través de las imágenes no se perseguía esa "hipnosis" a la que alude Morín (2001), ese "viaje inmóvil". Estos rasgos eran la autarquía del cuadro, la posición horizontal y frontal de la cámara o la conservación del cuadro "centrífugo" de conjunto, entre otros, y determinaban una experiencia de absoluta exterioridad con respecto a las imágenes proyectadas, desprovistas de centralidad, narratividad o mecanismos de identificación alguna con lo mirado. Las condiciones de esta exterioridad, por otro lado, estaban igualmente implícitas en las condiciones de exhibición de las películas; sea en los *Nickelodeon* americanos, en los barracones de feria o en las salas especializadas, las películas eran proyectadas en un ambiente ruidoso y lleno de humo, en el que la gente charlaba, reía, entraba y salía sin cesar, y en el que, incluso, durante algún tiempo existió la significativa figura del comentarista. Aquellas películas demandaban una mirada sagaz y escrutadora casi detectivesca, ya fuera a través de la múltiple repetición de las proyecciones o de la "ayuda" de un comentarista. Este modo de representación, surgido de la necesidad de aprehender aquello que sucedía en las calles pero que resultaba tan caprichosamente cambiante y azaroso, que imponía la necesidad de una mirada aguda capaz de moverse por todo el cuadro en busca de los detalles

y los gestos, podríamos aventurarnos a sugerir que respondía a las necesidades y las características de una época profundamente urbana, dominada por la volatilidad y la mutabilidad de la vida.

Así pues, pese a las limitaciones técnicas e inexperiencias del primer cine, que obviamente impedían el desarrollo de toda la potencialidad del medio, es lícito asegurar que el cinematógrafo se revelaba como instrumento por excelencia para captar las relaciones del ser humano con el tiempo y con el espacio, especialmente en contextos crónicamente alterados como los que conformaban la vida cotidiana en las ciudades.

Efectivamente, el primer cine acusa todavía una fuerte influencia de espectáculos populares tales como el teatro de vodevil, la tradición linternista, o el espectáculo de variedades. Esta herencia contribuiría también al establecimiento del MRP, es decir, a la estaticidad y monofocalidad de la cámara y a la falta de interés por la representación de la profundidad del espacio, entre otros aspectos. Todo ello indica que el MRP implicaba un tipo de espectador todavía "teatral", que miraba la escena desde la posición inmóvil de su butaca. Sin embargo, hemos venido insistiendo en la idea de que el cine había nacido en y de la modernidad, y que por lo tanto se trataba de un medio legítima e intrínsecamente urbano. El cine había nacido para mostrarnos aquello que *estaba allí*, y que sin embargo pasaba desapercibido ante nuestros ojos. Y precisamente por esa sencilla razón había establecido una relación de *exterioridad* con respecto a lo mirado, entre imagen y espectador. Pero no será hasta bien entrada la segunda década del s. XX que se romperá definitivamente esa estaticidad y monofocalidad de la mirada. Por lo tanto, si bien es verdad que el cine bajo el MRP implicaba una mirada genuinamente urbana y "moderna", que de alguna manera parece que la burguesía intentó desmantelar, también hay que matizar que aquella mirada seguía, en ciertos aspectos, ligada a la tradición. Ya en la década de los veinte, Vertov, como veremos, clamará la urgencia de un lenguaje genuinamente cinematográfico, desligado de otros medios de expresión como la literatura o el teatro.

La inaudita admiración que las películas Lumière suscitó no se debió sólo

al descubrimiento de un mundo desconocido, sino a la visión del mundo conocido y cotidiano. Los Lumière, al contrario que Edison, cuyos primeros films mostraban escenas de *music-hall* o de combates de boxeo, tuvieron la intuición genial de filmar y proyectar como espectáculo lo que no es espectáculo: la vida prosaica, la actividad de las calles, la dinámica urbana. Habían comprendido que la gente se maravillaba sobre todo de volver a ver lo que no les maravillaba: su casa, las calles de su ciudad, su rostro. La multitud no se agolpaba en la sala de proyección por lo real, sino por la imagen de lo real. El cinematógrafo podía descomponer, ralentizar, acelerar, acercar o alejar a voluntad las situaciones, los objetos, las expresiones; el cine mostraba una realidad a primera vista, pero también todo un abanico de sutilidades que están antes y después del lenguaje: los gestos, los guiños, lo que todavía no se ha dicho, lo que se insinúa. El cine de alguna manera estaba en posición de conseguir aquello que las limitaciones de la pintura impedían alcanzar, a saber, la liberación y movilización de la mirada a través de un ojo mecánico que observaba no ya desde una posición estática y monofocal, sino, sobretodo a partir de la tercera década del nuevo siglo, desde una perspectiva pluridimensional y móvil; precisamente ese tipo de experiencia óptica que era la esencia misma de la vivencia de la calle en las ciudades del mundo industrializado. Este sujeto omnividente era el sujeto del cine, el sujeto de la modernidad, en el sentido que Baudelaire aplicaría a la palabra para sinterizar en ella las características de la vida urbana.

Aquel primer cine, pese a sus evidentes limitaciones técnicas y su lenguaje primitivo, ¿no es acaso una manifestación en “crudo” de una mirada profundamente urbana, profundamente ligada a las condiciones de la exterioridad moderna?

Ahora bien, cabría preguntarse por qué hacia mediados de la segunda década del siglo XX no sólo se libera la mirada de su estaticidad e inmovilidad, sino que además se produce un paulatino pero irremisible cambio hacia lo que Burch llama el MRI; por qué un modo de representación tan antinaturalista y altamente codificado como el MRI resultaba más tolerable, menos abrumador. Edgar Morin (2001 [1956]) argumenta que el

paso del cinematógrafo (que equivaldría al MRP) al cine (MRI) fue un proceso cuyo germen se hallaba implícito en la propia naturaleza del medio; el cinematógrafo, que Morín (2001: 48) identifica con el cine-ojo de Vertov, no podía ser más que una tendencia, un momento único y breve de paso en el que la fidelidad realista del reflejo y la virulencia de las potencias afectivas humanas llegan a un equilibrio. Y efectivamente el cinematógrafo se transformó y se convirtió en cine porque no podría haber sido de otra manera. Burch, sin embargo, aunque no se aventura por este camino mucho más allá de los límites que establece el objeto de su trabajo, afirma que el proceso de constitución del MRI no tiene nada de "natural", aunque el autor se limita a examinar sólo las dimensiones socio-económicas y socio-ideológicas –ya hemos apuntado que aquel primer cine causó rechazo entre la burguesía, debido a su marcada exterioridad–, dejando aparte deliberadamente el papel que desempeña en este proceso el sistema simbólico que preside la formación psíquica occidental. Ahora bien, el MRI, que implicaba la ubicuidad de la cámara, la fuerza centrípeta hacia el centrado de la *persona* –y que por lo tanto posibilita los mecanismos de identificación–, la linealización temporal o la constitución de un espacio diegético tridimensional, ¿no representa, acaso, el esfuerzo por parte del cine de romper con aquella incómoda y "fea" condición de exterioridad y con la presencia del Otro en la pantalla, para propiciar una "interiorización" de la experiencia fílmica?

No nos compete en este trabajo responder exhaustivamente a esta pregunta, ni adentrarnos en un terreno que se aleja de nuestro foco de atención, pero, sea como fuere, es preciso insistir en la idea de que ya desde la primera filmación de los hermanos Lumière el cinematógrafo se presentaba como una tecnología íntima y profundamente ligada a la vida y la dinámica urbana. Vertov escribe ya sobre esta inclinación natural del cine hacia la captación de las realidades urbanas en 1923: "Entrad, pues, en la vida. Allí es donde trabajamos nosotros, dueños de la vista, organizadores de la vida visible armados con el cine-ojo presente en todas partes y cuando es preciso" (1974: 29).

Las aproximaciones cinematográficas al fenómeno urbano que se

concretan durante todo el entresiglos, en efecto, constituyeron valiosas experiencias que se encaminarían hacia el advenimiento de un cine genuinamente urbano hacia la tercera década del siglo XX, cuando acontecimientos simultáneos en urbanística –con la escuela de Chicago– y cinematografía –con el advenimiento de las Sinfonías urbanas– vendrían a poner en evidencia el sorpresivo pero inherente paralelismo entre estos dos ámbitos.

Y sin duda fue Vertov y su cine-ojo uno de los cineastas que mejor supo ver la capacidad natural del cine de captar lo urbano en toda su dimensión, no sólo macroscópica, como magma, como niebla espesa que cubre las aceras, sino también microscópica, acercándonos a la vida y usos del espacio por parte del viandante. Pero ¿cual era el mecanismo que dotaba al cine de semejante poder de redención?

La percepción de Vertov trae a la cabeza las intuiciones de Levi- Strauss (1991: 602-664) cuando establece una interesante analogía entre cine y ritual, que se antoja especialmente adecuada para ser aplicada a la experiencia sensible de lo urbano. De entrada, cine y ritual tendrían en común su naturaleza de paralenguajes, es decir de lenguajes que se emplean para comunicarse sin tener que hablar. Pero Lévi-Strauss nos propone ir más allá, haciéndonos notar cómo el cine, igual que el ritual, se entrega a la delicada tarea de dotar de continuidad a una experiencia humana constituida por infinitos fragmentos discontinuos, yuxtapuestos, superpuestos. El cine, como el chamán o el mago, reúne retazos, restos, cosas encontradas, es decir, experiencias del mundo –del mundo urbano, no lo olvidemos– que carecen de continuidad y congruencia, para organizarlas en un nuevo conjunto coherente, para alcanzar un *sentido*. Pero a este proceso se suma la presencia de un espectador que recibe ese conjunto aparentemente organizado y coherente de fragmentos –las películas–, en cuyo proceso de recepción es despedazado, destripado y desarticulado, para convertirse en "cualquier cosa", para ser reorganizado de otra manera y, en última instancia, verse alejado de la intención inicial.

El cine, por lo tanto, vendría a conformarse como fuente y depósito de ese

tipo de materiales sin sentido ni valor por sí mismos que conforman el caleidoscopio urbano. Es Pasolini (1964) quien percibe el cine como acción, y la acción como el lenguaje primario de las presencias físicas, que no hace sino traducir la acción humana –el primero y principal de los lenguajes– a un sistema de símbolos. El cine permite pensar el mundo desde su superficie, desde los eventos puros que en su singularidad y contingencia absoluta no pueden ser interpretados como derivados de un principio trascendente. Esto equivaldría a decir que el cine permite pensar el mundo desde la diferencia, desde la contingencia, desde la metamorfosis fugaz de los acontecimientos, es decir, desde una perspectiva que bebe de las propias características de la modernidad urbana. El cine supone un regreso a un estado prelingüístico gobernado por la visión, en el que no cabe traducción lingüística alguna, y en el que el sentido se obtiene a través de procesos que se dan a partir de una imagen asignificativa y asintáctica (cf. Deleuze, 1994). Cabría preguntarse si acaso el cine no duplica la realidad, sino que la prolonga, o mejor, la restablece, si acaso se erige como doble o *símbolo*[7] de aquello que registra; cabría preguntarse si realmente representa, o simplemente *es*.

Podría decirse, entonces, que el cine escapa a toda tentativa de intelectualidad y, sin embargo, paradójicamente *es* pensamiento traducido en acción, pensamiento en estado puro, sin intermediarios. “No se formula al modo de la cultura erudita o filosófica. El cine [es][...] un gran goce oculto, secreto, ávido, insaciable, y por lo tanto, infantil.” (Derrida, 2001).

El cine nos ofrece conjuntos congruentes, pero también la materia bruta con la que construir cualquier historia, en cualquier momento, con cualquiera de los materiales que nos ofrece la experiencia de lo que los chicaguianos llamarían la *urbanidad*. Como el trabajo del trapero, el arqueólogo o el detective, el cine ofrece un *sentido* a partir de lo puramente fragmentario, pero a su vez brinda la infinita posibilidad de deshacer y rehacer, de deconstrucción y construcción de la experiencia de los potencialmente

[7] Más adelante al abordar a Benjamin retomaremos el concepto de *símbolo* en contraposición al de *alegoría* y su relación con la imagen cinematográfica. No obstante, la relación del cine con lo simbólico la plantearemos no como afirmación, sino como pregunta abierta, como intuición pendiente de un desarrollo adecuado.

infinitos espectadores. El cine, en definitiva, ofrece la posibilidad de construir puentes que unan el territorio discontinuo de la experiencia, lo vivido, lo soñado, lo sentido, lo anhelado...

1.3 LAS PROBLEMÁTICAS DE LA MIRADA Y LA VISIÓN: LAS SINFONÍAS URBANAS COMO CINE ETNOGRÁFICO

Como hemos visto, se podría decir que cine y antropología urbana no sólo nacían alrededor del mismo período, sino en estrecha comunión. El cine había nacido no ya como instrumento de arte, sino como instrumento científico para la exploración de los principios que regían el cuerpo en acción, con lo que entonces se llamó "fotografías secuenciales". Eadweard Muybridge, Étienne Jules Marey o Félix Regnault, como decíamos más arriba, centrarían sus esfuerzos en reproducir secuencialmente el caminar, correr o gatear de un ser humano, el cabalgar de un caballo o el salto de un gato. Porque "el cine nació para ponerse al servicio de una aproximación antropológica inédita a ciertos aspectos de la actividad física y social del ser humano, precisamente en aquellas circunstancias en las que otros métodos de registro, como la anotación escrita o la fotografía, se antojaban insuficientes o incluso contraindicados [...] he ahí lo que *sólo* el cinematógrafo podía ser capaz de ver y plasmar luego, y que no era sino lo que Gilles Deleuze llamará 'bloques de movimiento-duración'" (Delgado, 1999: 60). El cine podía registrar mejor que ningún otro medio –incluyendo el propio ojo– la relación del ser humano con el tiempo y con el espacio, el movimiento, la coreografía de la actividad humana. Por ello, el cine etnográfico o sociológico nacería para documentar el uso del espacio que hacía la gente ordinaria en circunstancias cotidianas: caminar, bailar, construir casas o montar a caballo. Quizá sea a Margaret Mead y Gregory Bateson a quienes corresponda el mérito de haber sistematizado el uso de la cámara de cine para registrar la vida cotidiana de los seres humanos, sin recurrir a situaciones ficcionales, como lo estaban haciendo Robert Flaherty y su escuela.

Pero, ¿qué era aquello que mostraba el cine etnográfico? ¿Cuál era el objeto primero y fundamental al que dirigía su mirada? La respuesta no podía ser otra que *interacción,* interacción entre seres humanos, o entre cámara y seres humanos; imágenes, gestos, palabras, miradas (Delgado, 1999: 65). Y es a través de estas interacciones como el cineasta o antropólogo trata de

transmitir aquello que escapa a la mirada desnuda.

Sin embargo, hace décadas que se discute acerca de cuáles son los rasgos que deben caracterizar una película para ser homologada como “antropología” o “sociología visuales”. Fue seguramente André Leroi-Gourhan el primero en plantear abiertamente esta cuestión, qué rasgos debería tener un filme para atribuírsele cualidades científicas, y ya entonces, en 1948, llegó a la conclusión de que si existían, en efecto, películas etnográficas, era básicamente “porque nosotros las proyectamos” (Leroi-Gourhan, 1948: 42-51).

Años más tarde, Karl G. Heider (1995 [1976]) planteaba que desde el momento que formulamos qué es un documental o filme etnográfico, caemos en categorías cerradas y etiquetas rígidas. Más bien habría que buscar una serie de criterios que permitiesen clasificar una película como etnográfica, hablar del grado de “etnograficidad” de un filme. Es decir, no deberíamos caer en la tentación de establecer clasificaciones compartimentadas, sino que más bien deberíamos hablar de aquellos rasgos que hacen que un determinado producto audiovisual sea más o menos etnográfico.

Sin embargo, si por cine etnográfico entendemos aquellas películas que poseen un cierto grado de "etnograficidad", que pueden ser usadas en orden a explicar una sociedad o una cultura, nos encontraríamos con que todas las producciones cinematográficas sin excepción y, por supuesto, todas las elaboraciones *amateurs* llevadas a cabo con cámaras domésticas de cine o vídeo serían dignas de semejante consideración (Delgado, 1999: 67). Ha habido, en efecto, teóricos, como Sol Worth (1995 [1981]), que han pretendido que el cine etnográfico no puede definirse por sus contenidos o presunciones científicas, sino por la utilización que reciba. Si fuera así, cabe insistir, todas las películas, sin excepción, continuarían siendo dignos testimonios de un aspecto u otro de las dinámicas, las funciones o las estructuras de una sociedad en un momento dado. Todas, fueran documentales profesionales, películas caseras o filmes de entretenimiento, MRP o MRI, podrían devenir ilustraciones o modelos etnográficos cualificados.

Tampoco nos podría satisfacer la pretensión de otros autores de definir el cine etnográfico no en base a la forma o el contenido del filme, sino "por el proceso de elaboración, por el contexto de filmación y de exhibición, y por el tratamiento que reciben las imágenes como objeto de estudio" (Ardévol, 1997: 133). Esta premisa también englobaría materiales y productos de todo tipo, en función de los meros propósitos de los cineastas/investigadores. Nos enfrentamos, pues, a un complejo dilema que ha originado interesantísimos debates en lo que respecta al papel del cinematógrafo en relación o al servicio de las ciencias sociales y en particular a la antropología.

Ahora bien, ¿podrían nuestras sinfonías urbanas de los años veinte entrar en la categoría de cine etnográfico? ¿Podrían ser consideradas como tal, aunque ninguno de aquellos cineastas seguramente nunca tuvo la intención consciente de hacer etnografía?

Vertov en los años veinte concibió una teoría fílmica opuesta a la de Eisenstein, y también –y sobre todo– opuesta al cine de ficción dominado por el MRI, que representaba el sistema simbólico de la clase burguesa traducido en imágenes. Para él, el papel del cine era arrojar una nueva luz sobre los acontecimientos cotidianos, con la intención de crear en el espectador una nueva conciencia, una manera marxista de mirar la realidad. Su *cine-ojo* produciría "cine-verdad", captaría "la vida de improvisto" desde una perspectiva nueva, más clarividente y perfecta que la que pudiera aprehender el ojo humano desnudo, e iluminaría a los trabajadores soviéticos con una nueva conciencia sobre la realidad. Su material, por lo tanto, era la vida, la cotidianeidad de las calles de las ciudades rusas revolucionarias, los microacontecimientos diarios de la gente corriente. Y aunque desprovistos del peso fundamental de la base marxista revolucionaria de Vertov, tanto Cavalcanti como Ruttmann, Vigo o Ivens compartieron con el cineasta soviético la fascinación por la vida en las calles e hicieron de ello el objeto de sus miradas. Podría decirse, sin lugar a dudas, que los intereses y procedimientos de aquellos cineastas eran los mismos que habían motivado a los hermanos Lumière, y que no eran sino los del etnógrafo, a saber, observar, registrar y reflexionar sobre la realidad urbana, aunque no

estuvieran realizando un trabajo de investigación etnográfica de manera intencionada o consciente.

Esta dicotomía entre cine y etnografía, entre estética y ciencia, hunde sus raíces en una serie de convicciones muy arraigadas en nuestra cultura; popularmente se cree que el "arte" del cineasta –heredero, no lo olvidemos, de un modo de representación altamente codificado como el MRI– estriba en la manipulación y distorsión de la realidad para lograr una serie de fines expresivos, y mucho de lo que se enseña en las escuelas de cine está dirigido precisamente a este "arte" de la distorsión y la manipulación. Desde una perspectiva igualmente estrecha y un empirismo ingenuo, por otra parte, algunas secciones de las ciencias sociales han pretendido que la cámara, armada sobre un trípode estático y con una óptica lo más cercana posible a la visión humana, es capaz de captar la realidad con objetividad, "tal cual es", minimizando así al máximo la manipulación por parte del/a científico/a. Se establece, así, una clara polaridad entre arte, como interpretación de la realidad, y ciencia como espejo de la misma, y desde ciertos sectores de las ciencias sociales se privilegia un estilo de filmación empirista-positivista de "cámara estática", ingenuamente cercano al estilo Lumière de la *Salida de la fábrica.*

Sin embargo, esta premisa caería en profunda contradicción con nuestra hipótesis: las sinfonías urbanas de los años veinte sí que pueden y deben entrar en la categoría de cine etnográfico, y sin embargo en todas ellas el aspecto "artístico" desempeña un papel tan fundamental como la observación[8]. Incluso podríamos afirmar que en ellas estética y observación de la realidad se unen en una cinematográfica sinfonía, que fluye rítmicamente al son de los sonidos de la ciudad. En todos estos filmes la dimensión estética –los movimientos de cámara, los artificios de montaje, las perspectivas insólitas... – ocupa un lugar importante en el proceso de iluminación de la realidad urbana. El propio Heider (1995 [1976]: 82) advierte que el término "cine etnográfico" por sí mismo parece encerrar una tensión

[8] Quizá no sería lícito aquí utilizar la palabra "ciencia", puesto que, como ya se ha dicho, ninguno de los cineastas que aquí se estudian se propusieron hacer algo parecido a expresiones de ciencia social.

inherente entre dos maneras de abordar la experiencia: la estética y la científica y, como apunta Ruby (1995 [1980]), ninguna de las dos formas de aproximación a la realidad puede ser válida para un cine etnográfico. Quizá sea Jean Rouch quien adelante intuitivamente alguna de las repuesta que buscamos:

> ¿Qué son estos filmes? [...] ¿existen verdaderamente de forma separada? Yo todavía no lo sé, pero sí sé que hay pocos momentos en los que el que va al cine de pronto comprende un lenguaje desconocido sin la ayuda de subtítulos, participa en ceremonias extrañas y se encuentra andando por pueblos o por territorios que nunca había visto antes pero que reconoce perfectamente.
>
> Un milagro como este sólo se puede producir en el cine, pero sucede sin ninguna estética particular que nos diga cómo funciona o sin ninguna técnica especial que lo provoque. Ni un brillante contrapunto de un buen montaje, ni el uso del cinerama estereofónico podrían provocar tales milagros. Muy a menudo, en medio de la película más banal, entre el desordenado collage de eventos casuales, en las divagaciones del cine amateur, un contacto misterioso se establece. Puede que sea un primer plano de una sonrisa africana, un mejicano guiñando a la cámara, el gesto de un europeo que es tan cotidiano, que nadie soñaría jamás en filmarlo. Es como si las tomas, las bandas sonoras, la célula fotoeléctrica, la masa de accesorios y técnicos que forman el gran ritual del cine clásico dejaran de existir. Pero los cineastas de hoy prefieren no aventurarse sobre estos peligrosos caminos y sólo los genios, los locos y los niños se atreven a presionar los botones prohibidos... (1995 [1975]: 103-104).

El cine pone su mirada en aquello que el ojo desprecia por considerarlo poco "importante"; atiende a lo intrascendente, a lo cotidiano, a lo banal, a las migajas de lo real, en definitiva. El error principal de la llamada Antropología visual consiste sin duda en hacer creer que a través de la imagen cinematográfica se pueden reproducir conceptos; así lo expresa Timothy Asch cuando escribe que "el primer reto del programa [para estudiantes de

cine etnográfico] sería tomar los conceptos intelectuales de la antropología y encontrar la forma de expresarlos en película" (Asch, 1991: 114-122). Sin embargo, esta empresa es simplemente inútil, imposible de llevar a cabo, ya que, como hemos dicho, lo que la cámara de cine registra no son conceptos o abstracciones, sino situaciones, es decir, la mirada de la cámara es, debido a su inherente naturaleza, absolutamente concreta.[9]

Esa problemática que centra la atención y los esfuerzos del cine etnográfico se percibe enseguida como análoga y comparable a lo que suscita el desafío del registro y análisis antropológico de lo urbano. Precisamente la Escuela de Chicago entiende la *situación* como la unidad o el átomo básico de la vida social, y la misma noción está ya presente en Simmel, como veremos más adelante, quien concibe la sociedad como un continuo *acaecer.*

Así pues, tenemos que lo que el cine capta, el objeto de su mirada, son aquellos microacontecimientos que suceden a cada segundo en la interacción humana, es decir, "cualquier cosa", y ese mismo objeto de estudio, ese "cualquier cosa", es el que compete al antropólogo de lo urbano. Dziga Vertov escribía sobre esta manera de enfrentarse a la realidad urbana en 1924: "Hemos abandonado el estudio para marchar hacia la vida, hacia el torbellino de los hechos visibles que se tambalean, allí donde radica el presente en su totalidad, allí donde las personas, los tranvías, las motocicletas y los trenes se encuentran y se separan, allí donde cada autobús sigue su itinerario, donde los automóviles van y vienen, ocupados en sus asuntos, allí donde las sonrisas, las lágrimas, las muertes y los imperativos no se encuentran sujetos al altavoz de un realizador" (Vertov, 1974: 150).

Podemos así insistir en la premisa que, con Rouch y la mayoría de historiadores del cine documental, reconocería las sinfonías urbanas de los años veinte en tanto que cine etnográfico, en cuanto sensibles a la

[9] Estas consideraciones no agotan en absoluto la discusión sobre qué es y qué no es cine etnográfico, una discusión del todo vigente. Para una visión en panorámica de en qué términos y con qué argumentos se produce, cf. Ardévol (2008).

especificidad social y cultural de lo urbano como “nutriéndose de lo que lo altera”, si es que se nos permite parafrasear a Gabriel Tarde. Es decir, como un cine sensible a aquello que está en agitación permanente, tejiéndose como una tela de araña a partir de la sucesión ininterrumpida de hechos fugaces y de aspecto banal; un cine sensible a una amalgama compleja de átomos sociales en una constelación funcional; sensible, en definitiva, acaso a lo que Isaac Joseph definiría como el espectáculo deparado por “el trabajo de lo social sobre sí mismo” (Joseph, 1993: 32), un amontonamiento de procesos moleculares microscópicos que muestran a la sociedad, de alguna manera, *statu nascendi*. De ahí, un cine etnográfico adaptado en su estilo a esa realidad crónicamente intranquila, un cine al que, como escribiría Vertov, no se le podría pedir “un film-pensamiento, sino un film-caso, un film-acontecimiento, un film-aventura…” (Vertov, 1975 [1936]). Incluso podríamos aventurarnos a afirmar que pocas veces la forma –o estética– se ha adecuado con tanta naturalidad al contenido –la ciencia. Y no hay que olvidar que Robert Flaherty, a quien nadie desmiente su condición de cineasta etnográfico, es autor de una de las expresiones de este subgénero cinematográfico a cuyos parentescos intelectuales está dedicada esta tesis, *The Twenty-Four-Dollar Island* (1927).

Más allá de su homologación en tanto cine etnográfico, las sinfonías urbanas plantean y desarrollan problemas que son al mismo tiempo fundamentales para cualquier reflexión en torno a la mirada y sus responsabilidades, tanto en el campo cinematográfico y de la imagen visual en general, como en el de la propia etnografía, en tanto que método fundamental de la observación.

1.4 SINFONÍAS DE LA MIRADA

Jane Jacobs (2011 [1961]) evoca el tiempo y el movimiento rítmico de la dinámica urbana a través de una inspiradora metáfora musical, cuando hace referencia al *ballet* de las calles, a esa coordinación de las actividades humanas en las grandes ciudades, a ese concierto entre cuerpos en movimiento que se van ajustando y reajustando en una dinámica en buena medida espontánea. Otra metáfora musical en la misma línea que la de Jacobs, como ya hemos anunciado, serviría para hacer referencia a toda una serie de filmes documentales de temática urbana que proliferarían durante la década de los años veinte y parte de la década de los treinta, y que, desde preocupaciones y presupuestos más o menos afines, abordarían simultáneamente la exterioridad urbana y el potencial técnico y expresivo del cine, pero siempre manteniendo entre espectador y filme una relación de exterioridad. Estas manifestaciones fílmicas a menudo surgen en torno a los cineclubes que habían comenzado su actividad en Francia hacia 1924, y en los que se buscaban alternativas a la vertiente comercial y ficcional del cine. Se trata de las ya mencionadas *Manhatta* (1921), de Paul Strand y Charles Sheeler; *Rien que les Heures* (1926), de Alberto Cavalcanti; *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1926), de Walter Ruttmann; *El hombre de la cámara* (1929), de Dziga Vertov; *Regen* (1929), de Joris Ivens, o *À propos de Nice* (1929), de Jean Vigo… El término “sinfonías urbanas” se les aplicó a partir del subtítulo del filme de Ruttmann, ya que articulaban “sinfónicamente” las imágenes y los ritmos del ciclo diurno de una jornada cualquiera en la gran metrópoli. Acaso una de sus primeras expresiones, la visionaria *Manhatta* (1921), aún estaba lejos del frenesí de sus homólogas europeas posteriores, imbuida quizá del espíritu que preside poemas de Whitman como ”En la barca de Brooklyn" (Whitman, 1971 [1855]: 268).

> Pero ¿qué puede parecer más majestuoso y admirable que Mannhattan cuajada de mástiles?
> ¿El río, la puesta de sol y las olas de bordes recortados de la marea?

¿Las gaviotas agitando sus cuerpos, el barco de grano en la penumbra y la lenta gabarra?

¿Qué dioses pueden superar a estos que me llevan de la mano y que otras voces que quiero me llaman presto y en alto por mi nombre más íntimo cuando me acerco?

Fotograma de *Manhatta*

El tono del poema de Whitman, cuyo espíritu insufla la totalidad de *Manhatta,* estaba muy lejos de la moderna ciudad que registraba el filme, de la zona financiera de Wall Street, de la construcción de altivos rascacielos que desafiaban la escala humana, de la multitud transitando las calles. Y es que *Manhatta* se debate en una feroz dialéctica entre un proceso de modernización que parecía no tener límites y la aspiración a una comunión no sólo entre urbe y naturaleza, sino también entre lo humano y la máquina, una dialéctica ésta última que, como veremos, el visionario Vertov retomará y convertirá en uno de los ejes de su pensamiento cinematográfico

Todos estos filmes se avocaron a una profunda reflexión sobre la naturaleza y la experiencia fílmica, en consonancia con el debate en que

estaba sumido el cine de la época, y a una propuesta de ordenación de los materiales protofílmicos urbanos, con vistas a articular un discurso y dar un sentido a los fragmentos filmados. Pero para aquellos cineastas la potencialidad del cine alcanzaba un radio mucho más amplio que la simple construcción de *un sentido*: la cámara cinematográfica de alguna manera albergaba la promesa utópica de la reversión del proceso humano de la construcción de *un sentido* que invariable e inevitablemente estaba sujeto a un escrutinio y una proyección cargados de su propio intertexto social, cultural y subjetivo, y lo hacía a través de un objetivo mecánico que permitía una mirada prístina y virgen sobre las cosas, cargada de exterioridad, capaz de captar aquello que escapaba al ojo desnudo, y por lo tanto, capaz de ofrecer la posibilidad de registrar la vida "tal cual era", de "improvisto". La cámara cinematográfica era, por lo tanto, algo parecido a una conciencia superior, un *médium* que posibilitaba al ser humano tomar distancia y convertirse en *tabula rasa* a la hora de registrar aquello que pasaba ahí fuera.

Vertov le atribuía a la cámara la capacidad de "ver"; la teoría de Vertov está llena de pasajes en los que otorga a la cámara el poder de la visión y la capacidad de mostrar y revelar cosas al espectador. Es como si la cámara fuera un organismo vivo, dotado de voluntad ("Yo soy el cine-ojo, yo soy el ojo mecánico..."). En los escritos de Vertov abunda la referencia al poder superior de la cámara con respecto al ojo humano, un poder que le permitía revelar al espectador cosas que su ojo no veía, y que, por lo tanto, demandaba también un espectador consciente y "despierto", capaz de aprovechar aquella oportunidad que las imágenes le ofrecían de escrutar la realidad. Ya no era preciso la presencia de didascálicas, ni mucho menos de comentaristas; el cine de Vertov permitía al espectador aprender a mirar por sí mismo. El ojo humano, comparado con la cámara, era débil e imperfecto; el cine-ojo de Vertov era un cine-explicación del mundo visible *tal cual era,* ofrecía la posibilidad de ver los procesos de la vida en un orden temporal inaccesible al ojo, y para ello el cine contaba con todas las posibilidades de un montaje sin restricciones. Obviamente, existe una relación paradójica entre la idea de un *médium* cinematográfico que nos pone al alcance la posibilidad de registrar la

vida “tal cual es” y el hecho de que aquellos cineastas estaban manipulando, ubicando la cámara y montando el material filmado en un laboratorio, pero es precisamente esta paradoja la que trataremos de abordar más adelante, en relación con el pensamiento de los tres autores, Simmel, Benjamin y Kracauer.

Pero antes de abordar el fenómeno de las sinfonías urbanas, es preciso ahondar un poco más en el contexto cultural y estético que directa o indirectamente les sirvió de sustrato[10].

El futurismo se expandió por Europa desde Italia y Francia, diseminando en las artes un entusiasmo desbordado por la máquina, la fuerza cinética y el movimiento de un mundo en constante cambio. Russolo en el campo de la música ensayaba la inclusión de ruidos en sus composiciones musicales, y se dirigía hacia la configuración de una orquesta nueva, formada con instrumentos nuevos, que imitarían y estetizarían los sonidos-ruidos de la realidad moderna. Este era a grandes rasgos el espíritu que inspiraba el futurismo: un arte que pretendía romper con la tradición artística decimonónica y que ponderaba la vida moderna, la máquina, la velocidad. Los principios expresados por Marinetti en el manifiesto “Le Futurisme” (*Le Figaro*, París, 20 de febrero de 1909) exaltaban los nuevos valores iconoclastas: la temeridad, la energía cinética, la velocidad mecánica. Es muy significativo del entusiasmo futurista ante el espectáculo urbano el punto once del manifiesto, en el que Marinetti hace referencia a las grandes muchedumbres agitadas por el trabajo, el placer o la revuelta; a las contracorrientes multicolores y polifónicas de las revoluciones en las capitales modernas (Chipp, 1995: 310).

Tras algunos manifiestos referentes al *teatro sintético futurista* y la rehabilitación del *teatro de varietés*, en el número 9 de la revista *L’Italia futurista*, de septiembre de 1916, aparece un artículo titulado *La cinematografía futurista,* firmado por Marinetti y sus colaboradores en el cortometraje *Vita futurista* (1916-1917). Los futuristas reivindicaban “liberar el

[10] Lo expuesto a continuación está en gran parte fundamentado en la obra de Montani sobre Vertov. (Cf. Montani, 1975)

cinematógrafo como medio de expresión para convertirlo en el instrumento ideal de un nuevo arte, inmensamente más amplio y ágil que todas las ya existentes" . El cine deberá conformarse, así, en "una sinfonía poliexpresiva" [en la que "entrarán como medio de expresión los elementos más dispares: desde el fragmento de vida real a la mancha de color, desde la línea a las palabras en libertad, desde la música cromática y plástica a la música de objetos..." (Marinetti et al., 1916, en Lorente Bilbao, 2003: 62). Lo que el artículo, y en general todo el movimiento futurista, ponía de manifiesto era la necesidad de reconciliar la sensibilidad humana con la complejidad, la novedad, el extrañamiento de la vida moderna; la necesidad de superación del automatismo de la percepción, que, como veremos más adelante, sería el fundamento de las investigaciones sobra las leyes de la percepción estética que realizara uno de los más influyente formalistas rusos: Víctor Shklovsky.

Entretanto, en Rusia en 1906 las teorías culturales del economista Alexander Malinovski daban lugar a la "Organización para la Cultura Proletaria", el Proletkult, un proyecto de renovación cultural que englobaba ciencia, cultura y arte. Por su parte, Bogdanov había puesto las bases para una redefinición radical del papel desempeñado por la estética en el contexto de las formas ideológicas. El arte debería funcionar como la forma ideológica que llevase a cabo la reestructuración de la relación entre la conciencia y el mundo, una reorgnización de la conciencia. Al arte se le reservaba la función fundamental de reorganizar la sensibilidad del ser humano nuevo, productor y producto de la revolución cultural del proletariado. Un parte importante de la vanguardia soviética, sobre todo en el ámbito teatral, adoptaría estas ideas y las aplicaría a través de la "terapia del shock", que suponía un violento desmantelamiento de las formas tradicionales de recepción e interpretación de los materiales estéticos, y buen ejemplo de ello es el teatro de las atracciones de Eisenstein.

Los futuristas rusos, con Brik a la cabeza, ofrecían una nueva visión de la relación arte-realidad también dinámica y constructiva. Con ello, su posición se acercaba a la del constructivismo; estaban anticipando una forma totalizante, posteriormente adoptada por la LEF, que entendía el arte como

"construcción de la vida", como construcción no sólo de objetos, sino también de conciencia y relaciones sociales. No cabe duda de que Vertov se acerca a esta plataforma teórica cuando llama a sus filmes "cine-objetos", y cuando afirma que la función de estos objetos particulares consiste, precisamente, en producir durante el acto de la recepción –del uso social– una nueva forma de conciencia, una manera nueva de *ver* el mundo.

Otra de las figuras clave de la vanguardia soviética es Victor Shklovsky, cuyo cometido fundamental no fue sino romper con el concepto tradicional de forma artística, un concepto que consideraba que sobrevivía incluso en el fondo de las propuestas de Brik, ya que éste se mostraba poco interesado en la idea fundamental de la especificidad lingüística del producto estético. Esta especificidad lingüística a la que se refería Shklovsky no significaba una inoportuna vuelta a los presupuestos del arte por el arte, sino la reivindicación del carácter específico de la producción artística. La única ley que regulaba la organización y articulación de la obra de arte era una ley muy específica, propia del sistema estético y totalmente independiente de factores de otra índole. Para entender esta concepción, hay que remitirse al texto de 1917 "El arte como artificio" (en Todorov, 1991: 55-70), en el que Shklovsky defiende que lo que cuenta en la obra de arte no es el hecho de que se utilicen artificios (imagen poética, la metáfora... etc.), que también pueden aparecer en el lenguaje ordinario; lo que cuenta es el lenguaje, la particular disposición de los procedimientos, es decir, el *cómo*.

Dos conclusiones fundamentales se pueden extraer de las reflexiones de Shklovsky: primero, que el arte debía ser analizado en su especificidad formal (premisa común a todo el formalismo). Y segundo, que es esencial el fin que persigue la obra de arte. Ello es típicamente shklovskiano y tendría gran repercusión en la vanguardia soviética, Vertov incluido.

Otra de las implicaciones fundamentales del planteamiento de Shklovsky es que el arte tiene una función muy específica, que consiste en neutralizar el automatismo de la percepción, al restituir al ser humano una experiencia original y directa de la realidad en cuanto movimiento continuo, eterno devenir. Por lo tanto, si el arte constituía el motor de la dialéctica

automatismo-desautomatización, la “artisticidad” de un discurso era algo con fecha de caducidad, irremediablemente destinada a pervertirse, a perder esa influencia redentora que permitía romper los procesos automáticos de la percepción. De ahí la necesidad de una reestructuración formal.

El extrañamiento aparece en el discurso shklovskiano como el procedimiento fundamental para tal reestructuración. La función específica del extrañamiento consistía en re-presentar de manera nueva, extraña e inusual objetos comunes y cotidianos, una manera de crear una *tabula rasa* en los mecanismos o automatismos perceptuales que permitía que tales objetos fueran vistos “como por primera vez”. Cuando Shklovsky dice que “Para dar sensación de vida, para sentir los objetos, para percibir que la piedra es piedra, existe eso que se llama arte.” (1991 [1917]: 58-59), está asumiendo que la forma artística, en cuanto rompe con las normas lingüísticas estandarizadas o automatizadas, desgarra el velo que enturbia la realidad y permite ver lo que se esconde detrás de él.

La noción de extrañamiento tuvo una gran incidencia en la vanguardia soviética, que lo consideró instrumento privilegiado de desmitificación, un instrumento para la reapropiación estética de una realidad enmascarada o degradada por los modelos estéticos y culturales burgueses. Pero es preciso subrayar la diferencia que separa la idea de extrañamiento de Shklovsky con el uso que se le dio en determinados ambientes de vanguardia, que consideraban que el objetivo del arma del extrañamiento no era el automatismo de la percepción, sino el aparato ideológico que la burguesía había construido mediante el lenguaje.

Todo este contexto cultural y estético gravitaba en la base de las ideas de ese joven de la Polonia ocupada por lo zares, Denis Arkadievich Kaufman, que adoptaría significativamente el pseudónimo *Dziga Vertov* –en ucraniano, gira, peonza.

Sus primeros pasos creativos tuvieron lugar con sus experimentos en el “Laboratorio del oído”; entre 1916 y 1917 Vertov trabajaría con un rudimentario fonógrafo, con la intención de registrar sonidos y ruidos de la realidad y trabajar las posibilidades del montaje de éstos, una experiencia

que asemejaba al "ruidismo" de Russolo, pero que difería de él sustancialmente, ya que Russolo no contempló la posibilidad de que aquellos ruidos fueran reales. Si para Russolo la introducción del ruido significaba un paso adelante en la evolución de un determinado sistema estético –la música– hacia formas complejas capaces de actuar sobre la sensibilidad humana inmersa en la vida moderna, Vertov, como apunta Pietro Montani (1975), buscaba la experimentación sobre los aparatos mecánicos para descubrir hasta qué punto eran capaces de transformar el presumiblemente inasible proceso de la realidad en un sistema de elementos reconocibles, controlables, organizables. Así, a los elementos caóticos que constituyen una experiencia en este caso auditiva, Vertov les otorga un estatuto no simplemente formal, sino también lingüístico.[11]. Para Vertov, la condición necesaria para transformar la materia de una experiencia real en un lenguaje, en un objeto de comunicación, consistía en el hecho de afrontar esta materia en cuanto proceso, en cuanto sistema dinámico de relaciones. Este objeto de comunicación, en definitiva, debía documentar no la realidad en sí, sino la manera en la que la realidad se desarrolla, la manera en la que se *mueve*.

Las experiencias del "Laboratorio del oído", con su voluntad de poner orden al flujo de las cosas, de fijar el devenir de la realidad en un catálogo de elementos controlables, se sitúa en las antípodas del universo ideológico del futurismo italiano, fundado sobre los pilares de la irracionalidad, el caos y la intuición. A Vertov lo guiaba la exigencia de reestructurar en un lenguaje (acto comunicativo) el sentido, la *verdad* de la realidad, sirviéndose de las posibilidades de un instrumento tecnológico –el fonógrafo, y más tarde la cámara cinematográfica.

En 1918 Vertov piensa por vez primera en utilizar una cámara cinematográfica para averiguar si este instrumento era más apropiado a la actuación que el autor pretendía sobre la realidad. La situación política y económica de la URSS estaba lejos de ser sólida; debía afrontar la crisis económica y los ataques de las armadas contrarrevolucionarias. En el terreno

[11] Cf., al respecto Hicks, 2007. Sobre las polémicas de Vertov con otros directores y teóricos, en el contexto del cine soviético de la época, véase la compilación de Tsivian (2004).

cultural, las exigencias fundamentales eran básicamente dos: propaganda y proceso de alfabetización. Todos los intelectuales soviéticos fueron llamados a ponerse a disposición del Comisariado del Pueblo para la Instrucción y a subordinar su trabajo a las exigencias citadas. Vertov respondía a estas exigencias aceptando con agrado trabajar en la sección de la crónica cinematográfica, primero como secretario y luego como montador de la *Kinonedelia.* Pero el trabajo en el campo del noticiero no le comportó sino una profunda frustración; su insatisfacción en el entorno de la *Kinonedelia* se debía a la prudencia conservadora con la que todo el sector de la información cinematográfica era gestionado. Pero es en estos momentos, en el seno de estas experiencias limitadas en lo que a creatividad y experimentación se refiere, que en Vertov se va gestando la idea de un uso coherente del aparato cinematográfico*,* la hipótesis de que el cine debía contribuir a un proceso cognoscitivo y de apropiación de la realidad, en el cual el proletariado y las masas humildes pudieran finalmente ser protagonistas. Hacia 1922 las experiencias en el terreno del cine-crónica le llevaban a la convicción de que era necesario una renovación técnica, formal y organizativa de las actualidades, que se vería realizada con la serie de la *Kinopravda* y en la elaboración de una plataforma teórica y política.

El primer gran giro de Vertov no llegó con un filme, sino con un manifiesto, *Nosotros,* publicado en 1922 (Vertov, 1974: 15-22) en la revista oficial del constructivismo (*Kinofot)*, que en su época tuvo poca relevancia. Sin embargo, aquellos lectores, como apunta Montani (1975), no supieron entrever la revolucionaria teoría que albergaba. Ya desde la primera frase del manifiesto, se demuestra un concienzudo afán de ruptura con la práctica cinematográfica establecida. La primera tarea de los *kinoki* era estudiar las leyes de la comunicación cinematográfica, para después analizar la relación que existe entre ésta y su materia más inmediata –la realidad visible. Por último, era preciso verificar hasta qué punto el cine era capaz de reorganizar esta experiencia y dotarla de infraestructuras lingüísticas capaces de transformarla en un verdadero proceso de apropiación cognoscitiva.

Los *kinoki,* por lo tanto, partían de la premisa de la especificidad del lenguaje cinematográfico, y ello les llevaba a rechazar los presupuestos del Modo de Representación Institucional, a defender la eliminación de todo elemento prestado de otros medios de expresión, como el teatro o la novela, y a buscar una estructura genuina, invariable, específica y esencialmente cinematográfica. Pero ¿en qué consistía la "especificidad cinematográfica"? liberar al cine de elementos extraños a su medio como el teatro, las escenografías, los actores, etc., significaba aislar la condición necesaria de cada acto de comunicación cinematográfica: el movimiento.

Y si el movimiento de las cosas constituía el objeto de estudio privilegiado de los *Kinoki,* el cine se presentaba como el instrumento mejor adaptado para la reconstrucción y desciframiento de tal objeto. Entre el movimiento de las cosas y el del cine existía, por lo tanto, una profunda relación. Pero el problema fundamental seguía residiendo en cómo determinar, precisar y organizar esas "propiedades" o características intrínsecas del cine. En su intento de definir los procedimientos específicos (el *cómo)* del cine de los *Kinoki,* Vertov subraya dos nociones fundamentales: el montaje y el intervalo. En el cine de los *Kinoki,* el montaje debía ser una transcripción del movimiento basada no ya en el plano en sí, sino en la relación entre los diferentes planos. Lo que el argumento de Vertov pone en evidencia es que aquello sobre lo que el cine debía llamar la atención no era la imagen en sí ni el movimiento en sí, que en sí mismos no son sino elementos generales y abstractos, sino sobre la *construcción* del movimiento obtenida a través de la relación de las imágenes. El intervalo (la relación), el momento en que la continuidad del movimiento se interrumpía para dejar paso al diálogo entre imágenes, se convertía, de esta manera, en la figura decisiva del lenguaje cinematográfico.

Vertov aclara que reconstruir el movimiento de las cosas significaba reconstruir la red de nexos a través de la cual cada objeto se relaciona con los otros en el contexto de la realidad social, y que, en definitiva, esta red de nexos, este ritmo interno de las cosas, no era sino la sustancia social, el incesante proceso de transformación que suponía la realidad.

El cine presentado en este manifiesto era el cine de la apropiación cognoscitiva, el cine del desciframiento comunista de la realidad. El cometido del cine de los *Kinoki,* era restituir al proletariado el arma de la vista, devolverle la capacidad de ver, que el aparato ideológico de la burguesía y el MRI habían suprimido. Pero este cine sería sólo posible a condición de sustituir el aparato mitificador burgués por una interpretación materialista, que debería ser especificada en una serie de procedimientos técnicos específicos. Lo que en realidad se proponía Vertov era, pues, una nueva teoría de la producción cinematográfica y de su función revolucionaria.

Aunque no hay duda de que las sinfonías urbanas de los años veinte compartieron con Vertov gran parte del sustrato social, ideológico y estético que hemos apuntado, que era común al cine de vanguardia de la época, y un entusiasmo casi mesiánico ante las posibilidades del nuevo *médium* cinematográfico, es preciso insistir en el hecho de que estos filmes no pertenecieron nunca a un movimiento unido y coherente, y que fue la crítica posterior quien los agrupó bajo el epígrafe de *sinfonías urbanas*, porque todas ellas compartían una manera análoga de abordar la problemática de la mirada en el entorno urbano. Pero no cabe duda de que la forma y la perspectiva desde la cual se aborda el objeto de estudio difiere en ellas de manera notable.

Walter Ruttmann, por ejemplo, aunque en *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* registra también la acelerada dinámica de un día cualquiera en la ciudad a través de una estética de formas tendientes a la abstracción, un montaje rítmico, y un modo de representación fundamentado en la exterioridad, difiere radicalmente en sus planteamientos con respecto a *El hombre de la cámara* de Vertov. Su obra deja translucir signos de aquella misma ambivalencia que mostraron los chicaguianos, entre la fascinación y el rechazo por la gran urbe. El filme se abre con la espectacular entrada de un tren en una estación berlinesa –a la manera de *Llegada de un tren a La Ciotat*–, en una secuencia extraordinariamente dinámica y desprovista de rastro humano alguno, compuesta por el baile de las líneas eléctricas al son

de la marcha del tren o el abstracto juego de los railes juntándose y volviéndose a separar. Más adelante, esta primera impresión deshumanizada de la ciudad viene reforzada por los seres que transitan las calles del Berlín de Weimar, que han perdido su condición individual para convertirse en meros componentes anónimos de la multitud. Es Chapman (1979: 37, 39-40) quien contrasta el tratamiento de la multitud en el filme de Ruttmann y en *Rien que les heures,* de Calvalcanti, y apunta a que mientras Cavalcanti centra su mirada en los transeúntes en cuanto individuos, Ruttmnan lo hace en cuanto partes integrantes y anónimas de la multitud. Para Ruttmann la esencia de lo urbano es su ritmo, y poco más que su ritmo (Chapman, 1979: 40).

Fotograma de *Berlín, sinfonía de una gran ciudad*

Ruttmann exhibe la dinámica de la urbe como si de un frío mecanismo se tratara, sin involucrarse lo más mínimo con la vida emocional de aquellas personas que pasan, miran o se suicidan en la ciudad. Chapman, con ello, no hace sino reformular la crítica de Kracauer, que apuntaba a una visión profundamente antihumanista del filme respecto a la ciudad. En el filme "parte de máquinas en movimiento son montadas de tal manera que devienen puras exhibiciones mecánicas de un personaje casi abstracto" (Kracauer, 1985

[1947]: 174). Ya Carl Mayer, colaborador de Ruttmann durante un tiempo, se apartó del proyecto del filme en pleno proceso de producción, argumentando que Ruttmann había abandonado la idea original de un filme sobre la gente corriente en su medio ambiente cotidiano. Kracauer compartía con Mayer la idea de que *Berlín*[12] ofrecía sólo una aproximación superficial que entraba en sintonía con la *Neue Sachhichkent* (Nueva Objetividad), corriente de pensamiento que en su vertiente estética privilegiaba una optimista atención a las superficies radiantes de lo moderno. A la Nueva Objetividad se le achacó una tendencia hacia un reificación estetizante de la mirada, y hacia una celebración de los procesos de producción en masa, que se mostraban como si estuvieran vacíos de cualquier intervención o voluntad humana. Para Kracauer, el montaje de Ruttmann mecanizaba lo humano hasta el punto de asimilar su condición a la de la máquina.

Kracauer apunta a la posibilidad de que existiera una influencia más o menos directa del cine de Vertov en Ruttmann (1985: 174), pero existen diferencias cruciales entre ellos, sobre todo en cuanto a la profundización sobre el propio proceso cinematográfico y a su función social se refiere. Para Vertov, la adscripción de predicados propios de lo humano a la cámara se basaba más en la diferencia y la alteridad que en la semejanza. Era cierto que existían similitudes morfológicas entre cámara y ser humano, pero las enormes diferencias desbordaban a las similitudes. El ojo humano, comparado con la cámara, era débil e imperfecto. Vertov nos estaba pidiendo que olvidáramos por un momento que la cámara era una tecnología creada por seres humanos para servir a los seres humanos, y que siempre tras la cámara había un operador manipulándola. Es el ser humano el que queda marginado en su discurso sobre la cámara-ojo y su poder visual; en su teoría y práctica, la cámara queda fetichizada, se convierte en un objeto de reverencia. Sin embargo, y como más adelante abordaremos, la "cámara-ojo" de Vertov puede ser entendida como expresión de una mucho más profunda creencia en la afinidad entre ser humano y cámara, mucho más profunda que

[12] A partir de este momento utilizaremos a menudo el título corto del filme para agilizar el discurso.

una simple relación de parecido morfológico entre ambos. La fe en la cámara que profesaba Vertov puede ser interpretada como la fe en una metafísica identidad entre ser humano y máquina; como un deseo de síntesis entre los dos, de armonía mutua. Es éste un bajo contínuo que se encuentra en la base de *El hombre de la cámara,* y que desconoce el *Berlín* de Ruttmann, cuya "mecanización" de los procesos humanos en la urbe toma el cariz de una apropiación deshumanizada y mecanicista, más cercana a los presupuestos futuristas que a las teorías revolucionarias de Vertov.

La contemporánea *Rien que les heures,* como Chapman advertía, ponía énfasis en los rostros de los paseantes, e incluso no dudaba en insertar fragmentos de ficción para acercar al espectador un poco más a la vida de los parisinos –aunque insistimos en que siempre manteniendo una relación de relativa exterioridad. Su cámara prefiere no tanto los grandes bulevares y paseos fluviales del París de *suvenir*, como los callejones traseros y oscuros del París popular, siempre transitados por individuos. Las didascalías preliminares de *Rien que les heures* rezan que no vamos a contemplar la vida elegante, sino la de las clases humildes.

Primer plano en *Rien que les heures*

De la misma manera que el *Berlín* de Ruttmann o E*l hombre de la cámara* de Vertov, Cavalcanti sigue la línea del género poniendo su foco de atención en las diversas actividades y las mutables escenas de un París en constante dinamismo a lo largo de una jornada cualquiera, y entre las escenas de esa incansable actividad, inserta tres fragmentos narrativos protagonizados por mujeres de condición humilde –la anciana enferma o borracha, lo que a primera vista pudiera parecer una prostituta y la vendedora de diarios. De esta manera, si Ruttmann abordaba la urbe como una gran maquinaria, en cuyo seno el ser humano no parece tener otra condición que la de formar parte de la masa, en el filme de Cavalcanti es precisamente el ser humano en la urbe, en su individualidad, lo que centra su foco de atención, y es ello precisamente lo que le lleva a romper de vez en cuando la relación de exterioridad dominante en todo el filme para insertar en ciertos momentos mecanismos que permiten una cierta identificación con los viandantes.

Sin embargo, mientras que *El hombre de la cámara* abordaba la condición humana en lo urbano desde un punto de vista optimista y revolucionario que profesaba una profunda fe tanto en la tecnología como en el género humano, el tono general de *Rien que les Heures* tiende a resaltar aquellos aspectos patéticos de la condición humana en la urbe, sobre todo en lo que a las clases populares se refiere, aunque la actitud de Cavalcanti no se muestre negativa ni detractora. Cavalcanti parece expresar un *c'est la vie!* que acepta que la vida en la ciudad tenga una cara radiante y un dorso oscuro como condición esencial de lo urbano.

El interés de Cavalcanti por lo social no sólo se deja translucir en sus filmes; también sus escritos insisten en la importancia del ser humano en los procesos cinematográficos de aprehensión de la realidad. En sus catorce recomendaciones a los jóvenes realizadores de documentales, Cavalcanti espoleaba a aquellos jóvenes cineastas a que no se olvidaran de los seres humanos y de las relaciones sociales, y apuntaba que los seres humanos podían ser " tan bellos como otros animales; tan bellos como máquinas en un paisaje" (Cavalcanti, 1955, en Barsam, 1992: 102). Pero aunque la perspectiva social es manifiesta desde el inicio, el considerable número y

variedad de efectos especiales altamente estilizados parecen confirmar que Cavalcanti estaba igualmente interesado en la aprehensión de la vida social urbana como en la experimentación con el medio cinematográfico.

Al final del filme, Cavalcanti nos invita a la reflexión sobre la condición de lo urbano: las didascalías instan al espectador a establecer un contraste entre París y Pekín, para acabar concluyendo que aunque podemos registrar un instante en el tiempo y un lugar en el espacio, ambos, espacio y tiempo, escapan a nuestro dominio. La vida sigue su curso en una íntima interrelación que trasciende barreras temporales y espaciales, y las ciudades, sin sus hitos y monumentos, serían francamente indiscernibles unas de otras.

Esta misma idea de la inalterable dinámica urbana, aunque desde una óptica muy diferente, se deja translucir en *Regen.* Más arriba decíamos que las sinfonías urbanas abordaban la urbe desde una perspectiva que bebía de fuentes de vanguardia como el futurismo, el cubismo o el constructivismo, en ocasiones con cierta tendencia a la abstracción, como queda patente en *Berlín*. Una particular forma estética de abordar la dinámica urbana se advierte en el filme de Joris Ivens, en el que registra las metamorfosis de Ámsterdam en un día de lluvia. El acercamiento de Ivens a lo urbano se emprende no ya desde un enérgico y mecanizante ritmo, sino desde las sutilidades visuales y las calidades táctiles de una cadencia lírica, hasta el punto que podría decirse que *Regen* es la más impresionista y "táctil" de las sinfonías aquí abordadas. Ante los primeros indicios de lluvia la palma de una mano se extiende, un paraguas se abre, una ventana se cierra. Durante el chubasco las gotas dibujan arabescos en los cristales y ondas en los charcos. Ivens parece estar pidiéndonos que examinemos las imágenes cotidianas de un día de lluvia en la ciudad, aquellas que el ojo del paseante desprecia al pasar, y que lo hagamos como si estuviéramos delante de un espectáculo que vemos por primera vez, para apreciar su profunda y poética belleza. El cine ofrecía la posibilidad de acercarnos a una dimensión estética y lírica inesperada hasta en el más banal de los objetos.

Lluvia sobre cristales en *Regen*

Y mientras Ivens abordaba lo urbano desde una actitud lírica, Jean Vigo lo hacía desde una actitud critica y satírica en *À propos de Nice.* Efectivamente, en 1929 Vigo se entregaba a la realización de un mordaz retrato de la vida burguesa en la ciudad mediterránea, y lo hacía desde la perspectiva de un falso convaleciente en silla de ruedas, el camarógrafo Boris Kaufman –hermano de Dziga Vertov–, que ocultaba la cámara entre las mantas que lo cubrían. La utilización de una cámara oculta es significativa de la concepción del cine documental de Vigo, cercana a los presupuestos del *Kino-Pravda* de Vertov, que consideraba imprescindible la no intervención del observador en la realidad, es decir, que el objeto de la mirada no notase que estaba siendo filmado. “El personaje deberá ser sorprendido por la cámara, de lo contrario hay que renunciar al valor “documento” de ese tipo de cine” (Vigo, 1961). En su concepción del cine documental se advierte la ascendencia que el cine-ojo de Vertov ejerció sobre Vigo, que él prefería denominar “punto de vista documentado”. Vigo, como Vertov, creía que la cámara podía captar aquello

que el ojo no veía, como las sutilidades de un rostro que expresaban una vida interior. Pero frente a la complejidad de la relación entre objetividad y subjetividad, entre la voluntad del hombre y la máquina, que se observa en Vertov, Vigo se decanta por un cine documental basado en la realidad, pero no exento de un fuerte compromiso: “Este documental exige que se tome postura, porque pone los puntos sobre las íes. Si no implica a un artista, por lo menos implica a un hombre.” (Vigo, 1961).

Imagen carnavalesca en *À propos de Nice*

El filme de Vigo añade al conjunto de las sinfonías urbanas un toque satírico que “tiende a la generalización de groseras situaciones situadas bajo el signo de lo grotesco, de la carne y de la muerte, y que son los últimos estertores de una sociedad abandonada a sí misma hasta darnos náuseas y hacernos cómplices de una solución revolucionaria” (Vigo, 1961). Las influencias surrealistas afloran en este mediometraje atrevido y sangrante, que reunía las ideas cinematográficas de Vigo.

Las sinfonías urbanas, en fin, orquestaron imágenes de la ciudad siguiendo un agitado ritmo que reflejaba las tendencias culturales y el pensamiento de la época. La ciudad se convertía en una inmensa maquinaria, a cuyo rítmico son se movían todas las imágenes urbanas. La extraña y enajenante figura de la gran ciudad adquiría, así, una nueva perspectiva que permitía a la mirada volverla a ver como si fuera por primera vez.

2.

BAUDELAIRE
O EL LABERINTO DE LA VISIBILIDAD

> *Si un hombre que sólo hubiera visto durante un día o dos se encontrara inmerso en un pueblo de ciegos, sería preciso que tomara la decisión de callarse, o pasar por loco.*
>
> (Denis Diderot *Carta sobre los ciegos para uso de los que ven*)

Pero ¿Cuándo empezó todo? ¿en qué momento empieza a plantearse toda esta problemática de la mirada de manera explícita? El advenimiento de la modernidad supuso la preponderancia del sentido de la vista, pero, como hemos adelantado, la visión resultó especialmente conflictiva en un mundo dominado por lo nuevo y la otredad, en un espacio en el que las relaciones sociales habían adquirido una nueva complejidad. Y ello era especialmente palpable en las grandes urbes. Esta nueva realidad, cambiante y móvil, espoleará nuevas sensibilidades, tal y como ya hemos visto.

Es importante destacar que la mirada a la exterioridad, desde una perspectiva comprometida con las complejidades de la nueva visibilidad como la de Balzac, Baudelaire o Dostoievski, pese a su heterogeneidad confluyó en la presentación de una imagen laberíntica del espacio urbano moderno, poblado de multitudes de extraños, en el que la mirada, lo visual, adquiría un lugar primordial (Cf. Berman, 1988). Y entre estas visiones se ha venido destacando la excepcionalidad de las reflexiones de Baudelaire, ya sea por la importancia y peso que el asunto tiene en su obra, como por su definitiva influencia posterior. Podríamos decir, incluso, que varias décadas antes del advenimiento del cinematógrafo Baudelaire clamaba ya la urgencia de un nuevo lenguaje que podríamos aventurarnos a defender como

premonitoriamente cinematográfico.

Efectivamente, Charles Baudelaire representa una primera mirada consciente que busca la comprensión de esa exterioridad, de lo *nuevo,* en las calles atiborradas de gente de un París que a mediados del siglo XIX se hallaba –y que aún hoy se halla– en constante metamorfosis. La modernidad recién estrenada ofrecía un campo privilegiado para la exploración del poeta, que busca entre la multitud y el tráfico las claves para descifrar su naturaleza.

Aunque el significado de la modernidad resulta particularmente escurridizo en su obra y en ningún momento se vuelve reflexión sistemática, a lo largo de ella se desprende el deseo de captar las fuerzas de la vida moderna, de ahondar en sus motivos y sustraerle sus secretos fundamentales, sus imágenes primarias. Pero es preciso insistir en que dichas imágenes no son sistemáticamente analizadas, ni se plantea el poeta en ningún momento el desarrollo de un corpus teórico que trate de analizar su naturaleza.

Sea como fuere, en Baudelaire es la novedad en constante mutación lo que centra su interés, hasta el punto de identificar modernidad con "lo nuevo". Lo nuevo, configurado como presente, se convierte en objeto predilecto de la mirada estética del poeta, hasta el punto de que el placer que se obtiene de su contemplación "se debe no solamente a la belleza de la que puede estar revestido, sino también a su cualidad esencial de presente" (Baudelaire, 2005a [1863]: 349-350). Pero la naturaleza de ese presente es transitoria, por estar en constante mutación, y es precisamente ese rasgo de transitoriedad lo que caracteriza la vida moderna. Modernidad, así, equivale a "lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable" (Baudelaire, 2005a [1863]: 361).

En "El pintor de la Vida Moderna", Baudelaire refleja un París cuyas calles se descubren a modo de una gran pasarela deslumbrante por la que desfilan las clases sociales favorecidas, en un alarde de esplendor económico. La ciudad entera vibra en destellos efímeros que cambian a cada segundo. El pintor de la vida moderna es aquel que capta con su pincel ese movimiento, ese instante fugaz en el que la vida brilla y se metamorfosea un segundo después, y Baudelaire celebra el advenimiento de esa mirada nueva,

pionera, a través de la cual el pintor logra captar la exterioridad. A su ojo no se le escapan los detalles de un mundo rápidamente mutable; lo que Guys se propone captar, al fin y al cabo, es la vida moderna, la esencia misma de su naturaleza evanescente que conduce constantemente a la epifanía de lo nuevo. “En una palabra, [el pintor de la vida moderna] se deleita de la vida universal. Si una moda, un corte de vestido, ha sido ligeramente transformado, si los nudos de los lazos, los bucles han sido destronados por las escarapelas, si la papalina se ha alargado y el moño ha descendido un punto sobre la nuca, si el cinturón se ha elevado y la falda ampliado, crean que a una distancia enorme su ojo de águila ya lo ha adivinado” (Baudelaire, 2005a [1863]: 359). El pintor de la vida moderna se deleita con las pequeñas variaciones que su ojo capta en el día a día, con las modulaciones de la vida urbana. Su arte representa ese deleite, esa mirada atenta a cualquier sutil cambio, a toda diferencia. Es un arte de lo pequeño, de lo banal, de lo que pasa desapercibido para el ojo, de la variación; una mirada más cercana a la fotografía que a la pintura misma, que no se torna ya cinematográfica porque la inmovilidad del soporte lo impedía.

Sin embargo, Baudelaire insiste en que el artista de la vida moderna “tiene un fin más elevado que el de un simple paseante, un fin más general, otro que el placer fugitivo de la circunstancia. [...] Se trata, para él, de separar de la moda lo que puede contener de poético en lo histórico, de extraer lo eterno de lo transitorio” (Baudelaire, 2005a [1863]: 359). El arte del pintor de la vida moderna es, pues, un arte de lo esencial. Esta idea de lo esencial en Baudelaire podría parecer una forma de abordar la exterioridad contradictoria y confusa, pero hay que aclarar que lo esencial para Baudelaire no es una cualidad estática, invariable y “eterna”, sino que reside precisamente en la mutación, en la variación. Esta idea de lo esencial trae a la mente las reflexiones de Antonin Artaud, para quien “[...] el cine está hecho sobre todo para expresar las cosas del pensamiento, el interior de la conciencia, y, ciertamente, no por el juego de las imágenes, sino por algo más imponderable que nos restituye con su materia directa, sin interposiciones, ni representaciones. [...] Toda una sustancia insensible toma cuerpo, trata de

alcanzar la luz" (Artaud, 1984 [1927]: 13). Lo esencial para Baudelaire es esa "sustancia inasible" que el ojo del paseante ordinario no puede captar y que, sin embargo, se halla presente en el corazón de las calles y de la multitud.

Así, el pintor se torna básicamente observador, *voyeur*. Su principal herramienta y deleite es la mirada. Para él "la curiosidad se ha convertido en una pasión fatal, irresistible" (Baudelaire, 2005a [1863]: 357). Esta actitud de observación a la que se avoca el pintor, como apunta el propio Baudelaire, se puede comparar con la disposición curiosa y entusiasta que guía al protagonista convaleciente del relato de Edgar A. Poe "El hombre de la multitud" (2006 [1840])[13], que tras meses postrado en cama vuelve a mirar la realidad con los ojos de quien ha estado convaleciente por largo tiempo. El narrador es un hombre que sale a la calle por vez primera después de una larga enfermedad, y que, sentado en un café céntrico de la ciudad, observa a los transeúntes a través de un gran ventanal. Se trata, por lo tanto, de alguien que mira la urbe y la multitud con una mirada renovada por el tiempo de convalecencia, de tal manera que parece que lo hiciera por primera vez. El hombre examina el ambiente del café que lo rodea y ojea también un diario, pero su mirada se dirige principalmente hacia el constante vaivén de la calle, hacia los transeúntes que cruzan sin detenerse por delante del ventanal, en todas direcciones. Para Poe, la multitud reviste no sólo un misterio, sino también una constante amenaza. Su naturaleza se torna opaca y hostil, como una niebla densa y misteriosa que enturbia la calle, pero probablemente sea esta misma naturaleza la que la hace irresistiblemente atractiva: "a medida que la noche se hacía más profunda, más profundo se hacía en mí el interés por la escena, pues cambiaba el carácter de la multitud, desapareciendo los aspectos más nobles al retirarse gradualmente la gente más ordenada, y se iban poniendo de relieve los aspectos más duros y groseros..." (Poe, 2006 [1840]: 3). Su actitud se podría comparar con la experiencia de la infancia, con el entusiasmo con que los niños afrontan la novedad, con su capacidad

[13] Una de las más famosas narraciones de Poe, que fue traducida por el propio Baudelaire al francés y, mucho después, por Julio Cortázar al español.

de interesarse por todo lo que les rodea, porque, como apunta Baudelaire,

> El niño todo lo ve como novedad; está siempre embriagado. Nada se parece más a lo que se llama inspiración que la alegría con que el niño absorbe la forma y el color. […]. El hombre de genio tiene los nervios sólidos; el niño los tiene débiles. En uno, la razón ha ocupado un lugar considerable; en el otro, la sensibilidad ocupa casi todo el ser. Pero el genio no es más que la infancia recuperada a voluntad." (Baudelaire, 2005a [1863]: 357)[14].

Para Baudelaire, Guys, como el protagonista del relato de Poe, ha adquirido la capacidad de mirar con la inocencia de un niño, de manera que el entorno urbano se le antoja siempre excitante, siempre nuevo. Todo alrededor es digno de su atenta mirada, incluso aquellos aspectos en apariencia más insignificantes y ordinarios. Baudelaire, aquí, parece adelantar premonitoriamente un sueño que las Sinfonías urbanas pretendieron hacer realidad, cuando buscaron a través del objetivo de la cámara una mirada nueva sobre la exterioridad urbana, una mirada escrutadora y despojada del hábito y la costumbre, de la indolencia, del entumecimiento de los sentidos que se produce en las calles de la gran ciudad, para arrojar una nueva luz sobre los acontecimientos cotidianos. Vertov expresaba esta idea en 1924, cuando habla de una de las series del filme *cine-ojo*:

> En esta serie la cámara entra prudentemente en la vida, después de escoger un punto cualquiera, un poco vulnerable, y se orienta en el interior del medio visual en que ha abocado. […] La yuxtaposición de los distintos puntos del globo terrestre y de los distintos fragmentos de vida hace descubrir, poco a poco, el mundo visible. Cada serie añade claridad a la comprensión de la realidad. Los niños y los mayores, las personas instruidas o incultas, abren, podríamos decir, los ojos por primera vez.

[14] Bejamin, como veremos más adelante, desarrollará esta idea y le otorgará un lugar privilegiado en su pensamiento.

(Vertov, 1976: 49-50).

Pero aún hay otra cuestión fundamental en el relato de Poe que también hallamos en la actitud de Baudelaire, y que anuncia igualmente la actitud de las Sinfonías urbanas de los años '20, a saber, el abandono de la posición inmóvil y privilegiada del espectador de teatro, que todo lo observa desde su butaca, desde una única y distante perspectiva –tal y como establecía también el modo de representación primitivo (MRP)–, por la posición móvil y multifocal del espectador cinematográfico. Hasta tal punto se acrecienta su curiosidad, que el hombre que observa tras los ventanales del café no puede evitar ser literalmente arrastrado a seguir el errar compulsivo de uno de esos hombres de la multitud a través de las calles de un Londres que ahora se le antoja completamente nuevo, de perderse entre la marea oscura de las abarrotadas calles londinenses, tratando de perseguir con la mirada el itinerario del anciano y re-construir un misterio, una historia, de dotar de congruencia a su azarosa y móvil "nerviosidad": "Entonces me acometió el fuerte deseo de mantener al viejo aquel al alcance de mi vista para saber más cosas de él. Me puse el gabán precipitadamente, cogí el sombrero y el bastón, salí a la calle, abriéndome paso entre la multitud, en la dirección por donde lo había visto desaparecer." (Poe, 2006 [1840]: 3)

Se advierte una transformación en el protagonista, que abandona su posición inactiva desde la que miraba a distancia y cómodamente las escenas de la calle, en pos de una mirada activa, que se sumerge por completo en las inciertas aguas de la multitud. Poe parece estar clamando a gritos la urgencia de un cambio de perspectiva, desde la butaca teatral, que ahora se antojaba pobre e insuficiente para captar la dinámica de la exterioridad moderna, a la mirada cinematográfica, que incorpora la movilidad, la perspectiva múltiple, la dispersión, la afinidad con lo móvil, y que con estas armas se lanzaba sin miedo a las calles.

También el artista de la vida moderna, armado con la ingenua mirada del niño y la obsesión por la forma del adulto, se siente arrastrado a perderse en la multitud, va en busca de una belleza fugaz, huidiza, que sólo puede captar

desde la calle. Ya no es posible mirar la exterioridad desde el interior del ventanal de un café, o desde la posición estática de quien mira desde la ventana de una casa; era preciso fundirse con la multitud, penetrar en sus entrañas, tener trescientos sesenta grados de perspectiva para poder captar la esencia de lo que pasaba ahí fuera.

Baudelaire, por lo tanto, capta algo que las vanguardias del XX, más intelectuales, tendieron a olvidar, como es el contacto directo con la multitud y la vida cotidiana, ese "desposarse" con la vida, con el hormigueo de las calles. Para Baudelaire, un arte que no está *épousé* con las vidas de los hombres y mujeres de la multitud no es arte moderno propiamente dicho; un arte moderno tiene que ser, necesariamente, un arte *en* y *de* la exposición. El poeta se adentra en la vorágine de las calles de París para empaparse de su esencia y sentirse golpeado por la violencia de su constante actividad:

> *La rue, assourdissante autour de moi hurlait.*
> *Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,*
> *Une femme passa, d'une main fastueuse*
> *Soulevant, balançant le feston et l'ourlet;*
>
> *Agile et noble, avec sa jambe de statue.*
> *Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,*
> *Dans son oeil, ciel livide où germe l'ouragan,*
> *La douceur que fascine et le plaisir que tue.*
>
> *Un ecláir… puis la nuit! – Fugitive beauté*
> *Dont le regard m'a fair soudainement renâitre,*
> *Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?*
>
> *Ailleurs, bien loin d'ici! Trop tard! Jamais peut-être!*
> *Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,*
> *O toi que j'eusse aimée, ô toi que le savais!* (Baudelaire, 2004 [1957]: 362)

Baudelaire descubre entre una multitud en la que está inmerso y, quizá por ello mismo, a la que no menciona pero que la hace sutil y fuertemente palpable, una mujer de la que pudiera haberse enamorado. La contemplación de su cuerpo entre el fluir de la multitud se convierte en pura potencialidad y, por ello mismo, no tanto en amor a primera vista sino, como alude Benjamin en su famoso ensayo sobre Baudelaire (Benjamin, 1998 [1939]: 121-170) sobre el que más adelante volveremos, en amor a "última vista". El poeta no es capaz de mirarla a los ojos, ya que abordar al desconocido es tabú. Sólo a través del poema es capaz el de imaginar la consumación de la exposición y la posibilidad del amor.

En otro poema titulado *Le Soleil* (Baudelaire, 2004 [1957]: 332)[15] el poeta se presenta como un luchador de esgrima que se bate en duelo contra el azar de la calle, para hallar los versos entre los adoquines del pavimento. Esta misma idea se manifiesta en la anteriormente citada dedicatoria al redactor jefe de *La Presse*, Arsène Houssaye, en "El Spleen de París", cuando reivindica una nueva prosa capaz de adaptarse a los movimientos de la modernidad, a los "sobresaltos de la conciencia" (Baudelaire, 2005b [1869]: 214), a esa vida en constante metamorfosis que sume al individuo en un estado de *shock* constante. Y para ello es preciso internarse en las calles, entre la multitud, poner de manifiesto la naturaleza heroica que la vida moderna confiere al individuo. Este sumirse en la multitud, abordarla desde sus mismas entrañas, implica mirar aquello que está pasando ahí, delante de uno mismo, a través de algún tipo de filtro que rompa el muro de la costumbre, de la indolencia. Baudelaire, en fin, estaba clamando a gritos la urgencia del advenimiento de una mirada inquieta y activa; aquella misma mirada que Vertov reivindicaría casi un siglo después.

---

[15] *Le long du vieux faubourg, où pendent aux masures*
Les parisiennes, abri des secretes luxures,
Quand le soleil cruel frappe à traits redoublés
Sur la ville et les champú, sur les toits et les blés,
Je vais m'exercer seul à ma fantasque escrime,
Flairant dans tout les coins les hasards de la rime,
Trébuchant sur les mots comme sur les pavés,
Heurtant parfois des vers después de longtemps rêves.

Sin embargo, la transición de la mirada estática y monofocal a la mirada múltiple y móvil no parece que llegó con el advenimiento del cinematógrafo. Como apuntábamos antes, el MRP establecía una posición de la cámara –y por lo tanto, una mirada– inmóvil y monofocal, más cercana a la posición del espectador de teatro que a la del espectador cinematográfico, y aún tardaría unos años en desprenderse de aquella inmovilidad para pasar a la acción. Sennett hace notar a partir de un breve texto en prosa de E.T.A. Hoffmann titulado "La atalaya del primo" (Hoffmann, 2006 [1822]) –al que Walter Benjamin dedica su atención en sus comentarios sobre Baudelaire (Benjamin, 1970: 105-106)–, que el flâneur baudeleriano debe, si es que en efecto quiere ejercer como tal, "volverse como un paralítico", mirar sin ser interpelado ni advertido por aquellos a quienes observa (Sennett, 1974: 256). En el relato de Hoffmann se advierte un iluminador contraste entre la forma de abordar la multitud del narrador de Poe y la del joven paralítico protagonista, que desde la ventana de su apartamento observa los movimientos del mercado que se despliega bajo el edificio, es decir, entre una mirada teatral y una cinematográfica, entre la estaticidad del primer cine y la movilidad del cine de Vertov y el resto de sinfonías urbanas. El primo no mira ya la calle desde un local público, sino desde la comodidad de su hogar; su puesto de observación se halla elevado sobre la multitud, de manera que se subraya la distancia física y psicológica de forma simbólica. Su arte de mirar precisa de unos prismáticos, como precisa del teleobjetivo de su cámara el protagonista de *La ventana indiscreta* para poder acceder a las escenas-viñeta que se despliegan en el patio interior de su vecindario, o de cámaras de videovigilancia en la más reciente *Red Road* (Andrea Arnold, 2006). Cuando el primo recibe una visita, le cuenta a su amigo que le encantaría poder enseñar a aquellos que tienen la suerte de poder caminar los rudimentos de lo que él llama "el arte de mirar", ya que sólo estará en condiciones de acceder a la comprensión de lo que pasa en la calle aquel que, como él, no pueda levantarse de una silla. El primo practica, efectivamente, el "arte de mirar", un arte que pone su foco en aquello que para los transeúntes de a pie pasa desapercibido y es ignorado por una actitud de indolencia que se había

tornado crónica, ese mismo arte de mirar de ojo de cerradura que había presidido la primera película de los Lumière y que había caracterizado el modo de representación primitivo. Sin embargo, su posición inmóvil y monofocal no le permite acercarse al objeto para captar los pequeños detalles y las perspectivas ocultas que escapan a su mirada; en *La ventana indiscreta* es Lisa quien rompe la monofocalidad y estaticidad de la perspectiva teatral para acercarse al objeto de sus miradas y poder acceder, así, a sus secretos. Era preciso dar un paso más en ese "arte de mirar" para poder adquirir una perspectiva acorde con los nuevos tiempos, fragmentaria, móvil, discontinua. Era preciso salir a la calle y acometer un nuevo arte de mirar en el seno mismo de la multitud, pasar de una perspectiva teatral a una perspectiva cinematográfica, pero igualmente evitando ser interpelado, pasar, en definitiva, a la acción. Una vez más, es Vertov quien en sus escritos reivindica explícitamente una práctica cinematográfica desposada con la exterioridad urbana:

> Yo soy el cine-ojo. Yo soy el ojo mecánico. Yo, máquina, os muestro el mundo como sólo yo puedo verlo.
>
> Desde ahora y para siempre, me libero de la inmovilidad humana, estoy en el movimiento ininterrumpido, me acerco y me alejo de los objetos, me deslizo por debajo, salto por encima de ellos, avanzo junto al hocico de un caballo al galope, me sumerjo a toda marcha en el interior de la muchedumbre… (Vertov, 1974: 26-27)

Baudelaire muestra esa misma fascinación por sumergirse en la vorágine de la multitud que acusa Vertov. Para él la multitud tampoco es una sustancia ajena; no la puede mirar desde la distancia, necesita estar absolutamente inmerso en ella para poder acceder a sus secretos, a sus diferencias, a sus detalles. De ahí que en su obra no hallemos prácticamente ninguna descripción de su naturaleza como tal; ni siquiera hallamos, como advierte Berman (1988), prácticamente ninguna descripción de la ciudad, al estilo de los vívidos cuadros urbanos de las novelas de Hugo o Dickens, sino que son los transeúntes que circulan incesantemente por las calles los que

constituyen el entramado urbano, y él, como parte de esa multitud, no puede ver sino los fragmentos de ella que se despliegan delante de sus ojos. Este era en estos momentos para Baudelaire el genuino arte de la exposición, un arte que, de alguna manera, era ya esencialmente cinematográfico. El modelo Lumière había sentado las bases de un "arte" de la exterioridad –aunque el mismo Louis Lumière, como hemos apuntado, desdeñó siempre el concepto de "arte" para el cine–, pero acusaba todavía las limitaciones técnicas y conceptuales del estadio primitivo del medio. No sería hasta un par de décadas más tarde que el medio abandonaría aquella estaticidad estructural para incorporar el movimiento en el seno mismo de la mirada cinematográfica.

Pero no sólo está Baudelaire premonitoriamente clamando la urgencia del advenimiento de una mirada cinematográfica, de alguna manera también estaba adelantando otras de las ideas de Vertov, cuando afirma que al pintor "También se le puede comparar a un espejo tan inmenso como la multitud; a un calidoscopio dotado de conciencia, que, a cada uno de sus movimientos, representa la vida múltiple y la gracia moviente de todos los elementos de la vida" (Baudelaire, 2005a [1863]: 358). Para Baudelaire, el pintor de la vida moderna representa una conciencia superior, que alcanza a ver y captar aquello que al paseante ordinario se le escapaba, de la misma manera que la cámara-ojo de Vertov alcanzaba a "ver" aquello que se mostraba invisible al ojo humano:

> El ojo mecánico, la cámara, que rehúsa la utilización del ojo humano como pensador estúpido, busca a tientas en el interior del caos de los acontecimientos visuales, dejándose atraer o rechazar por los movimientos, el camino de su movimiento propio o de su propia oscilación, y efectúa experiencias de alargamiento del tiempo, de desmembración del movimiento o, por el contrario, de absorción del tiempo en sí mismo, de engullimiento de los años, esquematizando de esta forma procesos de larga duración, inaccesibles para el ojo normal… (Vertov, 1974: 28).

El pintor “es un *yo* insaciable del *no yo*, que, a cada instante, lo restituye y lo expresa en imágenes más vivas que la vida misma, siempre inestable y fugitiva”. (Baudelaire, 2005: 359). El arte de Guys no representaba la realidad, sino que, adelantándose a las reflexiones de Vertov –para quien el objetivo del cine-ojo era “descifrar la vida como tal” (Vertov, 1974: 63)–, la *restituía* en imágenes.

Y en esa labor de restitución de la realidad sensible debía, insistimos, permanecer inadvertido si realmente quería captar la vida en todo su dinamismo y espontaneidad, de la misma manera que la cámara de Vertov debía ser discreta en la medida de lo posible para poder captar la vida “tal cual era”. En este sentido, Jean Vigo se muestra más tajante en sus planteamientos, y apuesta por la idea de una cámara oculta, cuando afirma que “el juego consciente no puede permitirse”, y que “el personaje deberá ser sorprendido por la cámara, de lo contrario hay que renunciar al valor “documento” de este tipo de cine” (Vigo, 1961).

El hogar del pintor de la vida moderna, en definitiva, debía estar necesariamente en el corazón mismo de la mutación y el movimiento, entre esa multitud que discurre en un hormigueo constante. Por ello es preciso insistir en que uno de los elementos fundamentales que destaca Baudelaire del París moderno es la omnipresencia de la multitud en las calles. “Para el perfecto paseante, para el observador apasionado, es un inmenso goce el elegir domicilio entre el número, en lo ondeante, en el movimiento, en lo fugitivo e infinito.” La multitud configuraba un espacio particularmente paradójico: era exterior y a la vez refugio, permitía una exposición del yo, pero ésta se traducía en anonimato. El paseante podía “estar fuera de casa y sentirse, sin embargo, en casa en todas partes; ver el mundo, ser el centro del mundo, y permanecer oculto al mundo […] El observador es un príncipe que disfruta en todas partes de su incógnito” (Baudelaire, 2005a [1863]: 358). En el seno de la multitud, el paseante miraba y era mirado, pero se sentía seguro en la certeza de que nadie lo abordaría.

A través del pincel de Guys, Baudelaire extrae, por lo tanto, una primera conclusión definitiva: para captar la modernidad es preciso salir al exterior y

mirar la vida con ojos nuevos; es preciso una renovación de la mirada acorde con la novedad del presente. Ello le llevaría a situar la experiencia de la exposición pública en el seno mismo de su creación artística. En su descripción de Constantin Guys, que podríamos considerar alter ego del propio Baudelaire, éste se nos presenta "inclinado sobre su mesa, asestando sobre una hoja de papel la misma mirada que dedicaba anteriormente a las cosas, esforzándose con su lápiz, su pluma, su pincel, [...] secando su pluma en su camisa, apresurado, violento, activo, como si temiera que se le escaparan las imágenes, peleador, pendenciero aunque solo, y atropellándose a sí mismo" (Baudelaire, 2005a [1863]: 360). Él mismo, en sus actitudes y poses, presentaba ya una predisposición a esa misma excitación nerviosa que, como veremos más adelante con Simmel, se erige en condición inherente a la modernidad y lo urbano.

A pesar de sus contradicciones[16], "El Pintor de la Vida Moderna" plantea una cuestión fundamental en la reflexión sobre la modernidad, cuestión que se convertirá en base y eje temático de una ingente cantidad de material filosófico y estético que se prolonga hasta nuestros días: ¿Cómo se podía captar la modernidad? ¿Cómo representar el movimiento constante, dúctil, nervioso; la fugacidad de la vida en perpetua mutación? ¿cómo crear un arte de la exposición? La cuestión no estribaba en la utilización de las innovaciones técnicas o los nuevos materiales, sino en la capacidad del artista de interiorizar y evocar los nuevos procesos, incorporándolos al acto mismo de mirar. Baudelaire clamaba, en fin, la urgencia de una nueva mirada que, en perspectiva, se nos antoja profundamente cinematográfica.

Sin embargo, es preciso insistir en la idea de que Baudelaire no adopta una actitud definida ante la modernidad y que, en cierta medida, su actitud se hace "moderna", al mostrar una falta de unidad tanto en las ideas como en las

[16] Berman (1988) advierte que en esta obra existe cierta ambigüedad en el concepto de modernidad, ya que se refiere a ella como aquella capacidad del pintor, el filósofo o el novelista de captar su tiempo, y con ello, se aleja de la idea de modernidad como un algo específico.

argumentaciones. Su obra presenta diferentes visiones de la modernidad, no siempre coherentes, e incluso en ocasiones violentamente contradictorias. Berman (1988) se refiere a esta contradicción en términos de dicotomía entre lo que él denomina visiones pastorales o "modernolatrias" y visiones contrapastorales o "desesperación cultural", que finalmente alcanzarán una cierta síntesis en "El Spleen de París". Es del todo pertinente que nos detengamos por un momento en el contexto en el que se creó esta obra, para entender mejor tanto al poeta como el París de su época.

Escritos como folletín para la prensa de tirada masiva,[17] "El Spleen de París" se escribía mientras en las calles de París Haussmann avanzaba con su aparato demoledor. Como desarrolla Benjamin (Benjamin 1998: 121-170) y anteriormente hemos mencionado, Haussmann llevaría a cabo por orden de Napoleón III una reorganización del entramado urbano a través de la construcción de grandes bulevares que se abrían paso entre el abigarramiento de edificios de la ciudad medieval. Los bulevares eran sólo una parte de un ambicioso proyecto de planificación urbanística, que incluía mercados centrales, puentes, alcantarillado, abastecimiento de agua, la Opera y otros palacios destinados a la cultura y una gran red de parques. Los nuevos bulevares permitirían que el tráfico pudiese circular dentro de la ciudad y cruzarla de un extremo a otro, cosa que antes era impensable. Además, "sanearían" la ciudad, derribando toda una serie de barrios miserables, y orearían un espacio congestionado e insalubre. En definitiva, dotarían de racionalidad a una ciudad laberíntica, estimulando la actividad y las transacciones comerciales: se pretendía convertir a París en un espacio urbano unificado.

La planificación de los grandes bulevares tenía como uno de sus fines convertirse en estructura para recibir enormes cantidades de personas. Aquellas grandes avenidas plagadas de bares, restaurantes y comercios abrían opulentas perspectivas y propiciaban el paseo; se diseñaron grandes

[17] El folletín era un género urbano muy popular en tiempos de Baudelaire, que consistía en una especie de artículo de opinión firmado que periódicamente aparecía en la prensa de tirada masiva. En él, los poemas no se presentan en forma versificada, sino como prosa poética.

panorámicas con monumentos al final de cada bulevar a fin de que las caminatas desembocaran en un clímax dramático. Varias generaciones de artistas se afanarían en captar semejante opulencia, comenzando por los impresionistas en la década de 1860. París se convertiría, así, en modelo de ciudad moderna.

Los bulevares, por lo tanto, supusieron una nueva forma de socialización: era posible estar en la intimidad sin estar físicamente a solas. La multitud se convirtió en un enorme desfile que ejercía de público, ante el cual se desplegaban las velas de la fantasía; ojos que observaban y a los que se observaba en un espacio público deslumbrante, a modo de gran escenario teatral.

Benjamin observa que una de las dimensiones de la reconstrucción de París del "artiste demolisseur", sobrenombre que Haussmann se dio a sí mismo, era convertir los grandes bulevares en un nuevo *intérieur* para la burguesía (Benjamin, 1998 [1939]: 188). La construcción de anchas avenidas, de perspectivas claras y ordenación racional, pretendía liberar a la urbe de la inseguridad de las callejuelas estrechas y oscuras de los barrios medievales. Pero aquellas obras implicaban mucho más que una simple reordenación urbanística. Para Benjamin "la verdadera finalidad de los trabajos haussmannianos era asegurar la ciudad contra la guerra civil. "Quería imposibilitar en el futuro el levantamiento de barricadas en París." (Benjamin, 1998 [1939]: 188). Por otra parte, el propio Haussmann expresó "su odio contra la desarraigada población de la gran ciudad", población que se vio desplazada del centro urbano por la subida de precios que las obras impusieron en la vida en general. Así, las obras de Haussmann desplazaron a muchos parisinos, que "ya no se [sentían] en ella en casa." Por todo ello, "los contemporáneos [bautizaron] la empresa: "L'embellissement stratégique". Benjamin insiste en el hecho de que este "embellecimiento estratégico" no representaba una acción aislada, sino que se encuadraba en una serie de reordenaciones y actuaciones espaciales que pretendían el control social de

la multitud[18].

En “El Spleen de París” Baudelaire retrata estos bulevares donde paradójicamente el “yo” quedaba, si cabe, mucho más expuesto a la mirada de los demás, a la diferencia, ya que las grandes arterias que abrió Haussmann rompieron la compartimentación espacial secular del París antiguo que separaba unos barrios de otros. Antes de las grandes obras de Haussmann, los barrios medievales de París vivían en una situación de autoexclusión, cerrada por el elemento de cierre espacial por excelencia: la muralla.[19] Los grandes bulevares rompieron la estructuración en zonas cerradas de la ciudad, y con ello abrieron también las islas de miseria, unificando el espacio. La gente pobre pudo por fin ver y conocer el resto de la ciudad y ser vistos al mismo tiempo. La miseria, que para muchos había sido un misterio, se convertía, así, en un hecho cotidiano, y el sueño del urbanista de convertir la calle en un interior resultó ser poco menos que un sueño imposible. En ocasiones, Baudelaire celebra esa reunión de manera entusiasta, como lo hacen los ojos de Constantin Guys cuando tratan de captar la esencia del movimiento de las calles, pero otras veces, la conciencia de las implicaciones profundas de ese acto de mirar lo envuelve en la inquietud. La vida deslumbrante de los bulevares, el desfile de la burguesía en todo su esplendor se ve enturbiado en sus poemas por la presencia de escombros entre lo nuevo, de gentes miserables que miran patéticamente maravillados el nuevo rostro del París que la implacable máquina demoledora de Haussmann estaba configurando. Toda aquella miseria que se quiso esconder bajo la opulencia de la vida radiante reivindicaría nuevamente su visibilidad, y se colaría por entre los intersticios de la maravilla.

¡Ah!, quieres saber por qué te aborrezco al presente. Sin duda te será

[18] Es interesante contrastar la planificación urbanística del París de Haussmann con la que llevara a cabo Sixto V en Roma, quien, según Senett, construyó la perspectiva como forma de ver el exterior de uno mismo, de manera que la perspectiva estaba más al servicio del descubrimiento que al de la dominación (Sennett, 1990, p: 192).

[19] A este respecto, Sennett realiza una interesante incursión en la importancia de la muralla como elemento de cierre, creadora de una autonomía espacial. La destrucción de la muralla supone avocar el espacio a la contingencia y espontaneidad de la existencia. (Sennett, 1990.)

menos fácil comprenderlo que para mí explicártelo, pues eres, según creo, el ejemplo más bello de impermeabilidad femenina que se pueda encontrar.

Habíamos pasado juntos una larga jornada, aunque pareció corta. Nos habíamos prometido que todas las ideas nos serían comunes y que en el porvenir nuestras dos almas sólo serían una; sueño que nada tiene de original, después de todo, si no fuera que, habiéndolo soñado todos los hombres, no lo ha logrado ninguno.

Por la noche, un poco fatigada, quisiste que nos sentáramos delante de un nuevo café, situado en la esquina de un bulevar también nuevo, todavía lleno de escombros y que mostraba gloriosamente, sus magnificencias inconclusas. El café resplandecía y el gas exhibía allí todo el ardor de un estreno e iluminaba fuertemente las paredes enceguecedoras de blancura, los paneles deslumbradores de los espejos, el oro de las molduras y cornisas, los pajes de mejillas rollizas arrastrados por perros atraillados, las damas sonrientes, con el halcón posado en el puño, las ninfas y las diosas portadoras de frutos, pasteles y animales de caza en la cabeza, las Hebes y los Ganímedes presentando, con el brazo tendido, el ánfora con el néctar con el néctar divino o el obelisco bicolor de los arlequines: toda la historia y la mitología puesta al servicio de la glotonería.

Directamente delante de nosotros, en la calle, se hallaba parado un hombre de unos cuarenta años, rostro cansado y barba encanecida, que asía con una mano a un chicuelo y llevaba en el otro brazo a un niño demasiado pequeño para poder andar. Hacía el oficio de niñera para que sus hijos respiraran el aire vespertino. Todos estaban andrajosos. Los tres rostros se hallaban extraordinariamente serios y los seis ojos contemplaban fijamente el nuevo café con una admiración semejante, pero matizada por la edad de distintos modos.

Y los ojos de aquel padre decían: “¡Qué bello es! ¡Qué bello! Parecería que todo el oro de este miserable mundo ha venido a asentarse en estas cuatro paredes”. Y los ojos del muchacho decían: “¡Qué bello es! ¡Qué bello! Pero es un lugar en el que sólo pueden entrar aquellos que no son como nosotros”. Y los ojos del más pequeño parecían demasiado fascinados para expresar otra cosa que un placer estúpido y profundo.

> Los cancionistas dicen que el placer hace buena al alma y ablanda el corazón. La canción tenía razón aquella tarde en los que atañía. No sólo me enternecía aquella familia de ojos, sino que me sentía un poco avergonzado de nuestros vasos y de nuestras botellas, mayores que nuestra sed. Volví hacia la tuya mi mirada, amada, para leer en ella mi propio pensamiento, y me sumí en tus ojos tan bellos y tan extremadamente bondadosos, en esos tus ojos verdes habitados por el Capricho e inspirados por la Luna, cuando en esto me dijiste: "¡No puedo soportar a esa gente que nos mira con los ojos tan abiertos! ¿No podrías pedir al dueño del café que los aleje de aquí?"
>
> ¡Tan difícil es comprenderse, ángel querido, y tan incomunicable es el pensamiento, inclusive entre personas que se aman! (Baudelaire, 2005b [1869]: 263-265).

La "familia de ojos", como observa Benjamin , contempla fascinada y sin pudor el nuevo y flamante café, esa otredad elegante y bella durante tiempo velada a su mirada, y ello causa una doble sensación de incomodidad en los amantes: por una parte un cierto pudor ante la propia exhibición; por otra, un malestar ante la visión de la otra cara del París radiante, la miseria que aflora de los callejones traseros de los grandes bulevares. Son los ojos durante largo tiempo ocultos, que ahora vuelven al campo visual de todos y reivindican su derecho a no irse (Cf. Berman, 1988: 147-155); En el poema "Les petites vieilles", Baudelaire (2004, [1857]: 353)[20] vuelve a abordar

---

[20] Dans les plis sinueux des vieilles capitales,
Où tout, même l'horreur, tourne aux enchantements,
Je guette, obéissant à mes humeurs fatales,
Des êtres singuliers, décrépits et charmants.

Ces monstres disloqués furent jadis des femmes,
Eponine ou Laïs! Monstres brisés, bossus
Ou tordus, aimons-les! ce sont encor des âmes.
Sous des jupons troués et sous de froids tissus

Ils rampent, flagellés par les bises iniques,
Frémissant au fracas roulant des omnibus,
Et serrant sur leur flanc, ainsi que des reliques,
Un petit sac brodé de fleurs ou de rébus…

explícitamente los dramas humanos que poblaban un París lleno de contrastes. Es la anciana titubeante, la doble cara de la multitud que en *Rien que les heures* transita un París prístino y oscuro al mismo tiempo, y que Cavalcanti evoca explícitamente en la escena en la que una muñeca cae de un coche lujoso a la calzada, y un reguero de agua sucia se la lleva lejos.

En toda la obra de Baudelaire, pero especialmente en "El Spleen de París", se respira el ambiente de un espacio urbano heterogéneo y caótico –características que la máquina demoledora de Haussmann soñaba con destruir–, un espacio de la diferencia, en el que la exposición pública se hace incómoda y dolorosa. Y es el enfrentarse día tras día con esta multitud y exponerse a la inquietante mirada de los demás lo que hace del hombre moderno un héroe:

> No son temas ni colores lo que falta a las epopeyas. Será el pintor, el verdadero pintor, el que sabrá arrancarle a la vida su lado épico, y hacernos ver y comprender, con el color o con el dibujo, lo grandes y poéticos que somos con nuestras corbatas y nuestros botines de charol. –¡ Ojalá los auténticos buscadores puedan aportarnos el próximo año ese goce singular de celebrar la llegada de lo nuevo!" (Baudelaire, 2005a [1845]: 85).

Posteriormente en un ensayo sobre el heroísmo incluido en su "Salón de 1846" (Baudelaire, 2005a [1846]: 185-188) desarrollará esta misma idea. El hombre moderno se presenta como héroe, el héroe como hombre público. Sin embargo, este uniforme es el "necesario ropaje de nuestra época doliente, que en sus estrechos hombros negros lleva el símbolo de un duelo perpetuo". El hombre de la multitud está vestido de duelo, acaso por tener que afrontar constantemente la sobreexcitación de su conciencia y la anulación de su singularidad en la masa informe de la multitud. El urbanismo moderno, insistimos, pretendería en gran medida acabar con el caos, buscando espacios ordenados y adecuados para el control social, pero como la pluma

de Baudelaire o la cámara de Cavalcanti muestran, París estaba lejos de convertirse en un espacio urbano unitario, coherente y radiante. Es Jane Jacobs quien denuncia que el urbanismo moderno había creado espacios limpios y ordenados, pero físicamente muertos (Jacobs, 2011 [1961]). Sólo los vestigios del urbanismo del XIX, del caos, de la disonancia, el ruido y la congestión mantenían la vida urbana. El antiguo caos era un orden humano inmensamente rico y complejo que el modernismo no advertía, debido a sus rígidos paradigmas.

Llegados a este punto, podríamos extrapolar todas estas reflexiones al medio cinematográfico, y retomar la pregunta que más arriba nos hacíamos acerca de la naturaleza de la transición del MRP al MRI; ¿Responde acaso dicha transición a una voluntad de "organizar", racionalizar y unificar la mirada –una mirada que era profundamente urbana, como hemos dicho–, a través de un lenguaje fílmico altamente codificado e institucionalizado, que buscaba redimir el caos visual al que se enfrentaba el habitante urbano? Más arriba decíamos que no competía a este trabajo el adentrarnos en este asunto, que merecería una investigación exhaustiva. Pero, sin embargo, debemos insistir en la diferencia fundamental que existe entre ambas formas de representación, que implican, ciertamente, dos formas diferentes de mirar.

Sea como fuere, como apunta Sennett (1990), la cuestión no estribaba en dejar el desarrollo urbanístico –o, añadimos, la mirada– en manos de la espontaneidad, sino en crear una actitud estética capaz de incorporar la diferencia y la fragmentariedad, en crear un moderno arte de la exposición a través del instrumento más poderoso con el que se podía contar en la urbe: la mirada.

Todo lo expuesto hasta ahora nos lleva a pensar que es lícito creer que Baudelaire presenta una de las visiones de la modernidad más ricas y penetrantes, no sólo por su aguda prospección de la realidad del París decimonónico, sino también por la adopción de una actitud nueva ante ella. Baudelaire, efectivamente, considera ineludible el enfrentarnos a la realidad visible con una nueva actitud, y como él mismo reconoce, "es la frecuentación

de las grandes ciudades, del cruzamiento de sus innumerables relaciones de donde nace sobre todo ese ideal obsesivo" (Baudelaire, 2005b [1869]: 214). Aunque hay que apuntar también que en ocasiones el poeta sucumbe a la desesperación en esa búsqueda y se presenta como infinitamente más desgraciado que los ciegos:

> *Ils traversent ainsi le noir illimité,*
> *Ce frère du silence éternel. Ô cité!*
> *Pendant qu'autour de nous tu chantes, ris et beugles,*
>
> *Eprise du plaisir jusqu'à l'atrocité,*
> *Vois! je me traîne aussi! mais, plus qu'eux hébété,*
> *Je dis: Que cherchent-ils au Ciel, tous ces aveugles?*
>
> *(*Baudelaire, 2004 [1857]: 360)

Sin embargo, a pesar de la desesperanza que en ocasiones lo mortifica, podríamos efectivamente aventurarnos a defender que Baudelaire, de alguna manera, estaba ya pensando el mundo en *imágenes-movimiento* antes incluso de que el cine fuera siquiera inventado, y que, de una manera análoga a las sinfonías urbanas, lo hacía a través de un acercamiento al fenómeno urbano desde los microacontecimientos que se sucedían a diario entre la multitud, desde la contingencia y superficialidad de lo que sus ojos de *flanêur* captaban en las calles, a través de una mirada que, lejos de ocupar el lugar privilegiado e inmóvil del príncipe en el teatro, se lanzaba sin reparos al corazón de las calles para captar la vida en toda su dimensión.

En la actitud de Baudelaire, en fin, se puede hallar ya la urgencia premonitoria de un medio de expresión que no se limitara a traducir visualmente el lenguaje hablado o escrito, sino que abarcara lo que hay antes y después del lenguaje: el movimiento, los gestos, las miradas...

3.

SIMMEL
O LA TRAGEDIA DE LA CULTURA

De rodillas en el asfalto polvoriento, los limpiabotas sacan brillo al calzado, botas, zapatos bajos, zapatos de color, botines de botones, oxfords. El sol brilla como una flor en cada puntera recién lustrada. Por aquí amigo, señor, señorita, señora, al fondo de la tienda nuestro nuevo surtido de tejidos fantasía. Calidad superior. Precio mínimo... Caballeros, señoras, señoritas, HEMOS COMETIDO UN ERROR ENORME. Cambio de domicilio.

(John Dos Passos, *Manhattan Transfer)*

Después de la premonitoria actividad del poeta francés, pocos autores han sabido trazar un mapa de lo urbano con tantas sutilezas y matices como Simmel, hasta el punto que podría decirse que su prospección de la realidad moderna se nutre de una mirada que es asimismo profundamente moderna. El interés de Simmel gravita claramente en la tarea de observar y reflexionar sobre la red de intercambios sociales que acontece dentro de la urbe, así como de las consecuencias que ello tenía en el desarrollo de la personalidad individual. Esta aproximación al fenómeno urbano moderno suponía adentrarse más allá de las categorías demográfico-territoriales, institucionales o económico-políticas a las que habían recurrido otros autores, como Max Weber o la escuela marxista. A diferencia de dichas aproximaciones, Simmel veía en las metrópolis europeas, y muy particularmente en Berlín, un espacio paradigmático de la modernidad en el que surgían nuevas conductas de organización social. La realidad metropolitana era para el intelectual alemán "el dato histórico y sociológico que no sólo hace de *framework* al objeto de

análisis, sino que constituye el punto de partida para un estudio de la sociedad moderna" (Bettin, 1982: 65).

Se podría afirmar, así, que la particular manera de Simmel de aproximarse a las tendencias contemporáneas se desarrolla no ya en el marco de un análisis de las ciudades desde sus datos estructurales o económicos, sino desde las relaciones sociales, poniendo especial énfasis en las *formas* a través de las cuales estas relaciones eran creadas por los urbanitas. Y esta aproximación a lo urbano, como apunta Frisby (1992), se produce en el marco de una estetización de la realidad en la que el intuicionismo se asienta en la base y se constituye en punto de partida para lo que podríamos denominar un "impresionismo sociológico". Ello le valió una serie de críticas por distanciarse de las consecuencias prácticas que implicaban dichos fenómenos sociales; Adorno concretamente le objetaba que su interés por el fragmento y el análisis de la contingencia –por un tipo de aproximación a la realidad microcósmico, o en forma de viñetas– le llevaba a reducir el caso individual a ideas puramente abstractas: Aquello que se presenta *sub specie momenti*, se interpreta, en realidad, *sub specie aeternitatis* (en Frisby, 1990: 83). Ello por no hablar de la crítica de un Lukács que coloca a Simmel en un lugar central del vitalismo reaccionario a cuyo repudio consagró su *El asalto a la razón* (Lukács, 1975 [1953]: 357-371), y ello a pesar de la profunda influencia que Simmel ejerció sobre la juventud del filósofo húngaro, hasta, como apunta Habermas, "en la elección de sus títulos" (Habermas, 1996 [1983]: 181).

Sea como fuere, las "irregularidades" metodológicas que muestra en su análisis de lo contingente indican que Simmel se había lanzado a un proyecto sociológico heterodoxo y algo contradictorio, fundamentado en la observación de aquellas situaciones aparentemente insignificantes que se sucedían en la calle, en el tranvía, en el mercado; pero indica también que su aproximación bebía de la misma fuente de la modernidad, y por eso mismo la heterogeneidad, fragmentariedad y discontinuidad presiden su discurso. De la misma manera que una cámara cinematográfica coloca el fragmento en la base misma de su tarea de registro de la realidad, el ojo de Simmel observa y

recoge minuciosamente los sutiles matices que están más allá de las palabras, en el universo visual en bruto. Simmel, efectivamente, tenía la capacidad de captar las experiencias básicas de la modernidad con una riqueza que pocos de sus contemporáneos podían emular, y esa capacidad se refleja no sólo en su análisis de la modernidad, sino también en el modo de presentar dicho análisis, en forma de viñetas o pequeños acontecimientos que ponen de manifiesto que la perspectiva de Simmel partía del a primera vista insignificante hecho cotidiano para, a través de él, reflexionar sobre lo social. Y esta noción simmeliana de fragmento –o viñeta– no puede divorciarse de una idea tan asociada a la tradición de la Escuela de Chicago y del interaccionismo como es la de "situación".

Por situación entendemos lo que los sociólogos de Chicago y luego los interaccionistas simbólicos definieron como los átomos constitutivos de la vida social, y que ya Simmel había tomado como unidad de análisis en sus reflexiones. La idea de situación nos remite también a la noción de *momento* de Henri Lefebvre, que se traduce en un instante único, pasajero, irrepetible, azaroso, sometido a múltiples metamorfosis, intensificación o aceleramiento vital; aquel momento único que Auggie (Harvey Keitel) se dedicaba a captar cada día a la misma hora desde el punto privilegiado de "su esquina" (*Smoke*, 1995). También nos remite a toda una actitud que en las décadas de los sesenta y setenta estaba penetrando en el arte contemporáneo, y que tomaba la forma de acciones creativas que renunciaban deliberadamente a producir cualquier cosa, incluyendo significado. No en vano George Brecht y el grupo *Fluxus* llamaban a sus *performances "events",* lo cual daba a entender que la acción artística no actuaba, ni hacía, ni producía, sino que simplemente *acontecía.*

En términos cinematográficos, la noción de situación se resume espléndidamente en el título de una de las películas de Guy Debord: *Sur le passage de quelques personnes a travers une assez courte unité de temps,* aunque hay que insistir en que el cine, inherentemente, ya era –y es– un medio "situacionista". En el primer capítulo decíamos que Jean Rouch

defendía que lo mejor del cine era aquello que el cineasta captaba "sin querer", aquellas imágenes aparentemente insignificantes y azarosas que la cámara registraba por casualidad, y que, sin embargo, aprehendían la vida en toda su frescura. Se trata de aquel material al que los hermanos Lumière se habían entregado en su *Salida de la fábrica*, al que Vertov se volcaba apasionadamente en las urbes postrevolucionarias, con el que Jonas Mekas se "encontraba" por las calles de Nueva York, registrando con su cámara lo azaroso, lo impredecible, lo insignificante, "cualquier cosa". Pues bien, si sugerimos que lo que vemos en cierto tipo de cine es, en realidad, una sucesión de situaciones que carecen absolutamente de un sentido último –de la misma manera que carecían de cualquier referencia paradigmática las *performances*–, ello desplazaría inmediatamente estas producciones del campo de lo discursivo, para entrar en el de lo enunciativo, es decir, en un conjunto de acontecimientos y situaciones que, con su acontecer, dan un soplo de vida a un texto que, por lo demás, "no dice nada" (Delgado, 1998: 73).

Sin duda es Dziga Vertov –pero también las demás sinfonías urbanas– quien encarna más apasionadamente esa potencialidad del cine de surfear con la cámara sobre lo real, de captar y luego re-organizar y restablecer aquello que Guilles Deleuze había dado en llamar "bloques de movimiento-duración". Pero esta misma actitud ante lo mirado, que se posa o, mejor, se desliza por los acontecimientos aparentemente más insignificantes y cotidianos sin pretender ensartarlos en ningún discurso ni argumento, sino simplemente para acceder a partir de ellos a una iluminación sobre aquello que, aunque sucedía delante de nuestros ojos, constituía un enorme misterio, corresponde también a Simmel. Por ello, no parece licencioso notar que algunos de los fragmentos o viñetas de Simmel parecen preludiar ya el advenimiento de una mirada profundamente moderna, una mirada atenta no ya a las generalidades o abstracciones que se pudieran inferir de lo mirado, sino a la pura y cruda situación, a ese mundo microcósmico que acaecía por doquier, en cualquier momento o espacio, a esa mirada, en definitiva, que venía ya implícita en el medio cinematográfico. El cine, efectivamente, poseía

una obsesión sin precedentes por lo molecular, por lo invisible, por aquello que existía más allá de las palabras; y a través de ese microcosmos de infinitos matices, tenía toda la potencialidad de acceder a lo esencial humano. Las sinfonías urbanas se habían percatado de ello, y de la misma manera que Simmel buscaban acceder al sentido de lo mirado a través de un cine de situaciones, rechazando deliberadamente, como lo había hecho Louis Lumière, la narratividad, el discurso.

Las reflexiones de Simmel representan, en fin, una mirada que se alimenta de las propias características de la modernidad, una mirada que, como hemos anunciado, era ya aun sin saberlo cinematográfica. El cine poseía la capacidad de captar la dimensión "nerviosa" de la vida social humana, y de hacerlo desde un modelo de percepción del que ostentaba la exclusiva. De alguna manera Simmel, aunque seguramente sin ser consciente de ello, reconoce esta manera de aproximación a la realidad como la única y genuinamente posible en un contexto dominado por la fragmentación y la volatilidad de la experiencia, y esa intuición no sólo lo convertirá en referente imprescindible de la reflexión sociológico-antropológica, sino que vendrá secundada por autores posteriores, como los situacionistas.

Y entre todos los teóricos de la situación, destaca con nombre propio Erwin Goffman y su manera de abordar el registro y análisis de la realidad, a través de imágenes que son consideradas una por una, en fragmentos infinitamente pequeños y en una secuenciación que incluso plantea la posibilidad de la reversibilidad. Ese estilo preocupado por lo molecular de Goffman no puede separase de su relación con el National Film Board de Canadá, con el que empieza a tomar contacto en 1943, justo en la época en que la producción de documentales por parte de los discípulos de Grierson estaba en pleno apogeo. Goffman observa la vida no desde una perspectiva teatral como a menudo se ha sugerido, sino desde una perspectiva puramente visual y múltiple, prácticamente traduciendo lo mirado a planos cinematográficos, consolidando y convirtiendo en una metodología muy personal lo que Simmel había ya intuido medio siglo antes. La perspectiva tanto de Simmel como de Goffman parecía estar sugiriendo que el cine no reflejaba la vida, sino que era

la vida la que, en su acontecer, imitaba al cine.

La viñeta o la situación será, por lo tanto, la unidad de análisis de las reflexiones sociológicas de Simmel. Pero ¿cual era el origen de una fragmentación de la experiencia tal que incluso afectaba la manera de abordar la realidad? ¿Dónde estaba el origen de aquella tragedia de la cultura que Simmel advertía en el contexto urbano? Antes de contestar a esta serie de preguntas, es preciso detenernos un momento para esbozar someramente una panorámica del Berlín de la época. Hacia 1920, Berlín se extendía sobre 87.600 hectáreas y albergaba 3,8 millones de habitantes. Berlín era una urbe formada a raíz de la fusión de ciudades y comunidades vecinas de distinto origen, y en las primeras décadas del siglo se hallaba en constante crecimiento, ofreciendo a quien la visitaba la sensación de urbe inconclusa, difusa, sin contornos claros. Es Ruttmann quien, en *Berlín,* refleja a la perfección esta imagen de urbe en la que todo está en construcción, en proceso de *ser*, con talleres al aire libre, edificios a medio construir y obras en la vía pública; una ciudad que a mediados de la década de los años '20 aún

Grúa trabajando en *Berlín, sinfonía de una gran ciudad*

trataba poco a poco de llenar los múltiples huecos e intersticios por los que todavía se advertía la presencia del campo. En términos generales, la imagen que ofrecía Berlín al observador foráneo era la de una urbe de aspecto extraño e inacabado, con bloques de viviendas apresuradamente erigidos en un acceso de fiebre especulativa, que no siempre se habían llegado a acabar. Era la imagen de una urbe apresurada por la urgencia de la modernidad, siempre en proceso, siempre en marcha.

Y esta era, a grandes rasgos, la urbe que inspiraba las reflexiones de Simmel. Al final de su ensayo sobre la metrópoli, Simmel (2001 [1903]: 375-298) observa que los orígenes de los rasgos específicos de la urbe moderna se hallan en la economía monetaria. El dinero poseía la capacidad de reducir la totalidad de la vida a fragmentos, así como la facultad de la objetivación y la medición cuantitativa, mediante la cual todo existía en el mismo nivel, y por ello todo era arbitrario. "Al ideal de la ciencia natural de transformar el mundo en un ejemplo aritmético, de fijar cada una de sus partes en fórmulas matemáticas, corresponde la exactitud calculante a la que la economía monetaria ha llevado la vida práctica; la economía monetaria ha llenado el día de tantos hombres con el sopesar, el calcular, el determinar conforme a números y el reducir valores cualitativos a cuantitativos (Simmel, 2001 [1903]: 380). Todo es cuantificable, a todo se le puede asignar un valor objetivo; los estilos y formas de vida van tiñéndose de un mismo color uniforme, dominados por la anomia. Y en un mundo donde todo es intercambiable, cuantificable y nada insustituible, se da un predominio de la indiferencia ante las cosas y ante los demás. Simmel insiste en que "quizá no haya ningún otro fenómeno anímico que esté reservado tan incondicionalmente a la gran ciudad como la indolencia" (Simmel, 2001 [1903]: 382). "El hombre puramente racional es indiferente frente a todo lo auténticamente individual" (Simmel, 2001 [1903]: 378), está inmerso en esa misma indiferencia hacia el Otro que Sennett (1990) consideraba rasgo esencial de una exterioridad escindida y dolorosa, y que, por ejemplo, se erige en *leitmotiv* visual en *Berlín,* en la que muchas de las situaciones que la cámara capta están dominadas por una

casi “natural” indiferencia. Los viandantes caminan impasibles entre el tráfico, los vendedores ambulantes, los mozos de caballos, sin detenerse apenas ante los atractivos escaparates que tratan desesperadamente de captar una mirada, o ante el espectáculo atroz de un suicidio. El dinero es el centro de un cosmos casi “natural”; es la fuerza integradora que soporta e impregna todo elemento particular, formando un orden similar a los ecosistemas naturales. En este medio de la economía monetaria Simmel ve una separación cada vez mayor entre cultura subjetiva y cultura objetiva, una alienación cultural en la que el “yo” se subsume en una situación de extrañamiento ante una dinámica exterior que expresa la preponderancia de los medios sobre los fines. El ser humano ha quedado separado de sí mismo mediante una barrera inseparable que lo escinde de su ser más esencial, de su ser más íntimo.

Simmel argumenta que son las grandes urbes las que constituyen los centros neurálgicos donde se desarrolla la economía monetaria en su estado más puro, “puesto que la multiplicidad y aglomeración del intercambio económico proporciona al medio de cambio una importancia a la que no hubiera llegado en la escasez del trueque campesino” (Simmel, 2001 [1903]: 378). Toda la actividad de la gran ciudad parece moverse por y para el dinero; y esta idea se deja translucir explícitamente en *Berlín,* a través del marcado énfasis que Ruttmann pone en la actividad y los intercambios económicos que se producen durante la jornada, en la calle, en la factoría, en los restaurantes, en los comercios; y, aunque desde una perspectiva muy diferente, también Vertov parece poner un especial énfasis en la actividad económica. La totalidad de la vida urbana parece sostenerse sobre esa intraquilidad propia de la dinámica y el ritmo económicos, sobre la agitada excitación de unas relaciones puramente objetivas y superficiales. El frenético ritmo del montaje de ambas piezas, al son del cual se mueve la totalidad de la actividad urbana, subraya visualmente esta trepidante e incansable dinámica, como un gran mecanismo moviéndose a ritmo sinfónico. La escasa atención que *Berlín* brinda al individuo y al rostro, refuerza la idea de la calle como dimensión dominada por una anónima neutralidad y racionalización, en la que la individualidad se disuelve en las turbias aguas de la multitud.

Efectivamente, es este un rasgo que separa a Ruttmann de Vertov, Cavalcanti o Vigo. Ruttmann no parece tener ningún interés en acercarse a las individualidades que transitan el espacio más allá de la anécdota. No parece haber en él ninguna intención de desplegar una mirada comprometida sobre las desigualdades sociales en el seno de las sociedades urbanas, como sucede en *El Hombre de la cámara, Rien que les heures* o *À propos de Nice.* Vigo, por ejemplo, hace del montaje paralelo un instrumento de denuncia, que permite contrastar el mortecino *Paseo de los Ingleses* de Niza, por el que deambula la ociosa burguesía, con los ásperos barrios populares por los que fluye la vida real, y Cavalcanti se sirve de imágenes con carga simbólica, como la de la muñeca que, tras caer de un coche de lujo, es arrastrada por las aguas residuales de la ciudad. Ninguna intención semejante recorre el filme de Ruttmann; su propósito, más bien, parece centrarse en un afán de inventario de las particularidades de la urbe moderna. La abstracción y racionalización de las relaciones sociales se convierte en motivo fundamental de la película, no sólo temático sino también estético, y la recorre de principio a fin. Cabría preguntarse si un filme como el de Ruttmann no hubiera sido posible concebirlo sino en el Berlín, en un ambiente intelectual en el que la idea de la anomia y objetivación de las formas de vida había adquirido una especial relevancia.

En la exterioridad urbana, por lo tanto, el urbanita raras veces conoce a las individualidades con las que realiza las transacciones e intercambios, y en general su actitud ante ellas se rige por los mismos parámetros que ante los objetos: su reducción al número. “La moderna gran ciudad se nutre casi por completo de la producción para el mercado, esto es, para consumidores completamente desconocidos, que nunca entran en la esfera de acción del auténtico productor. En virtud de esto, el interés de ambos partidos adquiere una objetividad despiadada” (Simmel, 2001 [1903]: 379). Una vez más, Ruttmann parece estar ilustrando esta misma idea cuando su cámara capta las pequeñas transacciones que tienen lugar en la calle, en los restaurantes y cafés, en los comercios. La jornada de trabajo se convierte en una vertiginosa carrera en pos del negocio, efectivamente indolente, e incluso despiadada, en

la que todos los sujetos quedan nivelados por la metrópoli, único personaje colectivo sobre el que discurre el filme.

En este escenario de transacciones e intercambios constantes, “en virtud de la esencia calculante del dinero, ha llegado a la relación de los elementos de la vida una precisión una seguridad en la determinación de igualdades y desigualdades, un carácter inequívoco en los acuerdos y convenios, al igual que desde un punto de vista externo todo esto se ha producido por la difusión generalizada de los relojes de bolsillo” (Simmel, 2001 [1903]: 380). El reloj se ha convertido en pieza clave para el desarrollo de la vida, hasta tal punto que si todos los relojes de una ciudad comenzaran a funcionar a destiempo, “todo su tráfico vital y económico y de otro tipo se perturbaría por largo tiempo” (Simmel, 2001 [1903]: 380-381). Todo discurre bajo el estricto y homogéneo patrón del segundero, a un ritmo delirante. Esta racionalización de las actividades, de los tiempos y los comportamientos metropolitanos aparece repetidamente en *Berlín*. El reloj preside su estructura temporal, y marca cada una de las actividades que los individuos realizan a lo largo de la jornada laboral: la entrada al trabajo, la hora del almuerzo, la hora de cerrar, la del tiempo libre... la totalidad de la vida parece estar, como apunta Simmel (2001 [1903]), sujeta a la tiranía de un reloj que traduce las exigencias de puntualidad, precisión y control que la gran ciudad moderna reclama para funcionar, pero que al mismo tiempo se muestra impasible ante las particularidades, ante la diferencia.

Inmerso en esa vorágine de transacciones e interacciones, el urbanita no puede sino armarse con una coraza de actitud cerebral y protectora que lo preserve tanto de sentimentalismos superfluos como de la gran cantidad de estímulos con que la vida urbana lo acosa. El resultado de tal actitud es esa indolencia, cuya “esencia es el embotamiento frente a las diferencias de las cosas, no en el sentido de que sean percibidas, como sucede en el caso del imbécil, sino de modo que la significación y el valor de las diferencias de las cosas, y con ello, las cosas mismas, son sentidas como nulas” (Simmel, 2001 [1903]: 383).

Sennett (1990: 227-228) ofrece una interesante reflexión sobre la

importancia del reloj y la computación del tiempo y la imagen de la diosa romana Fortuna. Mientras que en la antigüedad la diosa presidía la justicia y, con los ojos vendados, dispensaba con imparcialidad la buena o mala suerte, el Renacimiento le quitó la venda de los ojos, y Fortuna pasó a representar una idea del tiempo, de la historia, mucho más abierta, en la que ya no había lugar para la idea de destino. La Fortuna se había equiparado con el azar, y de esta manera la concepción del tiempo había pasado a abarcar directamente la noción de caos, de lo espontáneo e impredecible. Esta idea queda reflejada también en las reflexiones de Simmel, aunque no la haga explícita como tal; la sensación de estar avocado al azar deviene por el hecho de estar crudamente expuesto a la contingencia exterior, y para soportar esa aleatoria discontinuidad, el ser humano se arma de una coraza protectora que lo inmuniza emocionalmente de toda la carga de estímulos que lo abordan en la calle.

El ojo, por lo tanto, se vuelve ciego a la diferencia, indiferente a la variación y la mutación. Todo se ve reducido a la misma decoloración uniforme a través de su equivalencia con el dinero, y los fenómenos pierden su capacidad de sorprender a causa de la hipersaturación que se da en la psique de quien mira. Otra consecuencia de todo ello es que la seguridad interior del individuo cede ante la agitación de la vida moderna. En efecto, en la ciudad de Simmel, en la que el dinero ocupa la posición central del Minotauro, en la que se produce una sucesión constante de situaciones imprevistas, así como la mayor división del trabajo conocida hasta entonces, surgen un tipo de relaciones sociales basadas en la superficialidad, el pragmatismo y la especialización. Ante la complejidad y la fragmentación –de situaciones, de opciones, de contactos– el urbanita responde fragmentándose a su vez, racionalizando y racionando sus interacciones, manteniéndolas en un plano superficial y esquematizado. Las relaciones de los urbanitas entre sí están marcadas por la norma general de la reserva, porque “si al contacto constantemente externo con innumerables personas debieran responder tantas reacciones internas como en la pequeña ciudad, en la que se conoce todo el mundo […], entonces uno se atomizaría internamente por completo y

caería en una constitución anímica completamente inimaginable. […] La cara exterior de esta reserva externa no es sólo la indiferencia, sino, con más frecuencia de la que somos conscientes, una silenciosa aversión, una extranjería y repulsión mutua" (Simmel, 2001 [1903]: 385). El ser humano moderno, en efecto, se movía por un medio ambiente transitado constantemente por extraños que apenas se hablaban, como ilustran las escenas de multitud en las Sinfonías urbanas. Esta indolencia ante la vida y los estados de ánimo de los demás queda magníficamente ilustrada en la actitud de la burocracia ante tres situaciones radicalmente diferentes: una defunción, un casamiento o un divorcio, en *El hombre de la cámara.* El personal tras el mostrador se muestra impasible ante la felicidad de los recién casados, ante las lágrimas de los familiares del difunto, o ante la inseguridad a la que se enfrenta la pareja que se divorcia. La transacción burocrática se produce rápida y eficientemente, sin un ápice de concesión a la emotividad. Este comportamiento distante y formal se relaciona, asimismo, con conceptos que Goffman (1971) trabajaría denominándolos "máscara" o "desatención cortés" y que Lynn H. Lofland (1973) retomaría para hablar de la naturaleza de las relaciones sociales en el seno del espacio público urbano estadunidense de las décadas de los sesenta y setenta, que consideraba "un mundo de desconocidos" (*a world of strangers)* en el que el individuo debía "hacerse camino" (*make his way).*

Así, en el seno de la multitud que discurre sin pausa por las calles de la urbe, ante la excitación constante de los sentidos causada por infinidad de estímulos y el ritmo frenético e incontrolado al que obliga la combinación de multitud y tráfico, se produce lo que Simmel denomina la *nerviosidad*; "el fundamento psicológico sobre el que se alza el tipo de individualidades urbanitas es el acrecentamiento de la vida nerviosa, que tiene su origen en el rápido e ininterrumpido intercambio de impresiones internas y externas" (Simmel, 2001 [1903]: 376; sobre Simmel y los efectos mentales de la vida urbana, cf. Watier, 2005). Esa condición psicológica específica que crea la gran ciudad produce, insistimos, cambios en los fundamentos sensoriales del

individuo, una posición de defensa frente a la saturación de estímulos que consiste en el desarrollo de ese embotamiento sensorial en forma de coraza de defensa que permite una actitud de indolencia. La nerviosidad a la que alude Simmel había sido ya descrita por Poe en "El hombre de la multitud": "Este cambio de tiempo produjo un raro efecto sobre la multitud, que se agitó toda ella inmediatamente con una nueva conmoción y quedó un poco oculta por una nube de paraguas. La oleada de empellones y el zumbido aumentaron diez veces más" (Poe, 2006 [1840]: 4). Y también por Baudelaire*:*

Fourmillante cité, cité pleine de rêves,
Où le spectre en plein jour raccroche le passant!
Les mystères partout coulent comme des sèves
Dans les canaux étroits du colosse puissant.

Un matin, cependant que dans la triste rue
Les maisons, dont la brume allongeait la hauteur,
Simulaient les deux quais d'une rivière accrue,
Et que, décor semblable à l'âme de l'acteur,

Un brouillard sale et jaune inondait tout l'espace,
Je suivais, roidissant mes nerfs comme un héros
Et discutant avec mon âme déjà lasse,
Le faubourg secoué par les lourds tombereaux.

(Baudelaire, 2004 [1857]: 346)

Esta excitación que parece recorrer la espina dorsal de la multitud y que hace que la ciudad se asemeje a un hormiguero en plena efervescencia es, como no podía serlo de otra manera, uno de los motivos visuales fundamentales de las sinfonías urbanas. Esa *nerviosidad*, pese al halo protector del espíritu whitmaniano que la recorre, se deja ver en *Manhatta* en escenas como la de la multitud agitándose en el ferri; en *Berlín, sinfonía de una gran ciudad,* se respira por doquier, no sólo en la dinámica urbana que capta la cámara, sino también en el ritmo, en aceleración constante y

paulatina, que estructura la totalidad del filme. Ruttmann muestra en varias secuencias ese vértigo: las teclas de la máquina de escribir bailan, el tráfico sume la calle en el caos, los teléfonos no dejan de sonar, las noticias se

Muchedumbre saliendo del *ferry* en *Manhatta.*

suceden a un ritmo vertiginoso. Y lo mismo se puede decir de *El hombre de la cámara*, en la que los planos generales aéreos ofrecen a vista de pájaro una panorámica del hormigueante movimiento de la multitud, y la totalidad de la vida se mueve al son de la máquina. Todas las sinfonías registran, de una manera u otra, esa *nerviosidad* como algo que *está ahí* y que es inherente a la vida urbana; en *Regen*, son los paraguas los que garabatean ese movimiento nervioso que recorre las calles sin detenerse ni siquiera ante las inclemencias del tiempo, y en *Rien que les heures,* aunque pone su foco de atención más en las individualidades que en la multitud, esta condición "nerviosa" de la vida urbana queda enfatizada en secuencias como aquella en cámara rápida en la que la vendedora de periódicos se da a la carrera, y, en montaje paralelo, las portadas de los diferentes periódicos se suceden en acelerados movimientos circulares. Esta "nerviosidad" adquiere un tono marcadamente negativo en *Berlín* en ciertas escenas clave, como las imágenes de unos ojos desorbitados, la secuencia de la montaña rusa o la

de la espiral móvil. Todo parece encaminado a mostrar el riesgo de desequilibrio mental del individuo en la gran ciudad.

Primer plano en *Berlín, sinfonía de un gran ciudad*

Para Simmel, no obstante, esta *nerviosidad*, indolencia y reserva que rigen la gran mayoría de las interrelaciones urbanas tiene potencialmente también un contrapeso positivo, al crear las condiciones necesarias para el desarrollo de la libertad individual. El individuo se ve liberado de la estrechez y cerrazón de comunidades más pequeñas, de las estrictas delimitaciones entre grupos pequeños, para sumergirse en un entramado social mucho más complejo en el que las penetraciones y permeabilidades de los grupos son constantes. En este contexto, la unidad interna inmediata del grupo o círculo se relaja, y la movilidad del individuo se torna más fluida. Tal y como apuntan Remy y Boyé, estas condiciones de vida e interacción social que impone la ciudad ofrecen asimismo "la posibilidad de hacer coexistir dos mundos: uno visible, el otro invisible, que escapa al control de los demás. Esta posibilidad de existencia de un mundo secreto está ligado a la individualización del mundo de la vida urbana" (Remy y Boyé, 1976: 201).

Paradójicamente también, esta sobreexcitación nerviosa conduce hacia una búsqueda de emociones siempre nuevas e intensas, capaces de estimular unos nervios sobreexcitados, como queda reflejado en las imágenes del quinto acto en *Berlín,* en el que Ruttmann aborda el ocio de los urbanitas berlineses.

Imagen del V acto de *Berlín, sinfonía de una gran ciudad*

Simmel aparentemente aborda la posibilidad de remitir esta situación de embotamiento de los sentidos de una manera un tanto superficial, y no ofrece una reflexión explícita sobre la forma que debería tomar una exposición comprometida con la diferencia. No obstante, en sus textos se van perfilando los rasgos de lo que podría ser un arte de la exposición. Por ejemplo, Simmel llama la atención acerca de la preponderancia de lo visual sobre el resto de los sentidos en las grandes ciudades. En una de sus espléndidas viñetas, considera que “los ojos desempeñan una función sociológica particular: el enlace y acción recíproca de los individuos que se miran mutuamente”, y apunta que “acaso sea esta la relación mutua más inmediata y más pura que exista” (Simmel, 1986 [1908]: 677). La mirada desempeña una función tan

fundamental que “todo el trato entre los hombres, sus acuerdos y sus repulsiones, su intimidad y su indiferencia, cambiarían de un modo incalculable si no existiese la mirada cara a cara” (Simmel, 1986 [1908]: 678), porque en el mismo acto de mirar, uno se manifiesta a sí mismo, revela parte de su interioridad a los demás. Mirarse cara a cara significa no sólo mirar, sino también ser mirado, y es por ello el primer instrumento de un genuino arte de la exposición.

La significación sociológica del sentido de la vista, dice Simmel, depende ante todo de la capacidad expresiva del rostro. El rostro es el espacio geométrico del conocimiento del otro: “en el rostro [de una persona] está almacenado todo el pasado que ha descendido al fondo de su vida y ha tomado en él la forma de rasgos fijos” (Simmel, 1986 [1908]: 679). En él se manifiestan, al mismo tiempo, el lado más unitario y permanente del ser humano y su aspecto más fluido y variable. Simmel destaca la diferencia entre vista y oído: al oído no se le puede presentar más que aspectos del ser temporal, elementos efímeros y cambiantes de la individualidad, mientras que la vista es capaz también de captar aquellos rasgos permanentes, esenciales del individuo, la impronta de su pasado y su experiencia. Por este mismo motivo son radicalmente diferentes los estados de ánimo sociológicos del ciego y el sordo: el ciego experimenta una cierta calma amable ante la realidad física, ya que para él el otro existe solamente en la sucesión temporal de sus expresiones. El sordo, sin embargo, se enfrenta a la inquietante confusión de las informaciones que ofrecen los rostros, a la enigmática multitud de rasgos que constituye la geometría de las caras. Por ello, “el que ve, sin oír, vive más confuso y desconcertado e intranquilo, que el que oye sin ver”.

Es Cavalcanti quien, en *Rien que les heures,* posa su mirada precisamente en ese elemento tan fascinante y tan desconocido como es el rostro del Otro; el objetivo de su cámara busca constantemente primeros planos, poco importa que se trate de personajes de ficción. Cavalcanti escruta y traza un mapa de esos rostros con la intención de captar fundamentalmente los estados de ánimo en las miradas, en aquellas expresiones que se dejan

entrever entre la multitud como un relámpago, y que por eso mismo constituyen uno de los más grandes misterios de la gran urbe. La joven del callejón, la vendedora de diarios, el joven marinero; sus rostros destilan sensaciones y sentimientos que pasarían inadvertidos ante los ojos de los demás, pero que la cámara restituye con toda su intensidad.

Vertov muestra esa misma fascinación por los primeros planos, por los rostros de los transeúntes desconocidos que cruzan delante del objetivo de su cámara. Mediante el recurso habitual al primer plano, Vertov parece preguntarse sobre la persona que hay detrás del rostro: ¿quién es? ¿qué hace? ¿a dónde se dirige? La cámara permite romper la barrera que nos separa de la mirada del Otro, romper el tabú, acabar con el anonimato del que goza el transeúnte entre la multitud y abordarlo, mirándolo directamente a los ojos, una violación de lo invisible que al ojo desnudo le esta vetada, pero que no perturba, antes bien parece complacer, a quien es mirado, como lo muestran las mujeres que saludan alegres a la cámara desde el coche de caballos.[21]

Simmel asimismo destaca, en otra de sus memorables viñetas, un

---

[21] Esta fascinación por el Otro es tema recurrente en la literatura y el cine, como en *El tragaluz*, de A. Buero Vallejo, en el que el anciano padre se pregunta quiénes son aquellas personas que aparecen en las plazas abarrotadas de las postales, o en *Amelie,* en la que la joven protagonista decide encontrar a la persona que había guardado el pequeño "tesoro" que encuentra escondido tras una de las baldosas de su baño. La película *Following,* de Christopher Nolan (1998), desarrolla explícitamente su argumento entorno a esta fascinación, que es la misma que espolea al protagonista del relato de poe:

- The following is my explanation. Well, more of an account... of what happened. I'd been on my own for a while... and getting kind of lonely... and bored. Nothing, still, all day. And that's when I started shadowing.

- "Shadowing?"

- Shadowing. Following. I started to follow people.

- Who?

-Anyone at first. I mean, that was the whole point; somebody at random, somebody who didn't know who I was.

- And then?

-And then nothing.

- "Nothing?"

- Nothing. I'd just see where they went, what they did... and go home afterwards.

- Why'd you do it?

- Um, to see where they went. Anyone, I mean, How can I explain? You ever, um, been to a football match just to let your eyes rise... and go over; drift across a crowd of people, and then slowly start to fix on one person? And all of a sudden that person isn't part of the crowd anymore. They've become an individual, just like that. This became irresistible.

fenómeno importante que subraya o intensifica la preponderancia de lo visual en el seno de la modernidad: la aparición del transporte público en el siglo XIX, que obligó a los individuos a permanecer durante largo tiempo expuestos a la mirada escrutadora de los demás. El hecho de que el individuo solamente visto sea mucho más enigmático que el individuo solamente oído "contribuye, seguramente, al carácter problemático que aqueja el sentimiento moderno de la vida" (Simmel, 1986 [1908]: 681). Otra de las diferencias que Simmel

Primer plano en *El hombre de la cámara*

destaca entre vista y oído es que mientras los estímulos transmitidos por el oído tienden a causar en los espectadores una sensación similar, la vista causa, por lo general, impresiones dispares y heterogéneas. Pero "cuando, excepcionalmente, la vista produce también la misma impresión en una masa numerosa, surge también el efecto sociológico de la comunidad estrecha". Esta idea será compartida por sectores de vanguardia, muy especialmente por las nuevas tendencias artísticas soviéticas y su actitud ante el fenómeno cinematográfico, y en especial por la teoría y práctica de Vertov que, como veremos más adelante, vería en esta potencialidad de la visión el germen

para un revolucionario arte de la exposición.

De lo dicho hasta ahora se puede inferir que para Simmel, la hipersensibilidad a la que el individuo se veía sometido en el espacio moderno permitía, potencialmente, una agudización de la mirada, una intensificación perceptiva que ahondaba en la experiencia y que albergaba latentemente –aunque Simmel no lo mencionara explícitamente como tal– un germen revolucionario. Sin embargo, para Simmel esta lucidez parece ser posible sólo a través de un distanciamiento con aquello que se mira, a la manera que lo hacía el observador paralítico en el relato de E.T.A. Hoffmann. Frisby argumenta que en este aspecto Simmel se acerca a Stefan George, y a todo un círculo de intelectuales burgueses que preferían un análisis de la vida urbana hecho desde sus salones, una retirada al *intérieur* desde la que mirar la vida urbana a distancia (Frisby, 1992: 145). Esta retirada al interior suponía una estetización de la realidad que Frisby identifica con tendencias de fin de siglo como el *jugendstil,* y con clases sociales relativamente acomodadas, que se podían permitir tal reacción; la actitud comprometida con la calle y con la realidad urbana de Baudelaire desaparece en Simmel. Su perspectiva de alguna manera deja translucir una contradicción: por un lado Simmel vuelve al palco teatral, a la posición del príncipe que observa el mundo desde la distante comodidad de su butaca; pero al mismo tiempo está ya, aunque desde la distancia, poniendo las bases de una mirada atenta al detalle y a la contingencia.

Es preciso insistir, por lo tanto, en la importancia fundamental que el acto de mirar adquiere en las reflexiones de Simmel, y la cuestión fundamental que subyace en ellas: ¿cómo se puede captar una realidad que se caracteriza por lo puramente visual, la fugacidad, la contingencia? ¿cómo abordar la esencia del movimiento evanescente de la vida urbana? Para él, la respuesta a esta cuestión primordial pasa necesariamente por el tamiz de una actitud estética. Se podría decir que, aunque como ya hemos visto en ocasiones expresara reflexiones revestidas de una cierta potencialidad

revolucionaria, para Simmel no era quizá tan apremiante el reconciliarse con la exterioridad urbana como el captarla con su agudo ojo desde la distancia. Sea como fuere, sus escritos evidencian que Simmel se había lanzado a una profunda reflexión sobre el acto de mirar.

Simmel reconocía que la vía estética no era sino una salida momentánea y limitada para superar la escisión, para afrontar la exposición del individuo a lo público. Esta idea aparece implícita en la *Filosofía del dinero* (Simmel, 1977 [1900]), a lo largo de la cual se desprende que el escapismo estético no podía ser una solución duradera. No obstante, Simmel sigue afirmando que la aproximación estética es importante para experimentar en el fenómeno individual la plenitud de la realidad. La aproximación estética a los fenómenos, por lo tanto, realizada desde la pertinente distancia, ofrecía la posibilidad de descubrir en ellos nuevas perspectivas que permitían reconocer su verdadero sentido. El recurso a las escenas de ficción que recreaban situaciones típicamente urbanas en *Rien que les heures* parece beber del mismo principio que la actitud de Simmel. Para Cavalcanti rodar del natural no constituía una premisa imprescindible para restituir la esencia de las relaciones urbanas; al contrario, la ficción, la estetización de la realidad, le parecía una forma de aproximación a los fenómenos más aguda y penetrante, ya que permitía detenerse en los rostros, en los estados de ánimo, sin por ello romper el tabú.

En un ensayo sobre Rodin escrito en 1909 y ampliado en 1911, Simmel analiza nuevamente el problema fundamental al que se enfrenta al abordar la modernidad: ¿cómo se puede captar la fragmentaria, fugaz y contradictoria realidad moderna, que se ha reducido a experiencia interior? La repuesta esta vez viene dada a través de la experiencia estética en la obra de arte. En un universo dominado por el sentido de la vista, la redención tendría que venir necesariamente a través de la mirada.

Dos son para Simmel los artistas propiamente modernos, ambos dos escultores, Meunier y Rodin. A Meunier se debe la conciencia de que “nuestra felicidad, nuestro valor, nuestra grandeza no residen en lo extraordinario, en los actos de heroísmo, en las acciones y vivencias destacadas, sino en la

vida cotidiana y en cada uno de los momentos anónimos e indistintos" (Simmel, 2002 [1910]: 243). Esta misma idea, como hemos podido ver anteriormente, se hacía explícita en Baudelaire, y eran estos momentos "anónimos e indistintos", aquellos momentos invisibles, los que rescataba y elevaba su mirada estética[22]. Por su parte, lo que Rodin aporta al arte moderno a través de la escultura es una mirada psicológica: "La escultura antigua buscaba, digámoslo así, la lógica del cuerpo; la escultura de Rodin su psicología. Pues la esencia de los hombres modernos en general es su psicologismo, la vivencia y la interpretación del mundo conforme nuestra interioridad" (Simmel, 2002 [1910]: 261). Así, se puede decir que Rodin persigue "la impresión, pero [...] la impresión de lo transmomentáneo, la impresión intemporal; no la de un único aspecto o un momento único de la cosa en general; tampoco la impresión del ojo, sino del hombre entero. Rodin transita el camino hacia una nueva monumentalidad, la del devenir, la del movimiento" (Simmel, 2002 [1910]: 251-252).

Dos aspectos son de destacar en estas afirmaciones: primero la importancia del movimiento como esencia misma de los tiempos modernos; segundo, la presencia de una mirada que ve más allá de lo que pueden ver unos ojos corrientes. Se trata de un acercamiento a las cosas de manera no racional, sino intuitiva, que pretende captar lo general, lo intemporal: el movimiento se vuelve intemporalidad, pura esencia de la realidad moderna en sus esculturas. Rodin vendría a ser para Simmel lo que Guys para Baudelaire. Pero la conquista fundamental de Rodin estribaba en haber sido capaz de captar y, podríamos decir, simbolizar la contradicción de la modernidad. Al final de este ensayo, Simmel proclama su fe en el arte como vía para la remisión de la tragedia de la cultura, de la escisión del ser humano y el drama de la exposición pública, siempre y cuando lo estético derive de una mirada consciente y comprometida con las complejidades de la realidad social. Así,

[22] En el citado párrafo, Simmel no sólo hace referencia a la misma idea de heroísmo que hallamos en Baudelaire, sino a la propia base de todo su pensamiento filosófico.

> Si se estima que la finalidad permanente del arte es aliviarnos del confuso torbellino de la vida, procurarnos reposo y conciliación más allá de sus movimientos y contradicciones, cabe pensar que esta liberación por el arte de lo inquietante o insoportable de la vida se consigue no sólo huyendo a lo contrario de ella, sino también estilizando de la manera más perfecta y depurando al máximo su propio contenido. [...] Rodin nos libera precisamente porque traza con la más alta perfección la imagen de esa vida que se agota en la pasión del movimiento (Simmel, 2002 [1910]: 263-264).

Se podría decir que este es el ideal estético y, por extensión, el ideal que recorre toda la dimensión de la teoría social de Simmel, esto es, como apunta Frisby (1992: 178), la presentación de la complejidad de los fragmentos de la vida bajo un prisma que realza sus formas eternas: el fragmento visto *sub specie aeternitatis*.

Pero existe también otro tipo de experiencia que, como el arte, constituye una vivencia más allá del fluir de la existencia cotidiana, esto es, acontece en una esfera intemporal; “Precisamente porque la obra de arte y la aventura se contraponen a la vida […] son una y otra análogas al conjunto de la vida, tal como se presenta en el breve esbozo y la condensación del sueño” (Simmel, 2002 [1910]: 21).

La aventura posee una forma bien delimitada en el tiempo, es decir, tiene un comienzo y un fin delimitados. Simmel hace notar su afinidad con el arte , “pues constituye, ciertamente, la esencia de la obra de arte el hecho de que extraiga un fragmento de las series interminables y continuas de la evidencia o de la vivencia, [...], y le de una forma autosuficiente, como determinada y sustentada por un centro interior” (Simmel, 2002 [1910]: 20). Es precisamente esta naturaleza fragmentaria, efímera, la que le confiere la capacidad de absorber la experiencia de la exposición en toda su intensidad, la que posibilita un violento estado de conmoción, de hipersensibilidad. Esa misma naturaleza fragmentaria y autónoma comparte la aventura con la experiencia del jugador: lo que hace atractiva la experiencia del jugador, apunta Simmel, –y la de la aventura– no es tanto la esperanza de ganar, como la vivencia

misma de ese “presente incondicional”. Esta experiencia se manifiesta de manera explícita en *Rien que les heures*, en las escena en la que las manos de los jugadores de cartas se agitan nerviosas ante la expectación que crea el juego, y en el personaje de la vendedora de periódicos, que sucumbe al azar y deja que el hombre del puesto callejero le eche las cartas. Y es esta característica de configurarse como “presente” en toda la intensidad del momento la que nos lleva a relacionar de nuevo ambas experiencias con el ritual.

Con relación al ritual, habíamos dicho que Levi-Strauss (1991 [1971]: 602-664) proponía una teoría que ponía énfasis en la preocupación casi obsesiva que el ritual presentaba por las repeticiones y las fragmentaciones. En apariencia, estos dos procedimientos –fragmentación y repetición– se oponen, pero en realidad las diferencias infinitesimales, repetidas vertiginosamente, tienden a confundirse y ofrecer la sensación de ser una misma cosa coherente e integrada. Fragmentando operaciones que detalla hasta el infinito y repitiendo sin descanso fórmulas y gestos, el ritual se entrega a una tarea simbólica de re-creación, alimentando de esta forma la ilusión de que es posible rehacer lo discontinuo a partir de lo continuo. Con su cuidado maniático en repetir las mínimas unidades de lo vivido, el ser humano denuncia una necesidad delirante de garantías que lo pongan a salvo de los cortes e interrupciones a que está sometida su experiencia de lo real.

El ritual, sin embargo, no constituye un acto mecánico, porque la fragmentación, la mutación, es parte integrante de su dinámica. La misma palabra *mecánico,* empleada en su sentido habitual y negativo, rechaza la posibilidad de la variación o del cambio, y por lo tanto tampoco el sueño ni la aventura son actos mecánicos, ya que precisamente son experiencias que implican siempre variaciones y alteraciones. La experiencia del ritual, como la de la aventura o la del jugador, comparten la característica de tener la repetición como principio, y sin embargo son capaces de crear expresiones que de ninguna manera son mecánicas.

Simmel, por lo tanto, veía tanto en la experiencia estética como en la

aventura o el juego la posibilidad de salir del fluir cotidiano de la experiencia, de la indiferencia ante lo mirado, de la indolencia, para sumirse en un estado alterado de la conciencia que permitía una intensificación de la receptividad sensorial, y que tenían en la base la misma fragmentación repetitiva que el ritual, tal y como Lévi Strauss nos lo describía. Cabría ahora preguntarse si aquello con lo que soñaba Simmel, sin saberlo, no era ya aquella forma moderna de arte, de aventura, de juego o ritual que albergaba la promesa de una epifanización de la realidad bajo una nueva y diáfana iluminación, y que se estaba desarrollando en paralelo a sus reflexiones: el cine.

Más arriba habíamos dicho que para Simmel, "cuando, excepcionalmente, la vista produce también la misma impresión en una masa numerosa, surge también el efecto sociológico de la comunidad estrecha". Esta visionaria frase merece que nos detengamos un momento en sus implicaciones y prestemos atención a la concordancia que existe entre esta idea y los presupuestos ideológicos vertovianos. Retomemos por lo tanto las ideas que Vertov exponía en 1922.

Decíamos, siguiendo a Montani (1975), que *Nosotros,* publicado en 1922, era un manifiesto concebido para anunciar la constitución de un grupo de trabajo cinematográfico, los *Kinoki*, que estaría compuesto por el propio Vertov, la montadora Svilova –su esposa– y Mikhail Kaufman –su hermano. La exigencia del grupo era trabajar en una renovación radical de la cine-crónica, que supusiera una estrechísima colaboración e imbricación de las diferentes fases de la producción del filme, para conseguir aquella homogeneidad formal e ideológica de la que adolecía la *kinonedelia.*

El primer cometido de los *Kinoki,* como decíamos, era estudiar las leyes de la comunicación cinematográfica, para después analizar la relación que existía entre ésta y su materia más inmediata, la realidad visible. Por último, era preciso verificar hasta qué punto el cine era capaz de reorganizar esta experiencia y de dotarla de infraestructuras lingüísticas capaces de transformarla en un verdadero proceso de apropiación cognoscitiva, es decir, de dotar al cine de esa condición excepcional de lo visible a la que aludía

Simmel que permitiría producir la misma impresión en los espectadores. La función revolucionaria de los *Kinoki* consistía en poner de manifiesto las carencias y contradicciones de la cinematografía tradicional y su falta de capacidad tanto renovadora como revolucionaria. Los *Kinoki,* por lo tanto, partían de la premisa de la especificidad del lenguaje cinematográfico. La búsqueda de la especificidad no sólo no caía en el vacío, sino que venía orientada por y comprometida con la realidad visible, con la inmensa materia de la experiencia, sobre la cual la forma cinematográfica debía actuar.

Pero ¿en qué consistía la "especificidad cinematográfica", esa especificidad que, como apuntaba Simmel aun sin referirse concretamente al cine, podía causar una misma impresión en la masa de los espectadores? liberar al cine de elementos extraños a su medio como el teatro, las escenografías, los actores, etc., significaba aislar la condición necesaria de cada acto de comunicación cinematográfica: el movimiento.

El cine se presentaba como el instrumento mejor adaptado para la reconstrucción y desciframiento de tal objeto. Entre el movimiento de las cosas y el del cine existía una profunda relación, relación que permitía al primero poner de manifiesto las propiedades o "el ritmo interno" del segundo. Pero estas "propiedades" o este "ritmo interno" son expresiones indeterminadas que no constituyen sino una reformulación del concepto de "cine-verdad" del cual Vertov había partido y, por lo tanto, el problema fundamental seguía residiendo en cómo determinar, precisar y organizar esas "propiedades" o características intrínsecas del cine. Lo que el discurso de Vertov al final pone en evidencia es que aquello sobre lo que el cine debía llamar la atención no era la imagen en sí ni el movimiento en sí, que en sí mismos no eran sino elementos generales y abstractos, sino sobre la *construcción* del movimiento obtenida a través de la relación de las imágenes. El intervalo (la relación) se convierte de esta manera en la figura decisiva del lenguaje cinematográfico, un lenguaje que permitía ser descifrado bajo las mismas pautas, y que, por lo tanto y tal y como apuntaba Simmel, permitía también una estrecha comunidad entre la masa de espectadores.

Vertov aclara que reconstruir el movimiento de las cosas significaba

reconstruir la red de nexos a través de la cual cada objeto se relacionaba con los otros en el contexto de la realidad social, y que, en definitiva, esta red de nexos, este ritmo interno de las cosas no era sino la sustancia social, el incesante proceso de transformación que suponía la realidad. Y es esta idea, esta misma red de nexos e interrelaciones sociales la que Simmel ve en la base misma de lo urbano, no como estructura sólida, sino constituyéndose eternamente.

El cometido del cine de los *Kinoki* era restituir al proletariado el arma de la vista, devolverles la capacidad de ver, que el aparato ideológico de la burguesía había suprimido. Siguiendo las ideas presentadas en "El hombre y la cámara", de Jean Rouch, y el concepto de "cámara participativa", decíamos que Jay Ruby (1995 [1980]) argumentaba que las formas de reflexividad en antropología nos estaban encaminando hacia el abandono de una noción positivista e ingenuamente materialista, que presuponía que los significados residían en las cosas, en el mundo. El autor insinúa que estamos empezando a asumir que los seres humanos construyen e imponen su sentido al mundo, y de ahí que la antropología, como ciencia interpretativa, trate de considerar los datos no como una propiedad del mundo material que se observa, sino como un subproducto más de la cultura de quien observa. Para Vertov, este cine de la apropiación cognoscitiva del mundo visible sería sólo posible a condición de sustituir las técnicas mitificadoras burguesas por una interpretación materialista, que debía ser concretada en una serie de procedimientos técnicos específicos. Lo que en realidad se proponía era, pues, una nueva teoría de la producción cinematográfica y de su función revolucionaria, que partía del mismo principio expresado por Simmel, y que buscaba un desciframiento de la realidad visible en base a un lenguaje visual que los espectadores conocerían.

Ello suponía, sin embargo, revertir el proceso perfilado por Ruby: para Vertov y quizá también para Simmel, sí que existía la posibilidad de hallar el verdadero sentido de las cosas a través de la mirada; Simmel buscaba esa eternidad en lo efímero en sus fragmentos y viñetas, esa eternidad que Meunier o Rodín habían sabido captar y materializar en sus dibujos o

esculturas. Recordemos que el fragmento captado *sub especie momenti,* se interpretaba, en realidad, *sub especie aeternitatis,* y como dejaba entrever en sus reflexiones sobre la importancia del sentido de la vista en el entorno urbano de la modernidad, la mirada albergaba la posibilidad también de cohesionar la masa de individuos. [23]

Vertov desarrolla esta intuición de Simmel de manera explícita, como hemos visto, y reclama un cine capaz de ofrecer una aprehensión de la realidad visible que permitiera captarla *tal cual es.* Vertov, aquí, alberga una apasionada fe en el cine como instrumento para la redención de la mirada; como un instrumento dotado de una contemplación prístina e inocente, como la de un niño que mira el mundo por primera vez, desprovisto de juicio o de intención. La cámara poseía una capacidad de mirar la realidad muy superior a la del ser humano, que llegaba a aquellos detalles que al ojo se le escapaban, a las sutilidades de aquellos microacontecimientos que, debido a su cotidianeidad, se tornaban invisibles. Para Vertov la cámara representaba al ojo desprovisto de polución, de vicio, un ojo virgen y ubicuo que proporcionaría la posibilidad de captar la vida *de improvisto.*

Anteriormente habíamos esbozado la idea de que las sinfonías, en general, participaban de alguna manera, aun sin hacer esta idea explícita, de esa misma fe en el cine que guiaba a Vertov. Todas ellas presentan los pequeños fragmentos y acontecimientos urbanos bajo una óptica que parece querer captar la esencia que se oculta tras ellos, tras un día de lluvia en la ciudad, tras un beso en un callejón trasero, tras los rascacielos recortados en el cielo de Manhattan. Todas ellas parecen estar soñando la utopía de una cámara que rodara sola e incorrupta y arrojara una luz diáfana sobre aquello que estaba ahí fuera, y que sin embargo se presentaba como algo absolutamente opaco; aquello, en fin, que constituía la esencia misma de lo urbano.

[23] Y llegados a este punto, una se pregunta si acaso aquello que recogía la esencia misma del fragmento, que permitía captar lo eterno en lo efímero no era sino el movimiento mismo.

4.

BENJAMIN
O EL DESPERTAR DE LA MIRADA

Así pues, como era matematicamente previsible, si la máquina producía realmente amor, fue LA MÁQUINA LA QUE SE ENAMORÓ DEL HOMBRE.

(Alfred Jarry, *El supermacho*)

Para Benjamin, la mirada se convierte igualmente en elemento primordial, no sólo como esencia del espacio de la modernidad, sino también como instrumento para la reconciliación con la exterioridad, pero, a diferencia de Simmel, desestima tajantemente que una actitud distanciada de la realidad pudiera albergar cualquier rastro de lucidez. Habla de la retirada al *intérieur* como una manera por parte de la burguesía de compensar la pérdida del rastro de la vida privada en la gran ciudad, y, como ya hemos visto, podríamos añadir que la causa de ello es un temor creciente a la vida pública.

Efectivamente, las reflexiones de Benjamin supondrán una llamada a la acción que buscará provocar un despertar de la mirada. Su interés no gravita ya tanto en la idea de la abstracción y objetivación de las formas de vida y las relaciones sociales urbanitas, sino en desvelar el mundo mítico que gira alrededor de la mercancía, para despertar a la humanidad de su sueño. En este sentido, Benjamin parece alejarse del foco berlinés para volver la mirada al París de Baudelaire.

Pero antes de abordar las reflexiones de Benjamin sobre estética y sobre todo en referencia al cine, es preciso perfilar el camino que le llevó a ellas. En primer lugar, es preciso hacer hincapié en la decisiva importancia que

tuvieron los conceptos desarrollados en *El origen del drama barroco alemán* en su obra posterior[24]. Pero antes sería conveniente que nos detuviéramos un momento para ofrecer unas pinceladas sobre la discusión romántica entorno a la idea de símbolo y alegoría. Ello nos permitirá construir una idea de lo simbólico en Benjamin, fundamental para entender sus reflexiones sobre la idea de *mímesis* y, a partir de ella, sus intuiciones sobre el cine.

Es Tzvetan Todorov (1991) quien indica que para comprender el sentido moderno de la palabra símbolo es necesario revisitar los textos románticos, en los que su definición viene configurada a través de la oposición *símbolo-alegoría.*

Hasta 1790, la palabra "símbolo" o bien se había usado como simple sinónimo de otra serie de términos más usados –como alegoría, cifra, emblema o jeroglífico– o bien designaba un tipo de signo puramente arbitrario y abstracto, como los signos matemáticos. Será Kant quien acerque la palabra símbolo a su sentido o acepción moderna: el símbolo no es ya propio de la razón abstracta, sino de una manera intuitiva y sensitiva de aprehender las cosas.

Schiller, atento lector de Kant, adoptará la nueva noción semántica de la palabra símbolo, y será en la correspondencia entre éste y Goethe donde aparecerá por primera vez el término "símbolo" con su nuevo sentido. Ello no quiere decir que Kant, Schiller y Goethe tuvieran una misma noción de la palabra, pero una rápida mirada sobre los tres permite perfilar sus principales rasgos a través de su oposición con el término "alegoría".

De manera general y sintética, podría decirse que para los tres autores el símbolo es intransitivo y motivado, *es* y a la vez significa, y su contenido escapa a la razón: expresa lo indecible. La alegoría en cambio se presenta como algo transitivo, convencional –y por lo tanto potencialmente arbitrario–, pura significación y expresión de la razón. En cuanto al proceso de producción y recepción, el símbolo se produce inconscientemente y provoca

[24] Y para ello nos servirá de referente fundamental la obra de Buck-Morss (2001)

un trabajo de interpretación infinito; la alegoría, sin embargo, es intencional y su trabajo de interpretación es presumiblemente finito.

Benjamin (1990 [1928]) profundiza en ambos conceptos y critica la idea romántica de símbolo y, a través de ello, adelanta lo que será una de las piedras angulares de su obra posterior: el concepto de aura, que, como veremos, será fundamental a la hora de hablar de sus reflexiones sobre el cine. El venerado concepto romántico de símbolo estético para Benjamin no tenía nada que ver con el genuino concepto de símbolo, el religioso. Este mal uso venía a identificar las manifestaciones de ideas en la obra de arte como símbolos, de manera que "la unidad del objeto sensible y suprasensible, que constituye la paradoja del símbolo teológico, se distorsiona en una relación entre la manifestación y la esencia" (Benjamin, 1990 [1928]: 121). A la crítica a la idea romántica de símbolo estético Benjamin añade la crítica al concepto de genio artístico, a través del cual se apunta a una divinización del individuo.

Así, Benjamin critica el concepto romántico de símbolo estético desde el postulado dialéctico de sueño y despertar que dominará toda su obra. El símbolo estético romántico formaba parte del sueño colectivo, del mito; era su forma acabada en sí misma, su *símbolo.* El símbolo estético pretendía ser una forma fantasmagórica de reconciliación con la naturaleza, de redimirla de la mano de un igualmente fantasmagórico "genio artístico".

La alegoría, sin embargo, aunque expresión de un mundo vaciado de sentido por la guerra y el poder tiránico, tenía el mérito de ser sincera, de representar un mundo cosificado y mortificado, caído en el mito, en la fantasmagoría. Benjamin subraya que mientras que el símbolo alude a la idea de eternidad en lo efímero, la alegoría hace referencia a la idea de fugacidad en lo aparentemente eterno: esta es la idea que nos transmiten las ruinas. La alegoría "moderna", que vio sus inicios en el Renacimiento, había llegado a una antinomia filosófica. El origen de la alegoría, como apunta Buck-Morss (2001: 193) se hallaba en las tentativas académicas para descifrar los jeroglíficos egipcios, que eran considerados la transposición de la lengua de Dios en escritura a través de imágenes naturales, y no un lenguaje fonético de signos aleatorios. Ello implicaba que no existía una conexión arbitraria

entre signo y referente, sino una conexión "natural", y por ello, las imágenes naturales tenían el poder de desvelar y comunicar el lenguaje universal a través del cual Dios concedía sentido a lo creado. Dicho lenguaje, por lo tanto, *era* por sí mismo, y significaba un sentido digamos prehumano, anterior al ser humano. Pero el ansia humana de conocimiento se enfrentaba al obstáculo de la arbitrariedad semiótica y la multiplicidad semántica de los referentes. Esta aparente arbitrariedad trajo consigo que los alegoristas optaran por buscar sus propios significados y, así, la imagen alegórica se transformó en un recurso estético arbitrario, en contradicción abierta con la pretensión filosófica en la que se basaba. El resultado fue que la naturaleza se presentaba no ya como un conjunto coherente y orgánico, sino como un desordenado amasijo de emblemas arbitrarios. Y de esta manera, "en los productos de la madurez del barroco se advierte cada vez más la distancia que los separa[ba] de los comienzos de la emblemática un siglo antes, su semejanza con el símbolo se [volvió] siempre más evanescente" (Benjamin, 1990 [1928]: 162). Recuérdese como es esa categoría de "lo alegórico" lo que Habermas asocia con la renuncia a preguntarse sobre cualquier totalidad y a reconocer en lo particular algún signo de universalidad (Habermas, 1998 [1981], vol. I, p. 490).

Los alegoristas, igual que los alquimistas, dominaban la infinita transformación de los significados, en contraste con la única y verdadera palabra de Dios y, por lo tanto, estas contradicciones y arbitrariedades eran experimentadas como un descenso al infierno, al reino del mal. Cada uno de los elementos de la naturaleza estaba pleno de significado, que los humanos sólo necesitaban interpretar para desvelar la verdad, pero esta interpretación podía tomar infinidad de caminos diferentes, de modo que, en última instancia, los elementos de la naturaleza acababan revestidos de un significado tan múltiple como arbitrario. La alegoría re-presentaba un mundo cosificado, una naturaleza muerta en yuxtaposición, en su materialidad más cruda, como una fotografía. Los alegoristas al menos habían sabido recrear el mundo a través de una mirada sincera, que no pretendía ya expresar lo eterno, sino el mundo material, cambiante y efímero que los rodeaba, ese

mismo mundo que la cámara fotográfica impresionaba en la banda de celuloide, y que el cinematógrafo restituía en toda su cinética complejidad.

Benjamin elogiaba a los dramaturgos barrocos por reconocer esta paradoja, por ser sinceros ante el mundo que miraban. Pero esta paradoja "se [desvaneció] como polvo con ese vuelco *único* en el que la absorción meditativa alegórica se [vio] obligada a desalojar la fantasmagoría final de lo objetivo y, abandonada por completo a sus propios recursos, se [reencontró] a sí misma, ya no lúdicamente en el mundo terreno, sino en serio, bajo el amparo del cielo" (Benjamin, 1990 [1928]: 230). Esta solución, así, pasó por la vía teológica, a través del concepto barroco de redención cristiana. Benjamin critica este particular marco teológico utilizado, ya que, bajo la esperanza de la redención, abandonaban traicioneramente a su suerte el mundo material doliente, el sufrimiento físico, que había sido su principal preocupación, abandonándose a una cortante escisión del *yo*. Benjamin creía que había otra solución, que radicaba ni más ni menos que en restituir a las cosas su sentido original y reinstalar la percepción original de las palabras; era posible "sin contradicción, concebir un uso más vivo y libre del lenguaje revelado que no le hiciera perder nada de su dignidad" (Benjamin, 1990 [1928]: 168). Oír de nuevo el sentido original de una palabra significaba volver a su verdad inicial y re-descubrirlo como si se hiciera por primera vez. Esta misma idea emana de los textos de Vertov, cuando aclama "la posibilidad de hacer visible lo invisible, de iluminar la oscuridad, de poner al desnudo lo enmascarado, de volver lo interpretado no interpretado, de hacer de la mentira la verdad" (Vertov, 1974 [1924]: 53). Ni para Benjamin ni para Vertov podía ya buscarse la redención en el interior; era preciso salir a buscarla fuera, a través de un genuino arte de la exposición, un arte de mirar que escudriñase la contingencia cotidiana para redescubrir en ella los ecos de su sentido original, como veremos más adelante.

Quizá ahora cabría preguntarse hasta qué punto la experiencia del espectador cinematográfico no es análoga a lo que Benjamin alude como lo genuinamente *simbólico,* y que Vertov expresaba como "inscribir lo que se ha visto" (1974 [1924]: 51). La experiencia cinematográfica y la experiencia de lo

simbólico, tal y como la plantea Benjamin, es una cuestión que nos conduce a una mucho más compleja, que se refiere a la relación entre cine y realidad, o lo que es lo mismo, a la idea del cine como prolongación o simulacro de la realidad, que no trataremos específicamente aquí. Conviene, por lo tanto, que sigamos adelante con nuestra disertación sobre esta obra de juventud de Benjamin.

De lo hasta aquí dicho, se podría inferir que Benjamin estaba clamando la urgencia de un lenguaje simbólico en el que no existieran brechas entre palabra y referente. Sin embargo, para Benjamin volver al origen no significaba recuperar un estadio anterior o volver a él, sino partir de cero, reanudar el trabajo de fundación del sentido de manera original, idea que, como veremos más adelante, Vertov comparte con él, cuando reivindica un nuevo y revolucionario lenguaje cinematográfico. Al mismo tiempo, esta reanudación se debía regir por la presencia inmemorial de los "nombres" primordiales. Lo *original*, por lo tanto, era lo que se descubría como lo absolutamente nuevo y al mismo tiempo se re-conocía como existente desde siempre, suponía descubrir en la actualidad de un fenómeno los ecos del olvidado orden de la Revelación.

No cabe duda de que en el desarrollo de estas ideas, así como a lo largo de toda su obra, se deja traslucir el legado del mesianismo judío en Benjamin y sus vínculos con Scholem y el pensamiento cabalístico. El pensamiento cabalístico proporcionaba una alternativa a las antinomias filosóficas presentes no sólo en el pensamiento teológico barroco, sino también en ese subjetivismo idealista en su forma secular, que era la Ilustración (Buck-Morss, 2001: 255). La Cábala negaba que la redención fuera una cuestión antimaterial y extramundana; la redención judía poseía los atributos de ser histórica, materialista y colectiva. Pero más que en su mesianismo, la particularidad del pensamiento cabalístico residía en su epistemología: una forma mística de cognición que buscaba las verdades ocultas en la naturaleza, que alcanzarían la plenitud de su significado sólo en el contexto de una Edad Mesiánica (traducido a términos marxistas, una sociedad sin

clases, justa). Y es precisamente esta epistemología cabalística la que nos acerca a la idea de la *primera mirada*, que como veremos gravita no sólo en el fondo del pensamiento benjaminiano, sino también en los cimientos de la teoría y praxis de Vertov y, en cierta medida, también en el resto de las sinfonías urbanas.

En su interpretación del mundo material, los cabalistas reconocían el estado de caída y la consecuente multiplicidad y arbitrariedad de los sentidos, la multiplicidad de las cosas, en contraste con la unidad de la realidad divina. Según la idea mesiánica, la Nueva Era pondría fin al sufrimiento humano que se desencadenó con la Caída, y se recuperaría la naturaleza en su estadio paradisíaco. Pero no se trataría exactamente de una restauración, de un retorno de la naturaleza tal cual era antes de la Caída, sino de una naturaleza transformada: el advenimiento de una nueva Era Mesiánica implicaba una transformación fundamental de la entera creación. El pensamiento cabalístico entendía que el ser humano se reconciliaría con la naturaleza antes que con Dios; la naturaleza no era el mal; era algo fragmentado e imperfecto, pero también era la única fuente de conocimiento divino. La redención restablecería la condición armoniosa del mundo, no como restauración, sino *como algo nuevo*. En unos términos parecidos manifiesta Vertov su fe en el cine como arma redentiva: “Mi vía conduce a una nueva percepción del mundo. Por esta razón yo descifro de una forma nueva un mundo que os es desconocido”. (Vertov, 1974 [1923]: 27)

Para los cabalistas, la palabra tenía una significación mística. La Caída rompió no sólo la unidad armónica de la creación, sino también el lenguaje adámico de los Nombres, en el cual no había brecha entre palabra y referente. La ruptura de la unidad, tanto de la naturaleza como del lenguaje, imponía la especificidad del método interpretativo; por ello, la exégesis (interpretación) cabalística es antisistémica. Cada fragmento interpretado remite a la totalidad; es una mónada, un símbolo, el microcosmos remite al macrocosmos, y no podemos dejar de apuntar que esta forma de acercamiento a la realidad parte de los mismos postulados que la metodología de Simmel, cuando toma la viñeta o situación como unidad

primaria de análisis, e igualmente de Benjamin y Kracauer, como tendremos ocasión de ver.

Pero el conocimiento divino revelado en la naturaleza es interpretado, y por lo tanto podía tener muchos y muy diferentes significados. El significado de la naturaleza era, en síntesis, tan ambiguo y múltiple como lo veían los alegoristas barrocos. ¿Qué es lo que impedía, pues, que este conocimiento se volviera arbitrario? ¿qué es lo que llevaba a los cabalistas a afirmar que su lectura no era meramente alegórica? Scholem discute específicamente esta cuestión y diferencia alegoría y símbolo: el símbolo contiene la totalidad en la dimensión temporal que le es propia, el ahora transitorio. Cuando los textos sagrados y las imágenes de la naturaleza se unen en un todo iluminado bajo la idea de redención, entonces se trasciende la arbitrariedad de la alegoría, y la realidad se revela a la mirada. “Esta es la diferencia entre la interpretación alegórica de la religión y su comprensión simbólica por parte de los místicos” (Scholem, 1961 [1941]: 28). Pero, ¿y para Benjamin? ¿cual era la via de acceso a lo simbólico?

Aunque Benjamin nunca confesara tener un especial interés en Scholem, ni estar familiarizado con los textos de la Cábala, es indudable el influjo que el mesianismo judío ejerció en su obra y en sus concepciones. No obstante, Benjamin aseguraba que para su Passagen Werk no fueron los textos cabalísticos su fuente de inspiración, sino un texto surrealista: *Le Paysan de Paris,* de Aragon. Y era precisamente aquello que definía el símbolo teológico lo que Benjamin hallaba en esta obra: la identificación del microcosmos con el macrocosmos, ciertos ecos de lo eterno en lo fugaz y efímero. De la misma manera que los alegoristas barrocos, Benjamin pensaba que la visión reveladora de los objetos históricamente efímeros era, más que una operación estética, una actitud filosófica. Pero a diferencia de los místicos judíos, estas imágenes surrealistas eran dialécticas, y no misteriosas, y por ello, mucho más difíciles de revelar. Por ello, consideraba que la experiencia religiosa, como las experiencias obtenidas bajo el efecto embriagador de sustancias como el hachís, eran meros estadios pre-escolares; “la verdadera superación creadora de la iluminación religiosa no esta[ba], desde luego, en

los estupefacientes. Esta[ba] en una iluminación profana de inspiración materialista, antropológica, de la que el hachís, el opio u otra droga no [eran] más que la escuela primaria" (Benjamin, 1980 [1929]: 46).

Para Benjamin, la Caída que alienaba la naturaleza de los seres humanos tenía su correlato en el mundo de la mercancía, en una exterioridad cosificada que se desprendía con una profunda brecha de la experiencia, del sentido. Como hemos apuntado más arriba, Benjamin habla de la retirada al *intérieur* como una manera, por parte de la burguesía, de compensar la pérdida "del rastro de la vida privada en la gran ciudad." En el estilo burgués del final del segundo imperio al burgués "la casa se le convierte en una especie de estuche", que concibe como "una funda del hombre en la que éste queda embutido con todos sus accesorios" (Benjamin, 1980 [1929]: 61-62). Era una manera de liberarse de la vida pública y subrayar la individualidad, a través del atesoramiento de objetos que la definiesen. Para Benjamin "el interior es un lugar de refugio del arte. El coleccionista es el verdadero inquilino del interior. Hace asunto suyo transfigurar las cosas. Le cae en suerte la tarea de Sísifo de quitarle a las cosas, poseyéndolas, su carácter de mercancía" (Benjamin, 1980 [1935]: 183). Efectivamente, el interior burgués, sobre el que Benjamin se extendería en su obra de los pasajes, constituía el último refugio del exterior, en el que los individuos atesoraban objetos a los que se les confería ese aura para la que ya no había lugar en el exterior. La calle era el reino de la movilidad, de la inestabilidad, un espacio donde no había lugar ni para el apego ni para cualquier tentativa de *dejar huella*, para lo ornamental, para ese *aura* sobre la que más tarde volveremos.

A esa búsqueda del interior respondía también la construcción de los pasajes, de acero y vidrio, materiales en los que por sus características "resulta difícil dejar huellas" (Benjamin, 1973 [1933]: 171). Según una guía ilustrada de París que cita Benjamin, los pasajes eran "una nueva invención del lujo industrial, son pasos, techados de vidrio y enlosados de mármol, a través de bloques de casas cuyos propietarios se han unido para semejantes especulaciones. A ambos lados de esos pasos, que reciben su luz de arriba, discurren las tiendas más elegantes, de tal modo que un pasaje es una

ciudad, incluso un mundo en pequeño" (Benjamin, 1980 [1935]: 173-174). Los pasajes dotaban a la vía pública de características propias del interior, como la protección de la lluvia o la iluminación nocturna con farolas de petróleo o gas. Estos espacios cerrados, protegidos del desorden del tráfico de la calle, se convirtieron en espacios idóneos de consumo, en el hábitat perfecto para la mercancía. Y era aquel universo de mercancías y transacciones lo que para Benjamin constituía el moderno y profano mundo caído en el sueño.

Asimismo, la pérdida bíblica del lenguaje de los Nombres tenía su parangón en el sistema de producción, basado en un trabajo abstracto, y cuyo producto, la mercancía, adquiría un significado puramente arbitrario y mutable. Para Vertov, esta caída en el sueño, esta pérdida de la capacidad de mirar, quedaba reflejada asimismo en un cine devenido pura mercancía, que él denomina "drama artístico" o "cine interpretado" –que sería el cine bajo el MRI–, en contraste con su *cine-ojo*.

Ningún punto de la filosofía de Benjamin fue tan discutido como su intento de fusionar la exégesis marxista y teológica (Buck-Morss, 2001: 270) . Sin la teología, el marxismo caía en el positivismo; sin el marxismo, la teología caía en la magia. Las imágenes dialécticas nacían de la encrucijada entre ambos. La teología debía volverse invisible; Benjamin adoptó esta actitud por miedo a que la "nueva naturaleza"[25] adquiriera un sentido religioso, en lugar de que esta naturaleza empujara lo religioso fuera de la superestructura ideológica, trayéndola al dominio de la política secular.

Ahora podemos retomar la pregunta: ¿cómo se podía acceder a lo simbólico, recuperar la capacidad de mirar, en la modernidad profana? el problema radicaba en la re-construcción, tal como él mismo admitía: ¿cómo debían los fragmentos de una realidad esencialmente visual ser re-contextualizados para que su significado simbólico saliera a la luz? ¿Cómo, por decirlo como lo hace Miguel Morey en sus comentarios sobre el Benjamin que pasea, "salvaguardar la dignidad de lo que aparece" (Morey, 1990a)? Antes que nada, era preciso perder el miedo y salir a la calle, porque sólo la

[25] El término no pertenece a Benjamin, sino a Buck-Morss, pero ilustra muy bien la fe de Benjamin en una nueva forma de relacionarse con la tecnología.

exterioridad ofrecía la posibilidad de iluminación, y por lo tanto de redención. De la misma manera que Baudelaire y Vertov, Benjamin consideraba indispensable el contacto directo con la multitud, con la mercancía, con las calles, con los pasajes, con la exterioridad. Era preciso abandonar la posición estática y el punto de vista único del espectador teatral para sumergirse totalmente en las aguas de la multitud. Las imágenes de esa exterioridad caótica e informe eran el material en bruto del ejercicio dialéctico que el despertar de la mirada podía poner en funcionamiento.

A través de imágenes dialécticas y la técnica del montaje, Benjamin veía posible yuxtaponer el potencial utópico de lo moderno con aquello en lo que se había convertido, con su realidad presente, acaso ejemplos de lo que Morey define, siempre en relación con Benjamin, "detención mesiánica del acontecer" (Morey, 1990b: 88). Tal yuxtaposición causaría un *shock* capaz de hacer reaccionar políticamente a quien lo mirara y adoptar una nueva actitud ante la exterioridad moderna. El alegorista tomaba estos fragmentos y los recontextualizaba a través de la técnica del montaje, dotándolos de un nuevo significado, pero era éste un significado nuevo que no derivaba del significado original de los fragmentos. Sin embargo, a través de una práctica dialéctica, el montaje podía adquirir un significado simbólico, mediante la yuxtaposición de fragmentos en una unidad que no sólo representase, sino que fuese realidad. Un tipo de montaje de vanguardia, como el *collage*, parece hacerse eco de esta misma idea, al introducir fragmentos de realidad en la obra de arte que no remiten a otra realidad, sino que *son* esa misma realidad. Pero, como veremos, existía indudablemente otro medio que de manera intrínseca estaba ya dialogando con esta idea benjaminiana de montaje: el cine, y más concretamente, el cine-ojo de Vertov. Vertov, de alguna manera, encarnaba a la perfección la imagen del flanêur o trapero de Benjamin: "Ver y oír la vida, anotar sus meandros y revueltas, sorprender el crujido de los viejos huesos de lo cotidiano bajo el rodillo compresor de la Revolución, seguir el crecimiento del joven organismo soviético, fijar y organizar cada fenómeno vivo característico en una suma, un extracto, una conclusión, esta es nuestra más inmediata tarea (Vertov, 1974, [1926]: 60)

Lo que Benjamin en última instancia pone de manifiesto es que sólo a través de una mirada estética se podía llegar a la iluminación que dotaría de un sentido simbólico a la realidad; sólo a través de un arte de la exposición podía la humanidad reconciliarse con la exterioridad moderna.

El montaje, sin embargo, precisaba de una actitud nueva ante la realidad, precisaba de aquella mirada que Baudelaire clamaba en su carta-dedicatoria a Arsène Houssaye; una mirada con la inocencia y frescura de la infancia. Un verdadero arte de la exposición perfectamente consciente de la materialidad del mundo debía necesariamente pasar por un proceso que implicara no sólo lo psíquico, sino también lo físico; mente y cuerpo.

Benjamin mostró un profundo interés por los procesos cognitivos de los niños. De hecho, Adorno escribía que "todo lo que Benjamin dijo y escribió suena como si el pensamiento recogiera las promesas de los cuentos y los libros infantiles, en lugar de recursarlas con despectiva madurez de adulto" (Adorno, 1984 [1955]: 133). Los niños, como el trapero, escribe Benjamin, no se interesan tanto por aquello que los adultos han construido, como por aquello que los adultos han desechado, aquello que a los ojos de los adultos resulta insignificante. "[Los niños] en los productos residuales reconocen el rostro que el mundo de los objetos les vuelve precisamente, y sólo, a ellos. Los utilizan no tanto para reproducir las obras de los adultos, como para relacionar entre sí, de manera nueva y caprichosa, materiales de muy diverso tipo, gracias a los que con ellos elaboran en sus juegos" (Benjamin, 1988 [1939]: 25).

Aquello que Benjamin destaca en el modo de cognición infantil y que quedaba anulado por el proceso de una educación burguesa era, precisamente, la conexión entre percepción y acción, la capacidad de ofrecer respuestas creativas ante estímulos, basadas en la improvisación mimética. La cognición infantil estaba investida de poder revolucionario, porque, más que aceptar el sentido dado de las cosas, los niños llegaban a un conocimiento de los objetos a través de la experiencia de los propios sentidos, como el tacto, asiéndolos y usándolos de manera creativa,

extrayendo de ellos nuevas posibilidades de significado. Benjamin apunta que en esa forma de relación mimética los niños trataban la tecnología como naturaleza, y de ahí el concepto de *segunda naturaleza*, como la posibilidad de una reconciliación del ser humano con la modernidad tecnológica. Pero además, esta relación no respondía a una forma salvaje de contacto con la materia, por mucho que la naturaleza se percibiera como pura materia, sino a un *diálogo* con ella, a una relación mediada por el lenguaje mágico del mito arcaico: en forma de narración o cuento. La experiencia infantil con respecto a la modernidad –a la tecnología–, no estaba muy alejada de la de los surrealistas, pero tampoco del cinematógrafo como artefacto que mira a la manera de un niño, algo que han entendido cineastas como François Truffaut, Jacques Tati, Víctor Erice y, sobre todo, Yasujiro Ozu, cuya mirada estuvo siempre a la altura de la de los niños, en un sentido literal (cf. Truffaut, 2002 [1975]).

La clave en la praxis infantil era precisamente aquella conexión entre percepción y acción que la educación burguesa trataba de desterrar, que distinguía la conciencia revolucionaria en los adultos. Los niños tenían la capacidad de reaccionar activamente ante los estímulos, de dar una respuesta creativa a ellos. Esa misma respuesta que Vertov capta cuando en *El hombre de la cámara* rueda un grupo de niños asistiendo embelesados a un espectáculo de magia infantil, como desarrollaremos más adelante.

Los niños eran, como identifica Buck-Morss (2001), "representantes del paraíso". Sin embargo, hay que puntualizar que Benjamin es consciente de las limitaciones de la edad infantil, y evita cualquier visión romántica o idealizada de la infancia. La educación era necesaria para los niños, pero, sin embargo, ésta debía ser un proceso recíproco a través del cual las generaciones aprendieran unas de otras, porque "¿no es la educación, ante todo, la organización indispensable de la relación entre las generaciones y, por tanto, si se quiere hablar de dominio, el dominio de la relación entre las generaciones y no de los niños?" (Buck-Morss, 2001: 97).

"Acerca de la facultad mimética" (Benjamin, 2007 [1933]: 213-216) era un texto de 1933 que Benjamin tenía en gran estima. En él se expone que el ser

humano posee un gran talento para producir semejanzas, pero esta capacidad tiene una historia, tanto en sentido filogenético como ontogenético. En sentido ontogenético, la edad infantil está impregnada de formas miméticas –formas simbólicas– de comportamiento, pero esta destreza va disminuyendo con la edad y la educación. Tampoco estas destrezas han constituido una constante en la historia: el aparato cognitivo más antiguo –las correspondencias y analogías mágicas– estaba basado en destrezas miméticas o simbólicas; así, Benjamin apunta a que cada niño logra algo grandioso, algo irremplazable para la humanidad. Los niños, con su natural curiosidad por todo tipo de máquinas e inventos, vinculaban los logros tecnológicos con el antiguo mundo de los símbolos. El propio lenguaje era él mismo mágico y mimético –simbólico– en su origen, de manera que una palabra no representaba un objeto, sino que *era* ese mismo objeto.

Benjamin, en fin, defiende que la facultad mimética del ser humano, lejos de hallarse en decadencia, podía hallarse en una nueva etapa de transformación. La expresión mimética en la modernidad tampoco se limitaba al lenguaje verbal, como lo estaban manifestando claramente las nuevas tecnologías de la fotografía y el cine. Estas nuevas tecnologías dotaban al ser humano de una agudeza perceptual si precedentes, que Benjamin creía que llevaría al desarrollo de una capacidad mimética menos mágica, más científica. Benjamin sugiere que las nuevas técnicas miméticas albergaban un potencial extraordinario, al ser capaces de instruir a la colectividad sobre cómo hacer uso de esa capacidad de mimesis como medio para reconstruir la experiencia desarticulada por el proceso de modernización. Las nuevas técnicas iban a ser el material idóneo para el desarrollo de un nuevo arte de la exposición que nos conduciría a una reconciliación con la exterioridad moderna.

Volver a mirar, re-crear la nueva exterioridad moderna a través de la facultad mimética no significaba someterse a sus formas dadas, sino reinterpretar su poder a través de un lenguaje humano. La creativa recepción del objeto en el niño, en realidad, recuperaba el momento histórico en el que dicha tecnología fue concebida por primera vez. A través de la facultad

mimética era posible, en fin, alcanzar aquello que al ojo adulto, desnudo, le estaba velado: recuperar aquella primera mirada sobre las cosas, y descubrir nuevamente lo nuevo. Esta idea fundamental será uno de los pilares de cine-ojo de Vertov.

Para terminar, es preciso que nos detengamos un instante en el concepto de *segunda naturaleza*.[26] Benjamin entendía esa *segunda naturaleza* no sólo como tecnología industrial, sino como la totalidad del mundo material –incluidos los seres humanos– transformados por esa tecnología. La *segunda naturaleza,* como fenómeno nuevo cuyos poderes todavía se desconocen, traía consigo el temor y la desconfianza de las generaciones que se veían inmersas en ella, y precisamente para salvar esa relación conflictiva era necesario un cambio en la manera de enfrentarse con, o mejor dicho, en la manera de mirar *en* ella. Ello demandaba e implicaba una actitud receptiva al poder expresivo de la materia; requería, como apunta Buck-Morss (1991: 87), una destreza no instrumental, sino mimética con la tecnología. La reconciliación del ser humano con la naturaleza tecnológica, o lo que es lo mismo, la interiorización –humanización– de esta nueva naturaleza, sólo podría darse con el encuentro entre arte y tecnología. El siglo XIX había institucionalizado una profunda brecha entre ambos, y las vanguardias de principios del siglo XX, aunque en un afán de reconciliación, no habían hecho sino disfrazar lo uno de lo otro: mientras que el modernismo se propuso camuflar la naturaleza de los nuevos materiales a partir de una ornamentación inspirada en la (primera) naturaleza, el futurismo buscó la estetización automática de la tecnología por el simple hecho de ser tecnología, y de esta manera, el automóvil, la velocidad, y en última instancia la guerra misma, se concebían como experiencias estéticas en sí mismas. Benjamin critica explícitamente ambas formas de mimesis, tanto la llevada a cabo por el modernismo como la del futurismo,[27] por tratarse de asimilaciones

[26] Ver nota 25.

[27] Y nosotros deberíamos añadir un "entre otros", ya que no fueron los únicos movimientos de vanguardia que no supieron –o no quisieron– asimilar de forma activa y creativa la tecnología, como someramente apunta Gamarra Quintanilla en la nota 100 de su tesis

puramente ideológicas, es decir, no ya ligadas a la acción sobre la tecnología, sobre la nueva naturaleza, sino a la imaginación proyectada sobre ella. Así, "la transformación cultural que Benjamin estaba investigando no debe ser pensada simplemente como nuevo estilo estético. Supone abandonar el arraigado hábito de pensar en términos de una fantasía artística subjetiva versus las formas materiales objetivas de la realidad" (Buck-Morss, 2001: 166). *El Hombre de la cámara* de Vertov, como desarrollaremos más adelante, representa la transposición en imágenes de este ideal de armonía entre hombre y cámara, pero acaso todas y cada una de las sinfonías urbanas transmitieron, aun inconscientemente, ese dialogar entre humanidad y tecnología.

doctoral (Gamarra, 2003: 159).

4.1 LO URBANO Y LA CAÍDA DE LA AUREOLA

Benjamin habla de lo urbano en múltiples ocasiones y desde múltiples focos de atención, de manera que no es fácil discernir en él una clara y definida perspectiva sobre el tema. Es en el ensayo *Sobre algunos temas en Baudelaire* (1998 [1939]) donde Benjamin articula más explícitamente una perspectiva sobre lo urbano como espacio donde se desarrolla la experiencia moderna, aunque Mike Savage argumenta que seguramente este ensayo no refleja su interés por lo urbano en toda su complejidad, interés, por otra parte, que vincula historia, experiencia y memoria con el espacio urbano (Savage, 1995: 201-216).

A través de lo estético era posible, como hemos visto, abrir las puertas a toda la potencialidad de lo simbólico, pero con la modernidad, el arte experimentará una metamorfosis fundamental: la caída del aura. Un ejemplo de lo que Benjamin llamaría arte desprovisto de aura viene ya perfilado por Baudelaire. En el ensayo "El público moderno y la Fotografía", escrito en 1859, (2005a [1859]: 223-233) Baudelaire habla de la *fotografía* como medio contrario al arte, ya que no persigue el ideal de belleza, sino que se limita a representar la realidad ("verdad"). La fotografía es producto del progreso y contraria a la poesía; no busca la esencia de las cosas, sino que las descubre en su dimensión más banal, en su aspecto finito y cotidiano, en su cruda realidad visual. La presencia de la realidad visual en la obra de arte destruye su belleza porque la exterioridad moderna es odiosa para él en estos momentos, carente de belleza y de potencial de belleza. Desde el momento en que se desarrolló la fotografía, "la sociedad inmunda se precipitó, como un solo Narciso, a contemplar su trivial imagen sobre el metal" (Baudelaire, 2005a [1859]: 232). Aquí, en contradicción con "El pintor de la vida moderna", más odioso que el fotógrafo resulta el pintor que se dedica a pintar lo que ve, influenciado por la fotografía, desdeñando la búsqueda de la belleza. En este momento, la fotografía (el daguerrotipo) se presentaba como un fenómeno

aterrador,[28] pero, no obstante, Baudelaire adelanta ya aquellos rasgos que la convertían en un arte desprovisto de aura.

Es en su ensayo sobre Baudelaire donde Benjamin realiza una incursión en el concepto de experiencia, fundamental para entender su reflexión estética (Benjamin, 1988 [1939]: 121-170). La estructura de la experiencia venía determinada históricamente por las circunstancias materiales y culturales. La época moderna había perdido la capacidad de acceso a la experiencia auténtica (*Efahrung*), que Benjamin vinculaba con tipos de vida y cultura ligados a la tradición, y cualquier intento de volver a ella no podía sino caer en una forma de experiencia alienada de su tiempo, en la fantasmagoría; "es la experiencia inhospitalaria, deslumbradora de la época de la gran industria" (Benjamin, 1988 [1939]: 125). Para Benjamin, Bergson, entre otros pensadores, representa ese intento fallido por alcanzar una experiencia auténtica en el contexto de la modernidad, precisamente porque niega las circunstancias culturales y materiales en las que se desarrolla.

La descontextualización en la que cae Bergson, sin embargo, viene corregida a través del concepto de memoria involuntaria, tal y como lo entendiera Proust. "Se puede considerar la obra de Proust *A la recherque du temps perdu* como un intento de elaborar, por caminos sintéticos y bajo las actuales condiciones sociales, la experiencia tal y como la concibió Bergson" (Benjamin, 1988 [1939]: 126). Proust comparte con Bergson la idea de una memoria distinta de la memoria en su sentido tradicional, la memoria involuntaria. Para Proust, era la *durée* (duración) lo que redimía al hombre de su obsesión por el tiempo; la idea de tiempo uniforme se contrapone a la de *durée*: en el tiempo uniforme todos los fragmentos son iguales, en la *durée*, algunos fragmentos sobresalen y se actualizan en el presente a partir de la memoria involuntaria. A través de la memoria involuntaria, nos asaltan los recuerdos más escondido, más minúsculos, más secundarios. Esta memoria

[28] El rechazo que manifiesta en estos textos Baudelaire resulta paradójico, al contradecir en gran medida su propia actividad como poeta, incluso en la época en la que fueron escritos. Su poesía está íntimamente ligada a la vida de París, a sus cafés, sus buhardillas, sus sótanos, su vida nocturna, al movimiento y metamorfosis de la vida urbana. Está íntimamente ligada, en fin, a la vida moderna.

viene activada por los sentidos, un olor, un sabor, una imagen; pero sólo el puro azar puede hacer volver al presente la memoria involuntaria. “Según Proust es cosa del azar que cada uno cobre una imagen de sí mismo, que pueda adueñarse de su experiencia”, pero además, Benjamin apunta que este afán por recuperar la experiencia propia, interior, no se erigiría como urgencia vital si no existiese una profunda brecha entre exterior e interior; “las aspiraciones interiores del hombre no tienen por naturaleza un carácter privado tan irremediable. Sólo lo adquieren después de que disminuyen las posibilidades de que las exteriores sean incorporadas a su experiencia”. Es decir, ese afán venía a partir de una escisión tajante con la exterioridad. El “periódico representaba uno de los muchos indicios de esa disminución” (Benjamin, 1988 [1939]: 127); mientras que el relato, las historias, construían la experiencia (*Erfahrung*) a partir de la construcción de sentido, la prensa representaba justo lo contrario, la pura vivencia (*Erlebnis*), fragmentos –artículos, noticias, etc.– desconectados entre sí. En la prensa escrita, la narración era sustituida por la información, de manera que se perdía el relato, el *sentido*. La experiencia, en definitiva, predominante en sociedades preindustriales, se fundamentaba en el hábito y la repetición de acciones sin una intención consciente, y estaba ligada a la tradición y a formas de actuar socialmente estructuradas y legitimadas. La vivencia, en contraposición, era característica de sociedades industriales que siempre se encontraban en proceso de estructuración, pero sin llegar nunca a estructurarse, en las que la tradición perdía su peso para volatilizarse, y los individuos tenían que lidiar con la sobreestimulación en un entorno infinitamente cambiante.

Benjamin (1988 [1939]: 128-135) asimismo retoma la cuestión sobre la excitación nerviosa en la vida moderna a través del concepto freudiano de *shock*: Freud basa su teoría en la idea de que la vivencia, lo vivido conscientemente, no puede dejar huella en la memoria. Y Proust, dice Benjamin, parte de la misma concepción cuando habla de la memoria involuntaria: sólo puede ser componente de ésta lo que no ha sido “vivido” explícita y conscientemente. La conciencia como tal no puede almacenar

evocaciones del pasado, sino que su función es bien distinta: sirve de baluarte y protección contra los estímulos. La teoría psicoanalítica concibe el *shock* traumático como fisura en la coraza protectora de la conciencia, que resurge fundamentalmente en la experiencia onírica a través de sensaciones como el miedo. Para Freud (2002 [1920]), la conciencia se aloja en una parte del cerebro quemada en tal grado por la acción de los estímulos que muestra una capacidad nula de reacción ante ellos. Así, la conciencia, gracias a su grado de autoprotección, convierte el *shock* simplemente en experiencia vivida. "Quizá se pueda al fin y al cabo ver la función peculiar de la defensa frente al shock en que asigna al incidente, a expensas de la integridad de su contenido, un puesto temporalmente exacto en la conciencia" (Benjamin, 1988 [1939]: 132).

"La teoría psicoanalítica intenta entender la naturaleza del *shock* traumático por las brechas que se abren en la defensa frente a los estímulos" (Benjamin, 1988 [1939]: 130). La memoria involuntaria de Proust constituiría una manera de experiencia (*Erfahrung*) en el seno de una modernidad dominada por la mera vivencia (*Erlebnis*), una fisura en la coraza protectora de la conciencia que permite por un instante la experiencia.

La memoria involuntaria de Proust tiene su correlato en las *Correspondences* de Baudelaire, pero mientras que la memoria involuntaria de Proust rastrea *un* tiempo pasado en busca de *un* tiempo perdido, individual, desde la cama, Baudelaire, como hemos apuntado, se lanzaba a la calle en busca de un tiempo perdido que era colectivo, que era de todos, que pertenecía a la exterioridad, que *estaba ahí*. Y lo hacía, insistimos, no ya desde la actitud contemplativa de quien escribe desde la cama, o mira desde una ventana, sino saliendo a la calle, sumiéndose en la multitud. Las *Correpondences* de Baudelaire eran aquellos elementos que destacaban en el tiempo, que permitían recuperar el tiempo perdido para unirlo en comunión con el presente. La *Correspondence* se podría decir que es un proceso simbólico, mediante el cual los elementos evocan y *son* otros: no traen recuerdos, sino que "activan" la memoria involuntaria y unen pasado y presente en una unidad indisociable. A través de tal proceso, los objetos nos

devuelven la mirada, se revisten de aura y, por lo tanto, pueden ser traídos al presente. *Las Flores del Mal* se pueblan de estas evocaciones, de estos símbolos –Baudelaire utilizará el término "bosque de símbolos"– que tratan de captar lo imperecedero. Cuando lo lejano se encarna, como en un relámpago, en el segundo presente, se vive la experiencia del aura, que no es sino el destello de esa mirada que se corresponde desde la lejanía. Para Benjamin, los momentos revestidos de aura constituían en nuestro mundo secularizado el equivalente a una experiencia simbólica de lo eterno, de lo Original.

Sin embargo, apunta Benjamin, la obra de Baudelaire se va cargando de poemas que lamentan la imposibilidad de este ideal. Y cuanto más se da cuenta de todo esto, más se evidencia la falta de aura en su poesía, aunque no lo manifieste explícitamente. Su poesía se colma de ojos que han perdido la capacidad de mirar, y ello también le fascina. El sexo se emancipa del erotismo para convertirse en experiencia lúdica y el poeta, que pierde su sacralidad en el fango del macadam, puede presentarse de incógnito en un lupanar:

> "¡Cómo! ¿Está usted aquí, querido amigo? ¡Usted, en un mal lugar! ¡Usted, el bebedor de quintaesencias!¡Usted, el comedor de ambrosía! Puedo sorprenderme, en verdad?
>
> - Usted conoce, amigo, el terror que me causan los coches y los caballos. Hace un momento, cuando cruzaba el bulevar apresuradamente dando brincos en el barro a través de ese caos móvil donde la muerte llega galopando por todos los lados al mismo tiempo, mi aureola, en un movimiento brusco, se me deslizó de la cabeza al fango del camino. No tuve el valor de recogerla. Juzgué menos ingrato perder mis credenciales que hacerme romper los huesos. Por lo demás, me dije, la desgracia puede ser conveniente para algo. Ahora puedo pasearme de incógnito, cometer acciones innobles, y entregarme al libertinaje como los simples mortales. ¡Y heme aquí, muy parecido a usted, como verá!
>
> - Usted debería, por lo menos, anunciar la pérdida de esa aureola o hacerla reclamar por la comisaría.

> - No, por cierto. Me encuentro bien así. Sólo usted me ha reconocido. Por otra parte, la dignidad me fastidia. Ahora, pienso con alegría que la recogerá algún mal poeta y se la pondrá desvergonzadamente en la cabeza.. ¡Qué placer hacer dichoso a alguien! ¡Y sobre todo a alguien que me causaría risa! ¡Piense en X. o en Z.! ¡Oh, qué divertido será eso! (Baudelaire, 2005b [1869]: 305).

Baudelaire pierde la fe en la sacralidad del arte. En el fango del macadam convergen el mundo del arte y el mundo corriente: el poeta, considerado un ser que existe en un plano más elevado o, en todo caso, diferente, pierde su aureola en el barro, tras ser zarandeado por el tráfico de la ciudad. El poema representa ese momento culminante en el que el poeta celebra la pérdida del aura.

Benjamin, a través de Baudelaire, presenta la misma idea que Marx en su manifiesto, cuando se refiere a la pérdida del aura como un rasgo inherente a la modernidad: "La burguesía ha despojado de su aureola a todas las profesiones que hasta entonces se tenían por venerables y dignas de piadoso respeto. Al médico, al jurisconsulto, al sacerdote, al poeta, al hombre de ciencia, los ha convertido en sus servidores asalariados." (Marx y Engels, 1997 [1848]: 27).[29]

En los esbozos de Guys dedicados a las prostitutas, Baudelaire describe el tipo fisionómico de personajes carentes de aura: la mirada atenta de éstas al entorno para preservar su seguridad, la mirada alerta y defensiva ante la gran cantidad de estímulos, se opone a la mirada del poeta, en busca de correspondencias. Benjamin encuentra en la mirada de la prostituta el ejemplo paradigmático de una mirada disfrazada de sueño, maquillada con

[29] Baudelaire da, sin embargo, un enfoque radicalmente opuesto al tema. Mientras que para Marx la pérdida del aura supone una tragedia, (al igual que para Shakespeare, Burke o Blake…) Baudelaire aborda el fenómeno desde un punto de vista irónico y cómico, a través del cual, la tragedia se ve desprovista del drama. Posiblemente nos encontramos ante el nacimiento de la figura del antihéroe moderno, figura emblemática de la *slapstick comedy* que tan prolíficamente sería llevada al cine por cómicos como Chaplin, Lloyd, los Hermanos Marx o Keaton.

los destellos de un aura que se ha tornado falsa y obscena con la modernidad. La prostituta devuelve su mirada a quien la mira, y quien la mira ensueña una mirada cargada de deseo correspondido, de aura. Pero esa mirada lo único que desea y reconoce es el dinero, porque toda ella es mercancía. Benjamin, a través de Baudelaire, desnuda la dinámica de un mundo devenido infierno, como el mundo que re-presentaban los alegoristas

Escaparate en *Berlín, sinfonía de una gran ciudad*

barrocos; un mundo dulcemente ornamentado para ocultar tras disfraces auráticos una estructura de alienación de la experiencia.

Todo este mundo devenido pura mercancía queda explícitamente manifiesto en *Berlín, sinfonía de una gran ciudad*, en la que los escaparates exhiben los bienes de consumo de tal manera que al paseante le resulta prácticamente imposible no detenerse ante ellos, fascinado por las deslumbrantes superficies, los colores, las luces y toda la escenografía de ese gran teatro del consumo en que se había convertido la moderna gran ciudad. En este sentido no sorprende que la cámara de Ruttmann dedique un especial interés a los maniquíes, al ser humano devenido pura materia y soporte para la mercancía, incapaz de devolver la mirada con sus ojos de cristal.

Y en un universo devenido pura mercancía, en el que se produce una constante sobreestimulación de los sentidos, se produce esa experiencia del *shock* que la conciencia trata de contrarrestar a través de la indolencia. Pero Baudelaire, dice Benjamin, coloca la experiencia del *shock* en el seno mismo de su creación artística. Él mismo, en sus actitudes y poses, presentaba ya una predisposición a la excitación nerviosa, y en su descripción de Constantin Guys, como ya hemos visto, éste se nos presenta "inclinado sobre su mesa, asestando sobre una hoja de papel la misma mirada que dedicaba anteriormente a las cosas, esforzándose con su lápiz, su pluma, su pincel, [...] secando su pluma en su camisa, apresurado, violento, activo, como si temiera que se le escaparan las imágenes, peleador, pendenciero aunque solo, y atropellándose a sí mismo" (Baudelaire, 2005a [1863]: 360). Ello le arrastra irremisiblemente hacia la búsqueda de un lenguaje poético –una prosa poética, como reza la dedicatoria de *El Spleen de París*– capaz de revertir el proceso y convertir la experiencia del *shock* en conciencia; "de dicha poesía debiera esperarse un alto grado de conciencia; despertaría la idea de un plan que pone por obra al hilo de su propia elaboración" (Baudelaire, 2005b [1869]: 131).

Sin embargo, el mal poeta es el que pretende mantener intacta su aureola, seguir buscando el aura en un tiempo en el que ésta ha entrado en decadencia; mantenerse al margen de la vida, de las calles, de la multitud. Si no hay lugar para una auténtica experiencia, no hay aura que no sea puro maquillaje, disfraz falaz. Para integrarse en la realidad presente ya no son adecuadas las fórmulas del pasado, es necesaria una nueva mirada y una nueva prosa que sea capaz de expresar el espectáculo de la modernidad en toda su complejidad; una prosa ebria de calle, de tráfico, de la aventura de sobrevivir en él, un arte de la exposición. Benjamin presenta una tesis optimista ante el fenómeno de la caída del aura: ésta –es decir, el olvido del origen– no es otra cosa que la *tabula rasa* para una remisión y renovación de la humanidad. Y esa misma actitud optimista hacia un arte desprovisto de aura se evidencia en Vertov, como hemos venido sugiriendo, a través de la búsqueda de un lenguaje nuevo –el cinematográfico– capaz de recuperar la

experiencia.

En el ensayo sobre Baudelaire, las formulaciones de Benjamin sobre la experiencia urbana moderna se muestran muy similares a las de Simmel en su citado ensayo sobre la metrópolis. Sin embargo, Savage (1995) argumenta que el ensayo de Benjamin no coincide totalmente con el concepto simmeliano de experiencia urbana moderna: Benjamin evoca la experiencia urbana no por su condición de experiencia moderna típica, sino para sugerir la posibilidad de redención a través de lo estético –una actitud estética desprovista de aura, como hemos visto– que dicha experiencia albergaba. Lo urbano cobra importancia en Benjamin no tanto por tratarse del espacio por excelencia de la experiencia moderna, como por su potencialidad como espacio para la redención. Benjamin no se proponía una exploración del espacio urbano en términos sociológicos, como, aunque de forma muy heterodoxa había pretendido Simmel, sino establecer una reflexión crítica sobre el concepto de iluminación profana en la metrópolis moderna. Para ello centra su foco de atención en el *flâneur*, el paseante urbano, que en sus paseos era capaz de subvertir dialécticamente los valores y significados convencionales de lo que miraba y, por lo tanto, estaba en posición de ofrecer una perspectiva nueva y crítica sobre lo urbano, una nueva epistemología que albergaba inherentemente la promesa de redención. Era el pintor de la vida moderna de Baudelaire, la cámara-ojo de Vertov; un ser dotado de un ojo y una conciencia superior. El interés de Benjamin, por lo tanto, no radica tanto en la descripción de la vivencia moderna, como en sugerir cómo ésta podría ser redimida.

Como apunta Frisby (1992), el interés de Benjamin por lo urbano está fuertemente vinculado a la imagen del laberinto como espacio mítico por excelencia, donde una y otra vez la novedad deja de ser novedad, para quedar relegada al polvoriento corredor del olvido, arrinconado por nuevas y efímeras modas, como pasó con los pasajes de París a mediados del XIX. Pero el laberinto también es el espacio por excelencia del explorador urbano, del *flâneur*, del trapero, del arqueólogo callejero que busca ese acceso a la

"prehistoria de la modernidad" y a los restos fósiles de ésta, rompiendo así una *naïve* visión de la historia como progreso, y, a través de la técnica del montaje, recomponiendo los fragmentos en una nueva y revolucionaria unidad. La estrategia de Benjamin, en definitiva, consistía en romper, a través del cuestionamiento de los lazos entre pasado y presente, la noción de *continuum* histórico, es decir, una concepción de la historia con forma narrativa.

En lo que respecta a su perspectiva sobre lo urbano, Benjamin se acerca a la vanguardia surrealista, principalmente a Aragon y Breton, como ya hemos apuntado. A mediados de los años '20 Benjamin se interesó por las técnicas artísticas de vanguardia utilizadas por el movimiento, que estaba especialmente obsesionado por el fenómeno urbano, sobre todo por París, como lo muestran *Le Paysan de París*, de Aragon o *Nadjia*, de Bretón. La utilización de técnicas artísticas de extrañamiento y dislocación de lo mirado ponían la tradición epistemológica heredada en cuestión, para alcanzar, a través del *shock*, lo que Benjamin llamaba una "iluminación profana". Y lo mismo se podría decir de las Sinfonías urbanas, que al fin y al cabo se valían también de estrategias de extrañamiento y dislocación para hacer visible lo invisible. Lo que tanto uno como las otras pretendían, en última instancia, era mostrar lo urbano bajo un prisma nuevo, de tal manera que el lector o espectador volviera a mirar la ciudad por primera vez, y fuera capaz de dotar a lo mirado de sentido.

Sin embargo, la perspectiva urbana de Benjamin no sólo se hace eco del surrealismo, ni tampoco es totalmente acrítica con el movimiento; Benjamin era consciente de que la "Iluminación profana" de los surrealistas era susceptible de convertirse en un fin en sí misma, en vez de servir de vehículo para fines políticos y revolucionarios. Las técnicas artísticas de vanguardia surrealistas permitían, más que una ruptura revolucionaria del velo de lo establecido, un deslizamiento del mismo hacia una forma de narcisismo que constituía, efectivamente, un fin en sí misma. Y quizá sea este el momento adecuado para preguntarnos hasta qué punto las sinfonías urbanas, a excepción de la totalidad de la obra de Vertov y quizá la pieza de Vigo *À*

propos de Nice, no caen en ese mismo narcisismo que Benjamin advertía en los surrealistas. Es evidente que ni Ruttmann ni Cavalcanti, ni Ivens –ni por supuesto Strand y Sheeler– participaban del entusiasmo revolucionario de Vertov, pero ¿respondían sus obras a un programa revolucionario propio, consciente de la necesidad de una nueva epistemología a través de la mirada que reconciliase al ser humano con la exterioridad, o bien sus obras no eran sino productos inconscientes de un ambiente intelectual que advertía esta necesidad, pero que sólo reflejaban superficialmente? Dejaremos esta cuestión para más adelante.

Retomemos el concepto de lo urbano en Benjamín. Es preciso notar que la relación entre lo urbano y lo aurático es más compleja en Benjamin de lo que cabría esperar. Por una parte, la experiencia del *shock* lleva al urbanita a desarrollar un estado de conciencia que impide el almacenaje de recuerdos, de memoria; sin embargo, el urbanita se movía por el espacio urbano en un estado de distracción que propiciaba el almacenaje de imágenes y sensaciones en la memoria, sin la intervención de un proceso consciente, permitiendo que esos estímulos pasasen a convertirse en experiencia. Y es precisamente esta paradoja de lo urbano la que fascinaba a Benjamin. La crítica de Benjamin al concepto de historia como continuum, a la narratividad, incluía también un momento constructivo en el que el ejercicio de unir pasado y futuro bajo una nueva constelación en el presente implicaba la posibilidad de redención. Benjamin veía en lo urbano la posibilidad de recobrar algún tipo de experiencia que condujera a la acción.

Para el tema que aquí se trata consideramos de especial interés una serie de artículos sobre ciudades que tanto Graeme Gilloch (1997) como Buck-Morss (2001) abordan.

En 1924 escribe Benjamin en colaboración con Asja Lacis un breve artículo titulado *Nápoles,* que será publicado dos años más tarde en el *Frankfurter Zeitung*. La característica fundamental del fenómeno urbano napolitano sería, sugerida por Lacis, la *porosidad*, es decir, el intercambio constante entre lo nuevo y lo viejo, lo público y lo privado, lo sagrado y lo profano. En Nápoles

destacaba especialmente la porosidad entre espacio público y privado; los límites entre ambas esferas se difuminaban hasta casi borrarse y en ello contrasta fuertemente con las ciudades capitalistas europeas como París o Berlín, en las que ambos ámbitos estaban fuertemente separados y la vida social basculaba hacia el interior.

Un elemento que Gilloch destaca en los textos de Benjamin es su interés por la experiencia urbana de los niños. El niño tiende a traspasar los estrictos límites que dibuja el adulto en el espacio, y en este sentido los niños en Nápoles se sentían a sus anchas; infancia, juegos y juguetes eran un elemento inseparable del espacio urbano napolitano. La familia, por otra parte, adolecía de límites rígidos, y era habitual ver a los niños de una familia jugando en casa de otra familia, por ejemplo.

La vida urbana en Nápoles estaba dominada por la improvisación; Gilloch se refiere a la vida napolitana en términos teatrales, pero quizá sea harto más adecuado hablar de la vida napolitana como *performance*, ya que el teatro implica un guion, una narratividad subyacente a la totalidad de la vida, y ello era absolutamente impensable en Nápoles, donde la vida transcurría al ritmo del más puro azar, y el paseante en su deambular por sus calles se topaba no ya con historias callejeras, sino con meras situaciones, regidas por la improvisación espontánea de unos ciudadanos en la frontera entre tradición y modernidad.

Un elemento significativo de Nápoles, frente a ciudades en las que el capitalismo estaba más instaurado, era la visibilidad del lado más oscuro de la ciudad, de la mendicidad, de la pobreza, de aquello que se considera "anormal". En Nápoles las diferencias coexistían con el mismo derecho en el mismo espacio público, sin el confinamiento al que eran sometidas en ciudades más "modernas", como Berlín, en la que lo diferente, lo marginal llegaba al punto de volverse invisible. Esta visión de lo urbano es la que recorre también *Rien que les heures*, en la que ya hemos tenido ocasión de ver cómo lo marginal cobra tanta presencia o más que lo nuevo y radiante. Cavalcanti vuelve deliberadamente visible la cara del París más oscuro, de los callejones y los patios traseros y, en definitiva, de ese submundo que la

maquinaria de la ciudad moderna trataba de relegar a la oscuridad. La experiencia de la vida urbana napolitana tenía, por todo ello, un carácter comunal de perfil premoderno.

De especial interés para el tema que aquí se trata es un diario (Benjamin, 1992) y un artículo que escribiría Benjamin sobre Moscú, a donde viaja a finales de 1926 y permanece dos meses. Excluido de las conversaciones debido a su ignorancia del idioma ruso, se dedicará a mirar la ciudad con los mismos ojos con los que él y Lacis habían mirado Nápoles: "Toda teoría será mantenida alejada de mi presentación. Quiero presentar la ciudad de Moscú en el momento presente de tal modo que "todo lo fáctico ya es teoría" (la cita es de Goethe), evitando toda abstracción deductiva, toda prognosis e incluso, dentro de ciertos límites, todo juicio" (Benjamín, 1927, en Buck-Morss, 2001: 45).

Como Nápoles, Moscú aparecía ante sus ojos como una urbe en transición, en la que la aldea "[jugaba] al escondite" con la ciudad. Si en el *Passagen Werk* Benjamin insistía en cómo en la modernidad dominada por el poder del mercado el potencial revolucionario de la tecnología permanecía irreconocido y sólo mostraba su potencial destructivo, en Moscú Benjamin advierte que esa potencialidad revolucionaria de la tecnología estaba empezando a salir de su crisálida. Frente a la urbe capitalista, en la que, como advierte Simmel, domina absolutamente el sentido de la vista, Moscú estaba regido por un movimiento rítmico en el que las cadencias arcaicas de Rusia se fundían en una unidad con los nuevos ritmos de la tecnología. Frente a la calidad "porosa" de Nápoles, en Moscú lo nuevo y lo viejo se yuxtaponían; convivían un tiempo que Benjamin denomina "asiático" con la concepción revolucionaria del tiempo, el "ahora".

En Moscú, asimismo, la presencia de niños era habitual, y prueba ineludible de ello eran los palos de helado esparcidos por el suelo. Era una ciudad de niños, como la cámara de Vertov captaría unos años más tarde, donde los adultos regresaban de alguna manera a un estadio infantil; donde los habitantes miraban a su alrededor como un recién llegado, y descubrían

los entresijos del espacio urbano como si fuera por primera vez, con la mirada renovada y liberada del peso de la costumbre. Esta renovación de la mirada que los acontecimientos revolucionarios habían hecho posible era especialmente perceptible a través del cine, cuya presencia era constante y fundamental en la capital soviética, con Vertov o Eisenstein a la cabeza. No parece descabellado asegurar que este cine soviético de temática urbana sería el modelo representacional para los paisajes urbanos de Benjamin.

Niños en *El hombre de la cámara*

No obstante Benjamin advierte que tras los nuevos aires revolucionarios descansaba, vigilante, el peso muerto de la imposición, bajo el cual no sólo había sucumbido el libre comercio, sino también el libre intelecto.

Por último, Gilloch aborda la imagen de Benjamin de su Berlín natal, en la que ya no va en busca de un viaje a lo más lejano y lo más desconocido, sino a lo más lejano y más conocido: sus recuerdos de infancia en Berlín (Benjamin, 1982 [1950]). Es en los ensayos sobre Berlín donde Benjamin

contrapone los monumentos de la ciudad, con su arbitrariedad de significado y su ubicación estratégica en el espacio desde los resortes del poder, con los *monumentos* de su infancia, con los lugares sagrados del niño, allá donde jugaba en libertad. El espacio urbano queda transfigurado por el uso que le da el niño, y "la magia de la imaginación del niño (disruptiva, subversiva) es la antítesis de la mitología del adulto (fetichista, ratificadora) (Gilloch, 1997: 84). La ley que domina el juego infantil es la de la repetición compulsiva, aquel una-vez-más que constituía el verdadero espíritu y placer del juego.

4.2 Y SE HIZO LA LUZ

Benjamin advierte en su ensayo sobre la obra de arte que la modernidad demandaba un concepto estético que tuviera en cuenta la recepción social de la tecnología. El asunto crucial para él era, como apunta Bratu-Hansen (2004), establecer si podía haber una imbricación entre humanidad y tecnología que no se convirtiera en un vértice de decadencia. Si tal posibilidad equivalía a nada más y nada menos que la revolución, entendida en términos a la vez mesiánicos y antropológico-materialistas, su versión más débil y pragmática sería una general y más moderada política de la distracción.

Si existe un concepto clave en los esfuerzos de Benjamin por imaginar una recepción de la tecnología alternativa, ese era el concepto de inervación. El concepto de inervación se refiere a grandes rasgos al proceso neurofisiológico que media entre los registros psíquicos y motores, internos y externos. Este término aparece en la segunda y tercera versión del ensayo sobre la obra de arte, pero desaparece en la cuarta, tomada como canónica. De esta manera, la inervación vendría a funcionar como un antídoto contra el *shock*, multiplicado por la tecnología, y su economía anestésica. En palabras de Buck-Morss, "Inervación es el término que utiliza Benjamin para hacer referencia a una recepción mimética del mundo exterior [...] en contraste a una adaptación mimética defensiva que protege al precio de paralizar el organismo, anulándole su capacidad de imaginación, y, por lo tanto, de respuesta activa" (Buck-Morss, 1992: 17).

Para entender la recepción de la tecnología en Benjamin, es preciso apuntar que él, a diferencia de Freud, entiende la inervación como un proceso de doble dirección, es decir, no sólo como una conversión de energía mental y afectiva en energía somática o motora, sino también como la posibilidad de reconvertir y recobrar energía psíquica a través de la estimulación motora. Así, esta manera de entender el concepto de inervación como un proceso de doble dirección, enlazaría menos con Freud que con la psicología perceptual

contemporánea o la teoría de la actuación, en concreto con el discurso soviético de vanguardia de la biomecánica, que Benjamin habría conocido a través de Asja Lacis. Uno de los orígenes de este discurso se halla en Bogdanov.

Bogdanov había puesto las bases para una redefinición radical del rol desempeñado por la estética en el contexto de las formas ideológicas; el arte debería funcionar como la forma ideológica que llevase a cabo la estructuración de las relaciones inmediatas entre la conciencia y el mundo, debería funcionar como lugar para la organización de la experiencia. Al arte se le reservaba la fundamental función de reorganizar la sensibilidad –en sentido riguroso– del ser humano nuevo, productor y producto de la revolución cultural del proletariado. Gran parte de la vanguardia soviética adoptaría estas ideas, sobre todo en el ámbito teatral, dando vida a la "terapia del *shock*", que consistía en un violento desmantelamiento de las tradicionales formas de recepción e interpretación de los materiales estéticos, y buen ejemplo de ello es el teatro de las atracciones de Eisenstein. Eisenstein trató de elaborar una teoría sobre las condiciones de la recepción, y más concretamente sobre la producción de emociones en el espectador a través del movimiento corporal. Eisenstein adapta el concepto de movimiento expresivo de Klages para una teoría materialista de la recepción y significación, y vuelve, de la misma manera que su maestro Meyerhold, al axioma de James de que la emoción deviene de la expresión corporal, aunque Eisenstein, a diferencia de James, insistía en el carácter bidireccional e indivisible de la unidad de movimiento y emoción. Lo que aquí cabe destacar en cuanto al concepto de inervación de Benjamin y sus implicaciones en la teoría fílmica es la noción de un movimiento psicológicamente contagioso que provocaría una respuesta emocional en el espectador, una forma de identificación mimética basada en el fenómeno conocido como *Efecto Carpenter*.

La misma consideración vale seguramente para Vertov y su voluntad de reorganizar la *verdad* del mundo visible a través de estructuras totalmente diferentes a las heredadas de la tradición cinematográfica burguesa. No cabe

duda de que Vertov se acerca a esta plataforma teórica cuando afirma que la función de estos objetos particulares –del cine– consiste, precisamente, en producir durante el acto de la recepción –del uso social– una nueva forma de conciencia, una manera nueva de *ver* el mundo.

Estas ideas acusan también la influencia de Viktor Shklovsky, como mencionábamos en el primer capítulo. Una de las implicaciones fundamentales del planteamiento de Shklovsky era que el arte tenía una función específica, que consistía en neutralizar el automatismo de la percepción, al restituir al ser humano una experiencia original y directa de la realidad en cuanto movimiento continuo, eterno devenir. Por lo tanto, si el arte constituía el motor de la dialéctica automatismo-desautomatización, la "artisticidad" de un discurso estaba irremediablemente destinada a degradarse, a perder la potencialidad de energía psíquica que permitía romper los procesos automáticos de la percepción. De ahí la necesidad de una reestructuración formal del arte.

Todo ello nos lleva a detenernos en otro de los conceptos clave en la reflexión de Benjamin con respecto a la nueva tecnología, como es el de "inconsciente óptico". Benjamin utiliza por vez primera este término en su "Pequeña historia de la fotografía" (Benjamin, 2004 [1931]: 21-53) para referirse a la habilidad del aparato y de las particulares técnicas fotográficas para registrar aspectos de la realidad material que permanecían ocultos al ojo desnudo. La capacidad mimética, cognitiva, del aparato fotográfico residía en el elemento de azar o contingencia inherente a la visión mecánica, aunque, obviamente, ésta fuera siempre construida o manipulada por el ser humano. La "otredad" de la cámara se traducía en afinidad con lo invisible, con lo velado por ser absolutamente familiar, con lo reprimido. Después de todo, "la naturaleza que habla a la cámara es distinta de la que habla al ojo; distinta sobre todo porque, gracias a ella, un espacio constituido inconscientemente sustituye al espacio constituido por la conciencia humana" (Benjamin, 2004 [1931]: 26). Este archivo de lo invisible hacía de la fotografía un aparato mnemotécnico capaz de compensar la pérdida histórica de cualquier ayuda natural, fisiológica de la memoria. Ello significa que, en aparente

contradicción con el análisis pesimista del propio Benjamin en el ensayo sobre Baudelaire, el inconsciente óptico permitía la recuperación de la memoria a través de un medio que, por otra parte, era capaz de eliminarla. Al igual que las imágenes de la memoria involuntaria, el inconsciente óptico no se limitaba a reactualizar o recuperar una visión previa, sino que mostraba las imágenes de un modo totalmente renovado, como si nunca antes hubieran sido vistas. Pero al contrario que la íntima búsqueda de Proust, la iluminación del inconsciente óptico apuntaba hacia una forma de memoria transindividual y potencialmente colectiva.

El inconsciente óptico de Benjamin surge a partir de una percepción de la realidad cargada de extrañamiento, una realidad en la que "el calor se está yendo de las cosas" (1998 [1939]: 33). El extrañamiento aparece en el discurso shklovskiano como el procedimiento fundamental para la reestructuración del arte; la función específica del extrañamiento consistía en re-presentar de manera nueva, extraña e inusual objetos de por sí comunes o identificables, un desplazamiento semántico que permitía que tales objetos fueran vistos "como por primera vez". Shklovsky dice que "para resucitar nuestra percepción de la vida, para volver visibles las cosas, para hacer de la piedra una piedra existe lo que nosotros llamamos arte" (Shklovski, 1991 [1917]: 59). El lenguaje ordinario, la comunicación cotidiana asume la función de un velo que se interpone entre el mundo y la conciencia, se convierte en instrumento de fantasmagoría. La forma artística, en cuanto rompe con las normas lingüísticas estandarizadas o automatizadas, desgarra este velo y permite ver lo que se esconde detrás de él.

Acaso sea el momento de hacer notar cómo la noción de *extrañamiento* tuvo una gran incidencia en la vanguardia soviética, que lo consideró instrumento privilegiado de desmitificación, un instrumento para la reapropiación estética de una realidad enmascarada o degradada por los modelos estéticos y culturales burgueses. Pero es preciso subrayar la diferencia que separa la idea de extrañamiento de Shklovsky con el uso que se le dio en determinados ambientes de vanguardia, que consideraban que el objetivo del arma del extrañamiento no era el lenguaje en cuanto tal –el

automatismo de la percepción–, sino el aparato ideológico que la burguesía había construido mediante el lenguaje. Pietro Montani (1975) afirma que es en este segundo sentido en el que Vertov utiliza el mecanismo del extrañamiento. Sería discutible establecer en qué medida es efectivamente así; más bien se podría decir que el extrañamiento desempeña una función compleja que atañe a ambos ámbitos, estrechamente relacionados, en última instancia.

La posibilidad de abrir una puerta al futuro asume un mayor y más importante significado político en lo que se refiere al cine. No es casualidad que Benjamin comenzara a desarrollar su noción de inconsciente óptico –aunque sin utilizar el término– en su defensa de *El acorazado Potemkin* de Eisenstein. Utilizando un lenguaje que anticipa el famoso pasaje sobre este concepto en el ensayo sobre la obra de arte, Benjamin subraya la función del cine en el conflictivo entorno de la modernidad urbana e industrial y apunta que gracias a sus características técnicas, como la segmentación, fragmentación o la alienación, el cine no se limita a una reproducción indéxica del mundo, sino que hace *visible* el mundo por primera vez. El cine, como visionariamente habían advertido ya Muybridge, Marey o los hermanos Lumière, abría un nuevo y extenso espacio de consciencia, ofrecía un prisma que transformaba un pasado olvidado en el oscuro presente en una posibilidad de futuro:

> *To put it in a nutshell, film is the prism in which the spaces of the immediate environment –the spaces in which people live, pursue their avocations, and enjoy their leisure– are laid open before their eyes in a comprehensible, meaningful, and passionate way. In themselves these offices, furnished rooms, saloons, big city streets, stations and factories are ugly, incomprehensible, and hopelessly sad. Or rather, they where and they seemed to be, until the advent of film. The cinema then exploded this entire prison-world with its dynamite of its fractions of a second, so that now we can take extended journeys of adventure between their widely scattered ruins"* (Benjamin, 2008 [1927]: 329).

Los espacios que Benjamin explora en su defensa de *El acorazado Potemkin* son espacios de la colectividad, en los que el proletariado es la clase dominante. Pero el espacio cinematográfico colectivo más importante es, o al menos era, la sala de cine, el espacio para la exhibición y recepción, el espacio para formas de experiencia colectiva específicamente modernas. La importancia de la sala cinematográfica como espacio para una experiencia o inervación colectiva adquiere en *El hombre de la cámara* un decisivo protagonismo. Efectivamente, la sala cinematográfica adquiere en el filme de Vertov un estatus animado: minutos antes de que empiece la proyección, la sala parece prepararse ella sola, sin ayuda humana, para recibir a los espectadores. Durante todo el filme asistimos a varios niveles de realidad: la realidad de lo rodado, la realidad del hombre de la cámara –del rodaje–, y la realidad de la sala de cine –de la recepción. La experiencia colectiva en la sala cinematográfica, tanto para Benjamin como para Vertov, se mostraba como el medio lógico para una inervación colectiva, para una alternativa interacción con la tecnología. El inconsciente óptico, como medio para el desarrollo de la capacidad mimética debía, por lo tanto, ser articulado en formas de recepción colectiva para poder derivar en formas de inervación igualmente colectivas. Benjamin parece sugerir que sólo ante la colectividad humana podía el cine completar su función prismática de la conflictiva exterioridad.

Es significativo, por otra parte, el hecho de que Benjamin no reserva el concepto de inervación al cine soviético, aunque no cabe duda de que Eisenstein y Dziga Vertov lo ayudaron a conciliar utopía con modernidad. De hecho, pone como ejemplo de inervación específicamente cinematográfica a dos iconos del cine americano: Charles Chaplin y Mickey Mouse. Bratu-Hansen (1993: 41-44) argumenta que las frenéticas fantasías del pequeño ratón de Disney tienen el efecto de una prematura y terapéutica detonación de la psicosis colectiva, que se traslada en una explosión catártica de risas y carcajadas; de una inervación que, a través del *shock*, permite la conversión

de la neurosis psíquica en conmoción sensorial[30].

El cine albergaba, por lo tanto, la promesa de ofrecer a la sensibilidad alterada por la tecnología formas de reflexión colectivas y basadas en lo material. El cine no sólo frenaba el desarrollo de la espiral de decadencia y caos que implicaba el binomio estetización-atrofia de los sentidos,[31] sino que albergaba el poder de contrarrestar el catastrófico conflicto desatado por la tecnología capitalista.

Para Benjamin, esta nueva manera de ver el mundo, de acercarse a la exterioridad moderna debía necesariamente realizarse a través del aparato tecnológico. Hay que apuntar que Benjamin rechaza la idea de una trayectoria lineal de la tecnología a lo largo de la historia y diferencia dos momentos bien definidos, en base al cuerpo humano y su grado de implicación con ella: la primera tecnología implica al ser humano al máximo, mientras la segunda lo hace al mínimo (Benjamin, 2008 [1936]: 26). La segunda tecnología se origina a medida que el ser humano tiende, con una inconsciente astucia, a ganar distancia respecto a la naturaleza. En vez de guiar a la humanidad en el camino de la felicidad, la tecnología en el contexto capitalista-imperialista había derivado en herramienta para la dominación de la naturaleza, y por lo tanto para la autodestrucción de la humanidad. La cultura burguesa estaba profundamente implicada en este proceso, al negar o rechazar las implicaciones políticas de la tecnología, (a través de la mitificación, la fantasmagoría, o la imitación de formas naturales), y fetichizando al mismo tiempo la "primera naturaleza" como objeto de contemplación individual. Sin embargo, Benjamin sostiene que la segunda naturaleza o tecnología permite la interacción y juego entre humanidad y

[30] Malcolm Turvey (2011), como veremos más adelante, critica esta idea, y argumenta que la experiencia cinematográfica podía producir un shock cognitivo en el espectador, o incluso un shock perceptual – a través de técnicas como el montaje rápido, o espacio y temporalmente discontinuo -, pero ello no quiere decir que la experiencia en la sala de cine se asemejara a la que el individuo tenía en las calles de la ciudad, puesto que el cine precisamente buscaba lo contrario: intensificar nuestra implicación perceptual, emocional y cognitiva en y con el filme. La relación entre Walter Benjamin también ha sido establecida por Russell, 2004, y Missac, 1997.

[31] Buck- Morss utiliza, en inglés, un juego de palabras muy adecuado para este binomio: *aesthetics-anaesthetics* (Buck-Morss, 1992).

naturaleza. Ya hemos apuntado que Benjamin pensaba que los niños eran capaces de tratar la tecnología como naturaleza, de descubrir una nueva naturaleza -la naturaleza tecnológica-, a través de una relación mimética con ella. Es precisamente la práctica de este juego mimético lo que constituye la función decisiva del arte, especialmente del cine. Como apunta Bratu-Hansen (2004: 2-26), la inervación, como medio de regular el juego entre humanidad y (segunda) tecnología sólo podía funcionar (es decir, escapar al vértice de decadencia) si volvía a los olvidados poderes de la primera, con prácticas miméticas que consideraban el cuerpo humano el instrumento preeminente de la percepción sensorial. Benjamin, de esta manera, reivindica una revalorización de las habilidades corporales como forma de imaginar nuevas formas de subjetividad.

Era preciso, por lo tanto, un enfoque radicalmente nuevo en la actitud del ser humano hacia la tecnología, nuevas forma de relación e interacción con ella. Y para este cometido el cine se erigía como el principal instrumento, el principal campo de batalla del arte y la estética, ya que era el único medio capaz de contrarrestar una negativa recepción de esta segunda tecnología. El cine asumía esta función no sólo a través de una adaptación behaviorista de las percepciones y reacciones humanas al régimen del aparato, sino también porque tenía el poder de redimir, bajo el signo del juego, las consecuencias catastróficas de una negativa relación entre tecnología y humanidad. Debido a las implicaciones técnicas del medio, así como a su modo de recepción, el cine ofrecía una oportunidad, una segunda y última oportunidad, de hacer visible y público el aparato tecnológico, de crear una conciencia social. La función social más importante del cine [era] establecer un equilibrio entre el ser humano y el aparato (Benjamin, 2008 [1936]: 37). El cine se erigía como medio capaz de sobrepasar y superar las limitaciones psicológicas, históricas e ideológicas del ser humano, y la cámara, como extensión de la percepción, asumía para Benjamin un poder profético-mesiánico, al ofrecer posibilidades vetadas al ojo o la conciencia, en términos análogos a la teoría vertoviana.

No obstante, Benjamin es bien consciente de que lo que el medio cinematográfico ofrece no es otra cosa que imagen, y por lo tanto la tensión

entre lo humano y lo técnico persistía aunque se hubiera redireccionado en forma de juego e interacción. Ello significa que era una forma de inervación basada en una falsa cognición, hasta cierto punto constituida en el seno de lo imaginario. Sin embargo, ello no impedía que una forma de cognición semejante pudiera elevarse en formas creativas: el niño no llegaría nunca a agarrar la luna, pero su gesto le permitía nuevas y originales formas de aprehensión.

La diferencia entre una relación negativa y una positiva entre humanidad y tecnología, entre humanidad y modernidad, puede ser vinculada a la diferencia entre "semejanza" y "juego/representación" *(Schein und Spiel).* Es Bratu-Hansen (2004: 2-26) quien emprende una incursión en la palabra *Spiel* (juego) en Benjamin, que en alemán posee una riqueza de matices semánticos inexistente en el idioma castellano.[32] Benjamin entiende la noción de "juego" como creatividad mimética, como aquella facultad, característica de la edad infantil y de ciertos estadios culturales de re-descubrir los objetos e imbuirlos de significados míticos y potencialmente utópicos. Benjamin propone una genealogía de la relación entre ambos, y apunta que en las formas más antiguas de imitación –el lenguaje y la danza–, que disponen sólo del cuerpo humano para ello, semejanza y juego son las dos caras de un mismo proceso, y, por lo tanto, lo uno está íntimamente vinculado con lo otro: el cuerpo humano designa la cosa a través de la semejanza, y al mismo tiempo *es* la propia cosa designada, en una relación simbólica con ella. Pero con el tiempo el vínculo entre las dos caras del proceso de imitación se rompe. Para la genealogía del arte de Benjamin, la polaridad se inclinaba claramente hacia la semejanza, concebida en la tradición occidental como "bella semejanza", que culminaría en el esteticismo (ilusión, fantasmagoría, aura). El juego, sin embargo, basado en formas de repetición e interacción, implicaba una forma simbólica de imitación que no suponía una semejanza con, sino un convertirse en, un *ser*. Una inervación mimética de la tecnología era capaz de contrarrestar el conflicto, la distancia entre humanidad y

[32] El término alemán e inglés "jugar" –*spiel* y *play* respectivamente– ofrece una dualidad de significado importante para entender el sentido que Benjamin da al verbo: significa "jugar" y "representar" (un papel), al mismo tiempo.

máquina, y convertirlo en una relación positiva.

Benjamin sugiere, por lo tanto, que la facultad mimética se podía hallar en las correspondencias mágicas y analogías que eran familiares a los pueblos primitivos, y que en la era moderna subsistían en aspectos como el juego de los niños. No sería disparatado, por lo tanto, siguiendo la idea benjaminiana de *mimesis*, entender la cámara-ojo de Vertov como un juego mimético, un ejercicio lúdico, una metáfora visual y verbal basada en las similitudes morfológicas entra la cámara y el ser humano, como han sugerido autores como Annette Michelson (1975: 60-72) o Malcolm Turvey (1999: 25-50). Ciertamente, *El hombre de la cámara* repetida y deliberadamente subraya dichas similitudes morfológicas; el recurrente plano del ojo sobrepuesto en la lente de la cámara, por ejemplo, tiene la función de iluminar sobre las similitudes entre ambos. Es esa misma similitud que recalca la escena en la que la cámara realiza una especie de baile o acrobacia sobre su trípode ante una audiencia maravillada, que presenta, asimismo, un paralelismo con una escena anterior en la que vemos un mago desplegando sus artificios delante de una audiencia infantil: por una parte, el aura de "lo mágico" envuelve la aparición de la cámara, y por otra, los espectadores, divertidos, se comportan ante ella como los niños y niñas ante el mago, y expresan un entusiasmo maravillado.

Estas escenas muestra una tendencia que es común a la teoría de Vertov, y que, como apunta Turvey (1999: 25-50), consiste en la predisposición a adscribir a la cámara predicados sólo atribuibles a seres humanos y otras criaturas vivientes. Vertov le atribuye a la cámara la capacidad de "ver", y sus escritos se pueblan de pasajes en los que otorga a la cámara el poder de la visión y la capacidad de mostrar y revelar cosas al espectador. Es como si la cámara fuera un organismo vivo, dotado de voluntad.

Sin embargo, en la teoría de Vertov esta analogía entre cámara y ser humano tiende más a la diferencia que a la semejanza. En sus escritos abunda la referencia al poder superior de la cámara con respecto al ojo humano, un poder que le permite revelar al espectador cosas que su ojo no ve; "el cine-ojo vive y se mueve en el tiempo y en el espacio y recoge y fija las

impresiones de una forma totalmente distinta a la del ojo humano […] No podemos convertir nuestros ojos en mejores de tal y como han sido hechos, pero la cámara, por su parte, puede ser perfeccionada infinitamente" (Vertov, 1974 [1923]: 24). Así, para Turvey, existen ciertos detalles que indican una contradicción con el planteamiento hecho hasta ahora: parece que la adscripción de predicados propios de lo humano tiende a poner en evidencia no tanto lo que une máquina y ser humano como lo que los separa. Es cierto que existen similitudes morfológicas entre ambos, pero para Vertov las enormes diferencias desbordan a las similitudes. El ojo humano, comparado con la cámara, es débil e imperfecto. El hecho de que Vertov nos pida que alberguemos la idea de que la cámara puede ver, que nos pida que nos pongamos en la posición "primitiva" de los niños, resulta, por otra parte, como mínimo ambiguo. Si el objetivo fundamental de *El hombre de la cámara* es la iluminación, el completar la mirada imperfecta del individuo, el hacer reaccionar su conciencia, resulta paradójico que nos pida que nos situemos en la esfera de lo mágico, del sueño. El mismo film que nos insta a mirar, a dejar los trucos infantiles a través de la incorporación de operaciones características de la edad adulta, que insta a la cámara a pasar de "maga a epistemóloga", es el filme que compara al espectador adulto con la audiencia infantil y lo invita a creer que la cámara puede realizar acciones sólo atribuibles a seres humanos.

¿Cuál es la razón de tales ambigüedades? La respuesta, como hemos apuntado más arriba, bien podría venirnos a través del concepto benjaminiano de *mimesis*, pero también a través de la esperanza en una reconciliación con la tecnología que no sólo Vertov compartía con Benjamin, sino que se erigía en el centro mismo de su concepción cinematográfica, es decir, en su absoluta fe en un revolucionario arte de la exposición. Cuando aclama que la cámara "puede ver", Vertov nos está pidiendo que nos olvidemos por un momento de que la cámara, como toda tecnología, ha sido inventada y está al servicio del ser humano; nos hace olvidar por momentos que es el operador quien la manipula, quien está detrás del objetivo. Es el ser humano el que queda marginado en su discurso sobre la cámara-ojo y su

poder visual, de tal manera que en su teoría y práctica, ésta queda fetichizada y se convierte en un objeto de reverencia, invitándonos a dudar de que la "cámara-ojo" sea puramente metafórica. Es el poder de la cámara lo que, según Vertov, la coloca en una situación privilegiada, en la primera fila de la batalla para una decodificación renovada del mundo, de la exterioridad, y la construcción de una sociedad socialista. Vertov no es el único teórico que atribuye al aparato cinematográfico un poder revolucionario o de renovación; otros autores como Béla Bálázs o Jean Epstein se sumaban a la fe en el poder de redención del medio, aunque desde perspectivas diferentes. Todos ellos tienden a mantener que la cámara "puede" ver más y mejor, en lugar de afirmar que la cámara "permite" al ser humano ver más y mejor.

Vertov, por lo tanto, conduce al espectador hacia una "regresión" receptiva, es decir, le invita a considerar la cámara no un objeto controlable o manipulable por el ser humano, sino un objeto autónomo, que puede "ver" por sí mismo. Benjamin nos ofrece, como hemos tenido ocasión de ver, una respuesta a esta cuestión cuando sugiere que la mimesis, el don de apreciar semejanzas, es simplemente un rudimento de la poderosa compulsión en tiempos pasados de convertirse y comportarse como otra cosa. Desde este punto de vista, la "cámara-ojo" de Vertov puede ser entendida como expresión de una mucho más profunda creencia en la afinidad entre ser humano y cámara, mucho más profunda que una simple relación de parecido morfológico entre ambos. Puede ser interpretada como la fe en una metafísica identidad entre ser humano y máquina; como un deseo de síntesis entre los dos, de armonía mutua, que al fin y al cabo es la utopía a la que Benjamin parece querer llegar.

Resultaría, sin embargo, imposible entender la actitud de Vertov sin encuadrarla dentro de un contexto científico y cultural cuyo origen se remonta a mediados del siglo XIX. A este respecto, resultan muy reveladoras las reflexiones de Etienne-Jules Marey a propósito del método científico:

> "Science has two obstacles that block its advance, first the defective capacity of our senses for discovering truths, and then the insufficiency of language for

expressing and transmitting those we have aquired. The aim of scientific method is to remove these obstacles" (Marey, 1878: ii, en Braun, 1992: 12).

Marey, de una manera análoga a Vertov, consideraba que los sentidos por sí solos eran incapaces de dotar al ser humano de un conocimiento científico de la realidad. Como advierte Braun (1994: 14), las ideas de Marey acerca del método científico y su determinismo en este campo no podrían abordarse sin encuadrarlas dentro del más amplio contexto filosófico del positivismo, y en especial en relació a los escritos de August Comte (1798-1857). Las ideas de Compte habían supuesto una reacción a los excesos románticos, y pusieron las bases a una nueva forma de aproximación a la realidad, que defendía que ésta sólo podía ser aprehendida a través de la experiencia. El positivismo se caracterizaría por el repudio de la metafísica y una celebración de la experiencia y los sentidos, y ponía su fe en el sometimiento de la vida a leyes universales. Ello suponía que las fuerzas de la vida podían ser aprehendidas y puestas bajo el control humano. Marey, sin embargo, parece dar un paso más en esta dirección, al considerar incluso que los sentidos por sí solos no podían darnos una idea fidedigna de la realidad.

A mediados del siglo XIX, ciertas revoluciones conceptuales en las ciencias físicas dieron lugar al nacimiento de una concepción energeticista del ser humano como motor, como máquina que convierte la energía en fuerza de trabajo. El principio de la conservación de la energía, una hipótesis que cuatro científicos europeos lanzaron entre 1842 y 1847 y que fundaría las bases de la termodinámica, contribuyó enormemente a popularizar la visión mecanicista del mundo, puesto que era un principio aplicable tanto al reino orgánico como al inorgánico. También a comprender la naturaleza como inseparable de la energía y la dinámica; materia y energía se verían ahora como dos elementos inseparables (Braun, 1994: 14). A consecuencia de ello, el cuerpo humano se percibe ahora como un campo de energías, todavía por descubrir, pero que serían explicables a la luz de las leyes que gobernaban los fenómenos inanimados, como la luz, el calor, el magnetismo o la electricidad (cf. Rabinbach, 1992). Es en este contexto en el que Marey

considera los sentidos inútiles.

El ser humano se asemejaba a la máquina y a las fuerzas naturales; ahora todos ellos eran considerados sistemas de producción sujetos a leyes universales de conversión de energía. Esta visión productivista de la naturaleza, la maquinaria y la humanidad tuvo un profundo impacto en la concepción de la sociedad y la organización del trabajo de la segunda mitad del siglo XIX, y dio lugar a las tentativas de Taylor, Gilbreth y otros de mesurar y cuantificar objetivamente la fuerza de trabajo y al desarrollo de una ciencia del trabajo.

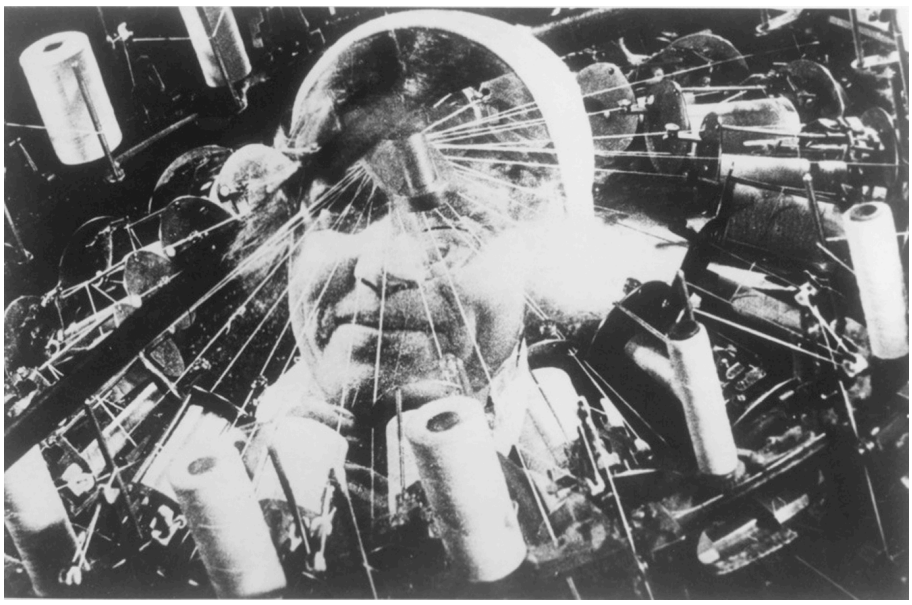
La visión productivista de la modernidad industrial y social halló un campo muy fértil en todos los regímenes políticos de la primera mitad del siglo XX, desde la democracia al fascismo. Los movimientos revolucionarios rusos acogieron esta concepción con entusiasmo; floreció la idea de que la integración del ser humano y la máquina, en nombre de la expansión de la producción, traería la perfección y la eventual salvación de la humanidad. Ello contribuiría a la liberación del ser humano de la carga del trabajo socialmente necesario, carga que había sido considerada por Marx como una contracción de la libertad.

Según David Noble (1993: 57), a pesar de la secularización de la sociedad después del iluminismo y el endémico conflicto entre religión y ciencia de la modernidad, la empresa tecnológica se desarrollaba imbuida de un sentido religioso, de una fe fanática en ella como aquello que nos devolvería a la perfección adámica, que permitiría volver a una relación simbólica con la naturaleza. Ya hemos tenido ocasión de ver el tono implacablemente crítico que Benjamin adopta al hablar de la recepción de la tecnología por parte de la sociedad moderna, pero tampoco se ha de olvidar que su fe en una nueva y consciente recepción de la misma está revestida de ecos adámicos, aunque insista en que esta toma de conciencia, este despertar, tenía que llegar en la forma de una iluminación profana. Este mismo deseo de una perfección "adámica", de un lenguaje totalmente nuevo que permitiera la iluminación profana se puede hallar en la teoría y la práctica de Vertov, y es este deseo el

que parece motivar su “cámara-ojo”, la fetichización del aparato a través de la adscripción de predicados típicamente humanos.

Esta visión de una nueva y adámica modernidad aparece en el ya citado “Nosotros: variante del manifiesto”. Ya desde la primera frase del manifiesto, se demuestra un concienzudo afán de ruptura con la práctica cinematográfica establecida; “NOSOTROS depuramos de intrusos al cine de los kinoks: música, literatura y teatro; buscamos nuestro propio ritmo, que no habremos robado a nadie, lo encontramos en el movimiento de las cosas” (Vertov, 1974 [1922]: 16)

En *El hombre de la cámara*, claramente se puede observar la tentativa de Vertov de mostrar esta armonía entre ser humano y máquina, una armonía que se alcanza a través de la iluminación de las imágenes constituidas en un lenguaje y que permite el despertar de la conciencia del espectador. Y en esta tentativa, Vertov parece poner en imágenes las especulaciones de Benjamin en *La Obra de Arte en tiempos de su reproductibilidad técnica.* Vertov utiliza estrategias de ritmo visual, montaje paralelo y superposiciones para representar, literal y metafóricamente, la afinidad entre máquina y ser humano. Un ejemplo de ello es la secuencia del despertar de la joven: Vertov establece una clara correspondencia entre el ojo, que reacciona a la luz que se filtra a través de la persiana, y la cámara, que reacciona a la luz a través del obturador. Ambos se adaptan a lo mirado a través de la pupila-diafragma, y el foco de visión. Otro ejemplo lo constituyen las analogías, a través del recurso de la superposición y el montaje paralelo, de la cámara cinematográfica y las manos de los operarios de diferentes fábricas, como las de la joven que monta las cajas de cerillas. Se trata, en ambos casos, de movimientos constantes y repetitivos, inervaciones que en este caso siguen



Superposición de imágenes en *El hombre de la cámara*

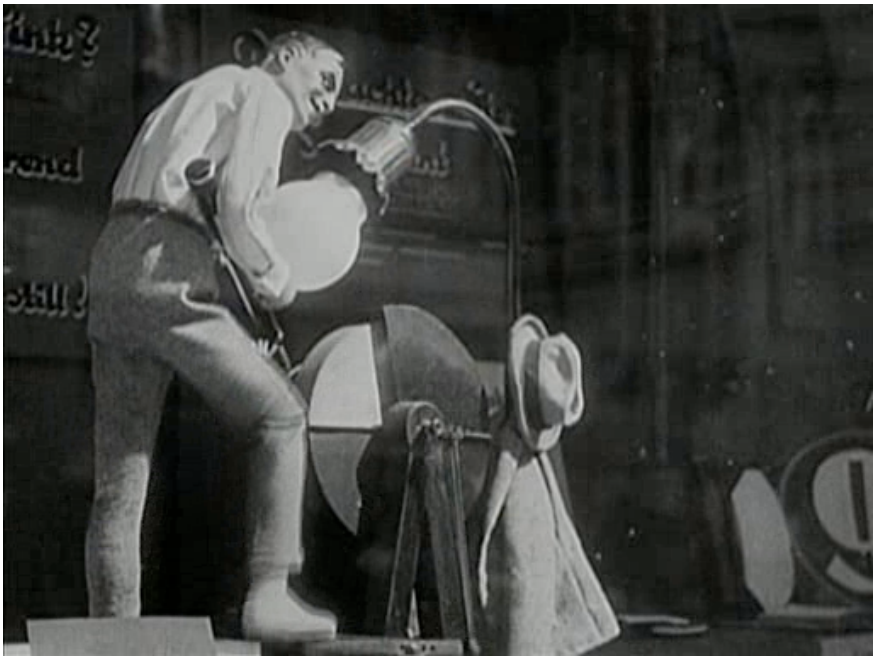
un estético tempo terciario. De diferente naturaleza es la escena en la que desde una perspectiva elevada y oblicua observamos varios tranvías cruzar la calle y entrecruzarse entre ellos, en una composición visual de enorme belleza. La configuración geométrica de estos planos supone una estetización de la máquina, al convertir los tranvías en objetos de deleite y participación estética. Este sentimiento de placer, según Kant (2000 [1781]: 21-62), indica el afloramiento de una armonía entre la mente humana y el objeto estético.

Las raíces de la "cámara ojo" de Vertov, por lo tanto, podemos hallarlas en lo que Benjamin llama la poderosa compulsión de convertirse y actuar como "lo otro", la compulsión mimética. Partiendo de esta premisa, le corresponde al "hombre de la cámara" el crear infraestructuras lingüísticas capaces de transformar la mímesis en un verdadero proceso de apropiación cognoscitiva. Porque, efectivamente, Vertov, no nos presenta una visión deshumanizada y cruda de un ser humano mecanizado y automatizado, sino todo lo contrario. Su idea de la armonía entre ser humano y máquina está impregnada de una concepción humanista de la libertad, de la idea de un ser humano libre y autónomo, de la misma manera que lo está la de Benjamin. A través del lenguaje y la estetización, por otra parte, Vertov garantiza también a la máquina una cierta autonomía con respecto a la producción. Si por una parte

el ser humano forma parte de la naturaleza en un sentido mecanicista y productivista, por otra parte la máquina se parece al ser humano en un sentido humanista.

La relación mimética entre cámara-ojo y ser humano, por lo tanto, es recíproca: el ser humano se parece a la máquina y la máquina al ser humano. La adscripción de predicados típicamente humanos a la cámara no es sólo expresión de un crudo deseo de mecanizar al ser humano, sino que representa la compleja y paradójica síntesis de naturaleza y libertad, de naturaleza y lenguaje, de mecanismo natural y autonomía humana, que caracterizará a la nueva humanidad. En la escena anteriormente citada en la que la cámara realiza sobre la tarima movimientos y piruetas por sí misma, se nos pide que reconozcamos a la cámara como algo con vida, en su humanista capacidad para la libertad lúdica.

El contraste con la sinfonía de Ruttmann, aquí, se antoja especialmente significativo. Mientras que para Vertov en la relación entre hombre y cámara, ser humano y tecnología, existía la posibilidad de un abrazo simbiótico que los uniera para crear algo así como un ser superior, profundamente tecnológico y profundamente humano a la vez, en *Berlín* no hallamos ni rastro de una utopía semejante. En el complejísimo engranaje de la gran metrópoli, el ser humano parece no ser sino una pieza más de ese mecanismo de precisión. Es quizá esta la razón por la que Ruttmann se recrea con insistencia en las figuras de autómatas –aunque, como apunta Emilio Martínez (2009), puede que no se trate sino de una concesión a la tradición literaria alemana que tiene en Hoffmann (Los autómatas, El hombre de arena) a su máximo exponente.



Autómata en *Berlín, sinfonía de una gran ciudad*

Sea como fuere, la metáfora del autómata es sugerente por cuanto parece expresar, más que una utópica reconciliación entre humanidad y tecnología, las contradicciones del "progreso" y la alienación del ser humano en las sociedades modernas, la sumisión del mundo interior al exterior, el mecanicismo de la vida. Parece expresar, en definitiva, la pérdida de humanidad del individuo moderno, cuya incapacidad emotiva y empática lo alejan del Otro con terribles consecuencias.

Más arriba nos preguntábamos si todas y cada una de las sinfonías participaban de algún tipo de programa revolucionario en el que la visión se había convertido en estandarte de una nueva epistemología, como era el caso de Vertov, o, por el contrario, se limitaban a hacerse eco de todo un clima intelectual que advertía la necesidad de una renovación de la mirada, pero sin llegar a profundizar en las implicaciones políticas, sociales y epistemológicas de esa renovación. Las similitudes entre ellas en la manera de abordar lo urbano son evidentes, especialmente entre *Berlín* y *El hombre de la cámara.* Y sin embargo, las diferencias en cuanto a la concepción

general de la obra marcan un abismo entre ellas, un abismo que se hace tanto más evidente si tenemos en cuenta el pensamiento de Benjamin como telón de fondo.

Quizá ni Ruttmann ni Cavalcanti ni Ivens ni posiblemente Vigo se propusieran la creación de un nuevo lenguaje visual, que permitiera al espectador una nueva y revolucionaria aprehensión del mundo, y sin embargo, quizá no del todo conscientemente, se habían encaminado en esa dirección.

Benjamin, en conclusión, parece depositar sus esperanzas en una relación mimética entre humanidad y tecnología, una relación que el cine parecía poder cristalizar a la perfección. El cine tenía la capacidad de revertir la atrofia de los sentidos y contrarrestar el secular conflicto desatado por el desarrollo tecnológico capitalista, a través de mecanismos miméticos que posibilitaban una reconciliación entre lo humano y la máquina. Vertov se hace eco de esta misma idea a través de una profunda y casi metafísica fe en una simbiótica relación entre humanidad y máquina, y aunque no podamos hacer extensibles estas ideas al fenómeno de las sinfonías urbanas en general, sí que deberíamos insistir en que acaso todas ellas participan de una misma fe en el poder de la mirada del aparato, capaz de desvelar lo opaco.

Sin embargo, el término inervación –así como la referencia a Mickey Mouse– desaparecen en la última versión del ensayo sobre la obra de arte. ¿Por qué Benjamin abandona este término que tan adecuado resultaba para la idea que se quería expresar? ¿qué era lo que directamente implicaba y que tenía que ser eliminado? En esta última versión, el inconsciente óptico aparece como materia para la reflexión individual; la reflexión colectiva es subsumida bajo la noción de “distracción”, que a su vez es reducida a una actitud de crítica brechtiana y, por lo tanto, desposeída de sus dimensiones miméticas y mnemotécnicas. El término “inervación” implicaba formas colectivas de recepción y reacción y un tipo de público positivamente

receptivo.[33] Pero no podemos olvidar que en la época en que Benjamin escribía el ensayo –al contrario que había pasado con el primer cine–, el público de las salas de cine estaba formado principalmente por un perfil demográfico muy distinto al de las clases trabajadoras, y aún más al de un proletariado con conciencia social –salvo, claro está, la excepción de la URSS. La heterogénea masa del público que se congregaba en las salas cinematográficas de la República de Weimar era tan impredecible como políticamente volátil. Hubiera podido ser concebible el pensar que la masa de espectadores poseía las mismas capacidades miméticas que los surrealistas, los niños o Proust, pero Benjamin, a diferencia de Kracauer, no dio el salto de fe definitivo; y ello le llevó a reducir las potencialidades miméticas y mnemotécnicas del medio a una aséptica política de la distracción, renunciando a la interacción cinemática con la otredad, con la exterioridad. Respecto a la idea de *distracción,* Malcolm Turvey (2011: 163-181) realiza una interesante crítica a lo que David Bordwell y Charlie Keil llamaron la "tesis de la modernidad", que, basándose en las ideas de Benjamin y Kracauer, establecía una analogía entre las circunstancias de la percepción en el cine y en la ciudad moderna. Este nuevo modo de percepción estaba caracterizado por la *distracción*, es decir, por los continuos cambios en la atención que los incesantes estímulos, en las calles de las grandes urbes –y en el cine–, operaban sobre el individuo. Turvey argumenta que este estado de *distracción,* si bien es efectivamente propio de la vivencia en las grandes ciudades, no es posible decir lo mismo del cine, puesto que, aunque el cine contenía un incesante torrente de etímulos de diferente índole, éstos se presentaban de una manera ordenada y secuencial (sobre todo con el MRI), de manera que la experiencia del espectador cinematográfico era muy diferente a la del paseante urbano.

Sea como fuere, quizá la idea más interesante respecto al aparato cinematográfico en Benjamin sea, como apunta Miriam Bratu-Hansen, no

[33] Sería interesante analizar este cambio en la perspectiva de Benjamin sobre la recepción cinematográfica en relación con los conceptos de MRI y MRP de Burch (2008). ¿Era la inervación colectiva una característica del tipo de recepción del MRP que sucumbió con la hegemonía del MRI o, mejor dicho, que el MRI quiso anular? No podemos sino plantear esta cuestión de manera abierta y dejar entreabierto este frente para una ulterior investigación.

tanto la idea de *distracción* como la de *inervación,* aunque esta última desapareciera en la última versión de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica,* considerada canónica.

La esperanza de Benjamin en la inervación colectiva como antídoto para la atrofia de los sentidos y como condición para un arte de la exposición parece haber fracasado a estas alturas de su vida. Sin embargo, ello no impide reconocer un hecho fundamental: a él se debe la insistencia en la importancia de la interacción, del juego entre humanidad y tecnología, y el reconocimiento del cine como medio privilegiado para la exploración y reconciliación con la modernidad.

5.

KRACAUER
O LA REDENCIÓN DE LA MIRADA

Es curioso que los colores del mundo real sólo parecen verdaderos cuando los vemos en una pantalla.

(Stanley Kubrick en *A Clockwork Orange*)

Kracauer comparte en gran medida algunos de los pilares del pensamiento de Benjamin, y en muchos aspectos se puede decir que se adelantó cronológicamente a su compatriota, en la serie de artículos que escribiera para el *Frankfurt Zeitung* en la década de 1920 (cf. Bratu-Hansen, 1991). Pero al mismo tiempo el acento de Kracauer enlaza más con Simmel que con Benjamin, al concederle una importancia fundamental al motivo de la abstracción y racionalización de las formas de vida.

Hay que apuntar que, igual que Benjamin, Kracauer se hace eco de una forma secular de Mesianismo Judío, aunque también ésta, como la de Benjamin, sea una relación compleja y llena de particularismos. Esta relación pervive en su pensamiento como un poso fundamental en una variedad de motivos, sensibilidades y combinaciones con otros discursos a lo largo de toda su obra, aunque es necesario también subrayar que Kracauer nunca adoptará de manera ortodoxa el pensamiento mesiánico ni lo aceptará acríticamente. De hecho, critica violentamente el renacer de esta tendencia de pensamiento místico, igual que otros movimientos de renovación religiosa, por tratarse de corrientes irracionales, románticas y en última instancia idealistas, que eclipsan el mundo real (Kracauer, 2006 [1922]: 141-156).

No obstante, como advierte Bratu-Hansen (1991: 47-76), una corriente con

connotaciones apocalípticas continuará fluyendo en los fundamentos de su observación de la vida contemporánea, sobre todo en lo que se refiere a una percepción de la modernidad como traumática dislocación que conduce a la catástrofe. Al igual que Benjamin, Kracauer no puede concebir la redención de un estado de caos como la culminación de un proceso lineal progresivo, sino como una radical ruptura del estado de cosas. Así, la afinidad de Kracauer con el discurso del Mesianismo Judío emerge menos como construcción conceptual que como sustrato en motivos recurrentes y parámetros interpretativos. Esta inclinación mesiánico-gnóstica en sus escritos tempranos sobre cine y cultura de masas no solo motivará una actitud hacia la cultura de masas como *objeto,* sino que también perfilará su aproximación a ese *objeto.*

En general, se puede decir que el foco de interés de Kracauer gravita fundamentalmente entorno a los medios de la cultura popular, como el cine, las calles, el deporte, los anuncios o el circo. El rasgo unificador que recorre toda su obra es la intención de descifrar las tendencias sociales a partir inmediatamente de fenómenos culturales efímeros. Y en este afán, Kracauer comparte con Simmel la imagen de la urbe moderna como laberinto y un interés por la situación, es decir, por la aprehensión de los fragmentos fortuitos de la realidad, que iluminan los rasgos de la exterioridad urbana.

Sin embargo, existe también otra idea que recorre todo el material de Kracauer desde principio a fin: la idea o el ansia de acción. Una mirada comprometida con la realidad no puede tener por objeto sólo una acumulación estéril de saber; debe, además, inducir a la acción sobre ella, porque "la acción, la intervención vigorosa, es el lema de la época actual" (Kracauer, 1917, en Frisby, 1990: 208) [34]

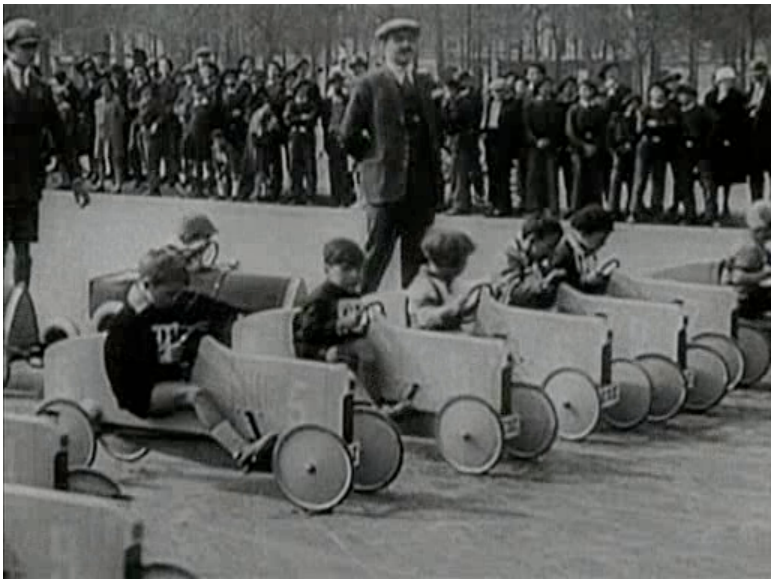
Una de las premisas fundamentales de las que parte Kracauer es la falta de sentido del mundo real objetivo. El mundo de la exterioridad tiene un grado de objetividad –garantizada por las convenciones– del que carecen las

[34] El original es un texto mecanografiado: *Das leiden unter dem Wissen und die Sehsucht nach der Tat. Eine aghandlung aus dem Jahre (1917).*

realidades subjetivas individuales, pero es este un "mundo vacío" una "vida exterior aparente que no conoce rostro ni figura" (Kracauer, 2006 [1925]: 201). Su análisis de la modernidad contiene, como apuntábamos, ecos de las críticas a la cosificación contemporáneas, como las de Simmel o Lucáks. Kracauer evoca el mundo caído a través de imágenes de petrificación y mortificación, de detritus, fragmentos y máscaras. Tales imágenes evocan la tradición gnóstica judía, que considera la reificación del mundo material síntoma y efecto de la ausencia de Dios. La realidad se presenta como algo "construido" y cosificado, donde los seres humanos están unidos simplemente por intereses laborales o materiales, donde las cosas han perdido su sentido original y se diluyen en un magma informe de irrealidad.

La mecanización del tiempo y el espacio, la *taylorización* y racionalización de la existencia humana coloca a los individuos en una situación desoladora: "limitados por un exceso de relaciones económicas, viven disolutos y aislados en un mundo espiritual dominado por el principio del *laissez-aller".* (Kracauer, 2006 [1922]: 143)· Ya habíamos visto, cuando hablábamos de Simmel, que Ruttmann muestra en *Berlín* con gran crudeza un mundo transitado por extraños que apenas osan mirarse a la cara, en el que las relaciones sociales parecen haberse reducido a simples transacciones comerciales. Los comerciantes abren sus negocios, cuyos escaparates reclaman obsesivamente la atención del paseante, los individuos negocian y cierran tratos en plena calle, la ciudad entera parece sustentarse sobre unas relaciones sociales tan fugaces como precarias. El anhelo de un escape de esta impersonal cotidianeidad se refleja en un gusto por experiencias de evasión, como el deporte o los espectáculos, pero que, sin embargo, no dejan de estar íntimamente ligadas al orden que las ha creado. Al final del filme de Ruttmann, como hemos apuntado, los urbanitas se entregan a actividades de ocio tan delirantes como lo ha sido la jornada laboral, que Ruttmann representa en forma de carreras de todo tipo: de *cars* infantiles, de palomas, de perros, de atletas, de caballos, de natación... el urbanita de *Berlín* parece no ser capaz de salir de la espiral de feroz competitividad en la que está sumido durante la jornada laboral, ni siquiera en su tiempo de ocio. Este ritmo

frenético basado en el consumo de masas tampoco acaba con la luz del día, y con la puesta de sol se encienden los primeros carteles luminoso, que en unos minutos dominan el centro de la ciudad. Es la hora de los espectáculos de masas, del circo, de las variedades, de las *Tiller girls*; de los bares abarrotados y de los clubs de baile. La ciudad entera parece estremecerse bajo el ritmo frenético de los tacones de los bailarines.



Carrera de *cars* en *Berlín, sinfonía de una gran ciudad*

Estas imágenes de abigarramiento, fragmentariedad y abisal vacuidad dominan la producción temprana de Kracauer; en estos momentos el proceso histórico que culmina con la modernidad se presenta como un proceso de pérdida de significado del mundo, que avanza con trágica aceleración. Dicho proceso tiene como base y fundamento la racionalización capitalista y la alienación del ser humano y las relaciones sociales; se ha llegado a un punto en el que "los hombres de la calle de la gran ciudad no son más que exterioridad, tal como lo es la propia calle" (Kracauer, 2006 [1925]: 206). Es interesante contrastar la forma en la que aparecen las actividades de ocio en *Berlín* con la manera en que Vertov imbrica trabajo y ocio en *El hombre de la cámara.* En el filme de Vertov –como en otros en comunión ideológica con

éste, como en la alemana *Kuhle Wampe*, de Slatan Dudow (1932)–, los momentos de ocio no son ya simples momentos de evasión, sino que representan un tiempo para explayarse, pero también, y sobre todo, para la conciencia colectiva –"autoconciencia" colectiva, como veremos más adelante.

Sin embargo, las circunstancias en la Berlín de Weimar eran muy diferentes a las de la Rusia postrevolucionaria. Y ante una exterioridad que lo domina todo y que se presenta como irrealidad, Kracauer ve necesario un regreso a la realidad, un regreso al mundo material y cotidiano, porque sólo a través de él se puede alcanzar la iluminación que permita entrever el verdadero y oculto sentido de las cosas. Por ello se propone la tarea de atenerse estrictamente a la realidad inmediata, a la experiencia fugaz de lo efímero. Kracauer, igual que Simmel, piensa que la sociología debe abandonar su aspiración al conocimiento universal y causativamente necesario de la realidad, ya que eso sólo es posible en una época cargada de significado. El conocimiento profundo de la realidad social no podía alcanzarse mediante conceptualizaciones abstractas, sino que el punto de partida había de ser el propio objeto, el objeto individual y único, que escapaba taxativamente a toda reducción a abstracciones; y el instrumento privilegiado para ello tenía necesariamente que ser la mirada.

De esta manera, el discurso de Kracauer pronto da un giro y se aleja del pesimismo cultural y la nostalgia que caracterizan sus primeros escritos; un giro caracterizado por el alejamiento de posturas puramente teóricas o abstractas, en pos de una reflexión imbuida de realidad, una realidad hecha de realidades corpóreas, que no puede ya demandar sino una mirada concreta sobre las cosas. El aventurarse en los oscuros dominios de la experiencia moderna supondría un cambio de actitud hacia lo que la exterioridad representa: el espacio de negatividad absoluta y mera apariencia de sus primeros escritos se torna espacio donde la realidad se manifiesta en una tornasolada multiplicidad de fenómenos.

En este momento –el giro fundamental se produce hacia 1924-1926, aunque ya estaba latente en sus primeros escritos– otra idea toma cuerpo

también: la noción de que en la modernidad el acceso a la realidad se ha de encauzar, necesariamente, a través de lo profano. Kracauer, igual que Benjamin, está convencido de que "hay que abordar la teología en lo profano e indicar los agujeros y aberturas de esta última esfera por los que se ha introducido la verdad" (Carta de Kracauer a Bloch, 27 de mayo de 1962, en Frisby, 1992: 228).

El punto de partida de Kracauer, igual que el de Simmel o Benjamin, son los ejemplos paradigmáticos de la realidad, es decir, las *situaciones* o viñetas. La intención de su análisis de las imágenes superficiales y contingentes de la realidad presente es, como apunta Frisby (1992), la liberación de fenómenos "mudos" e inconscientes de su cosificación aparentemente natural, el esclarecimiento de su verdadero sentido. Hay que observar la realidad para que cobre existencia, pero esta existencia en absoluto la encarna la serie más o menos arbitraria de observaciones del reportaje. Kracauer defiende la importancia de una observación atenta sobre los fenómenos aparentemente superficiales del día a día, pero una observación "de reportaje", que se limite a recoger y reproducir la contingencia observada, tal cual ha sido observada, no deja de ser una colección de contenidos abstractos[35]. La realidad se puede encarnar "sólo en el mosaico que se compone a partir de las observaciones individuales sobre la base del conocimiento de su contenido", es decir, hay que otorgarle a los fragmentos observados la forma derivada de concepciones sobre la estructura de la propia realidad social. Ello no significa que Kracauer tuviese a mano una teoría preconcebida y se pusiera a buscar los datos empíricos que la confirmaran; los fragmentos o *situaciones* que se analizan deben ser considerados no como ejemplos paradigmáticos de una teoría, sino como ejemplos paradigmáticos de la realidad. En este proceso de des-encubrimiento e iluminación, el lector –y, añadamos, el espectador–, debe participar activamente en la "construcción de la realidad", haciendo sitio para su propia posición. De alguna manera, Kracauer está poniendo ya las bases de lo que será su idea de un "arte de la exposición" que él, a diferencia de Simmel o Benjamin, sí que identificará explícitamente con un tipo de cine

[35] Este tema viene específicamente tratado en *The public eye* (Howard Franklin, 1992)

comprometido con la realidad, como veremos más adelante.

Por otra parte, Kracauer, igual que Benjamin, va con toda claridad en busca de los restos desechados de la modernidad a los que ya no se le puede conferir el hechizo de lo nuevo. No se trata de que el fragmento remita a una totalidad lejana y perdida; Kracauer es consciente de que se enfrenta a contenidos absolutamente desprovistos de aura. La fisonomía del fragmento conserva su significado, que ha quedado oculto a la vista, y la pasión que mueve a Kracauer estriba en desenmascarar las imágenes contingentes de la realidad tangible para recontextualizarlas en una nueva construcción, capaz de reconciliar el ojo con la exterioridad moderna. Por ello, la caracterización como trapero que Benjamin hace de Kracauer no tiene ninguna connotación peyorativa: el trapero es quien rescata del olvido lo que los demás desechan, quien vuelve a otorgar un valor a las cosas rechazadas u olvidadas para reagruparlas en un nuevo marco que vuelva inteligible el mosaico. Y una vez más aflora el sustrato gnóstico en forma de imagen: estos restos que atesora el trapero, estos fragmentos, deben ser preservados e interpretados para que, cuando el gran cambio acontezca, el mundo pueda redimirse en su forma original y completa y las chispas de luz incrustadas incluso en el objeto más banal puedan revelarse.

En uno de sus ensayos, originalmente titulado “Berliner Landschaft” (“Dalla finestra”), Kracauer distingue dos tipos de imágenes de la ciudad: aquellas que se forman conscientemente y que nuestros ojos “ven”, y otras “que se revelan inintencionadamente”. Esas imágenes,

> No son composiciones [...] sino creaciones fortuitas. Allá donde se encuentren juntas masas de piedra y trazados de calles, cuyos elementos sean el resultado de intereses de orientación muy diversa, nace siempre una imagen tal de la ciudad que, por su parte, nunca es objeto de uno u otro interés. Está tan poco construida como la naturaleza y es semejante a un paisaje en el sentido de que se afirma inconscientemente (Kracauer, 2004 [1931]: 55).[36]

[36] Traducción de la autora de la edición italiana.

Este tipo de imágenes son las que sobre la ciudad pudiera tener un niño, con todo su componente de asombro e inocencia. Son las imágenes de lo cotidiano redescubiertas, como si se tratara de la primera mirada. El paisaje que nos presenta Kracauer es el de un Berlín en bruto, presentado en toda su crudeza, su simultaneidad, su encanto; porque el conocimiento de las ciudades va unido al desciframiento de sus imágenes expresivas (Kracauer, 2004 [1931]: 57).

Pero como anteriormente se ha apuntado, las imágenes de Kracauer no son simples reproducciones que se limitan a recoger lo dado, el surtido confuso de lo fortuito; tratan de destruir la confianza en el objeto observado bajo un prisma cotidiano, ordinario, para construir, mediante el texto, una nueva posibilidad de percepción e interpretación.

En “Erinnerung an einer Pariser Straße” (“Ricordo di una strada parigina”) (2004 [1930]: 9-15), Kracauer presenta una urbe laberíntica, en la que el laberinto no es sólo espacial, sino también temporal. La meta de Kracauer no es simplemente la de recuperar el tiempo perdido, a la manera de Proust, sino recuperar una historia perdida a través del desciframiento de las imágenes de sus calles y su arquitectura, de la misma manera que Strand y Sheeler se preguntan acerca de la naturaleza de Manhattan a través de las imágenes de sus grandiosos rascacielos.

Sin embargo, en otro artículo titulado “Straße ohne Erinnerung” (“Strada sense ricordo”), hace alusión a las consecuencias para la experiencia personal de un espacio urbano (el de Berlín) en el que la ininterrumpida mutación extingue el recuerdo (Kracauer, 2004 [1932]: 22), en el que se olvida rápidamente; en el que aquello que existió en un tiempo está en proceso de desaparición, y cuanto apenas se ha afirmado es confiscado cien por cien por el ahora (Kracauer, 2004 [1932]: 23). Ruttmann parece estar subrayando esta idea, al captar un Berlín en constante “proceso”, siempre en construcción, siempre metamorfoseándose en algo nuevo. Para Kracauer el momento presente dura sólo un instante, para desaparecer acto seguido en el olvido. Nada se mantiene en su estatus de “presente”, y ello explica la

búsqueda incesante de lo siempre nuevo y la transformación constante de la conciencia del tiempo en la existencia metropolitana, a la que había ya aludido Simmel y que preocupará profundamente a Benjamin .

En Kracauer hallamos también otro motivo fundamental, relacionado con la experiencia subjetiva: el motivo del miedo y tensión permanentes a las que está sujeto el habitante urbano, al que Simmel aludía como "nerviosidad". En "Schreie auf der Straße" ("Grida per l'estrada"), (Kracauer, 2004 [1930]: 29-39) desarrolla esta idea, y percibe en las "cordiales y limpias" calles de Berlín una angustia inexplicable, una sensación de horror. La sensación de angustia que esas calles evocan tal vez se deba "a que se pierden en el infinito; a que por ellas pasan rugiendo autobuses, cuyos ocupantes durante el viaje a sus lejanos destinos miran el paisaje de aceras, escaparates de tiendas y balcones con la misma indiferencia que si se tratara de la cuenca de un río o una ciudad en la que nunca se les ocurriría apearse; a que en ellas se mueve una multitud humana inacabable, gente nueva constantemente que se cruzan como el laberinto lineal de un patrón de costura" (Kracauer, 2004 [1930]: 29) Son calles cargadas de una tensión insoportable, donde parece que hubiera un explosivo preparado en todos los escondrijos posibles a punto de estallar. La escena de Ruttmann en la que una mujer se lanza al agua perece estar aludiendo a esta misma tensión acumulada, a esta escisión y aislamiento del ser humano, que acaba sucumbiendo al terror de la vida.

Kracauer comparte con Benjamin la insistencia en la importancia de los fenómenos aparentemente superficiales de la sociedad como depositarios de una totalidad de significado. En "El ornamento de masas" (Kracauer, 2006 [1927]: 257-274), el fenómeno superficial que Kracauer toma como ejemplo paradigmático de la "fisiognomía del período" es un producto de la industria de la distracción: las *Tiller Girls,* que Ruttmann incluye al final de su sinfonía urbana. Las *Tiller Girls* son representativas de lo que Kracauer llama el ornamento de masas, conjuntos estéticos formados por unidades que han perdido su componente humano, su individualidad. En contraste con anteriores configuraciones ornamentales, como el ballet, el ornamento de

masas es un fin en sí mismo; es tan rigurosamente lineal que se asemeja a fotografías aéreas de paisajes y ciudades. Su fuerza motora no está ya en una racionalización radical de la vida, sino en una atrofia de ésta que Kracauer denomina *ratio*. La *ratio* del sistema económico capitalista "no es la razón misma, sino una razón enturbiada" (Kracauer, 2006 [1927]: 265).

Sin embargo, a diferencia de la actitud de muchos intelectuales que condenan semejantes manifestaciones de una cultura de masas, para Kracauer estas formas estéticas son perfectamente legítimas. Kracauer parece recoger de Weber la visión del proceso histórico como "proceso de desmitologización que provoca la reducción de las posiciones que la naturaleza vuelve siempre a ocupar de nuevo" (Kracauer, 2006 [1927]: 264). Dentro de ese proceso de desmitologización, la época capitalista es un momento de desengaño. Su racionalidad no es la razón en sí, sino una razón que no incluye a los seres humanos, de la misma manera que en el espectáculo de las *Tiller girls* la muchacha individual se disuelve en una composición de piernas, brazos y torsos que han dejado de constituir seres humanos.

Kracauer insiste en que los intentos de alcanzar una experiencia estética superior, de vincular a la humanidad con la naturaleza de forma romántica en el seno de la sociedad de masas no puede llevar sino a resultados de irrealidad. El camino para superar tal situación, para reconciliarse con la realidad de la vida pública moderna, no puede estribar en fórmulas de evasión ciegas al presente histórico; el camino hacia delante ha de pasar necesariamente por el ornamento de masas, por una estética de y para las masas.

Sin embargo, precisamente por las características de esta cultura de masas, esta vía no está exenta de contradicciones y complejidades. Como anteriormente se ha avanzado, el rechazo de Kracauer de fórmulas metafísicas de salvación le conduce directamente a zambullirse en el "mundo caído" y a buscar respuestas en su multiplicidad y confusión. Pero esta realidad se halla en suspensión entre dos polos opuestos: verdad y

existencia, creando una paradójica “realidad des-realizada”, es decir, sin sustancia u origen. Esta particular forma de realidad desafía la diferenciación entre lo real y lo irreal, el objeto y la imagen; Kracauer toma el apotema de Wilde de la naturaleza que imita el arte y lo traduce en términos de lo que es su ámbito privilegiado: los medios de comunicación de masas, especialmente el cine. En la modernidad, medios de comunicación de masas y vida han acabado por difuminar sus fronteras, hasta el punto de convertirse en indistinguibles los unos de la otra.

Espectáculo de masas en *Berlín, sinfonía de una gran ciudad*

El análisis de Kracauer es especialmente sensible al reconocimiento de una fundamental transformación en las relaciones de representación y recepción que se aprecian en el seno de la cultura de masas. Su concepto de realidad incluye una dimensión psicosocial en la que lo irreal o fantástico se

convierte en la cristalización de los sueños y deseos de la sociedad, que de otra manera permanecerían reprimidos, y ello le lleva a afirmar que cuanto mayor se presente la distorsión de la realidad, cuanto mayor sea el paroxismo de las imágenes, tanto más fielmente representa una realidad social, porque más fielmente refleja sus mecanismos ocultos, y ello hallará un reflejo privilegiado en las manifestaciones del cine fantástico. Pero Kracauer se refiere no sólo al cine, sino a la multiplicidad de "espacios visuales" –espacios cinemáticos, podríamos decir– que conforman la urbe, y que se convierten en preciosos jeroglíficos de la realidad social. Estos espacios son los escenarios de la auto-representación de la sociedad, como si de *sets* cinematográficos se tratara.

Al igual que Benjamin en su ensayo sobre Baudelaire, Kracauer invoca a Bergson y a Proust, y con ellos la tradición hebrea que contrapone la memoria –entendida como memoria involuntaria– al empuje de la historia entendida como linealidad, como lo mesurable, como tiempo cronológico (Kracauer, 2006 [1927]: 275-298). Sin embargo, al igual que Benjamin, Kracauer, lejos de situarse en una postura culturalmente conservadora, concluye que la fotografía y el cine han permitido nuevas formas de memoria y experiencia. La fotografía puede ser interpretada como el inventario general de la naturaleza, una recopilación en forma de catálogo de diversos fenómenos que se ofrecen en el espacio. En comparación con ella, la memoria está llena de lagunas, no puede abarcar la aparición espacial total de un espacio y tiempo determinados; la memoria salta por encima del espacio y el tiempo; es selectiva con aquello que retiene, y por ello, para la memoria la fotografía parece ser una "mezcla compuesta en parte de pedazos". "La vinculación de la fotografía con el tiempo expresa precisamente la de la *moda"* y, por ello, en la fotografía " no es la persona la que sale de su fotografía, sino la suma de aquello de que se la puede despojar" (Kracauer, 2006 [1927]: 289), es decir, la suma de aquellos rasgos contingentes que se desvanecerán para siempre del recuerdo. Por ello, la fotografía, –Kracauer se refiere explícitamente a la imagen fotográfica en los periódicos de la época– en lugar de ser una ayuda para la memoria y el conocimiento de la realidad,

fomenta lo contrario; mediante su abrumador número, las fotografías intentan eliminar el recuerdo de la muerte que evoca cada imagen de la memoria.

Así, la fotografía presenta el mundo de la realidad como un caos fragmentado y sin orden, pero, al mismo tiempo, la confrontación con ese mundo desmitologizado, irracional y vacío, revela la posibilidad de su transformación radical. Si reconocemos el carácter provisional y contingente de todas las configuraciones dadas, se abre ante nosotros la posibilidad de su transformación.

En ocasiones, por otra parte, fascinado por los surrealistas igual que Benjamin, Kracauer parece rescatar la experiencia aurática como modo cognitivo en un mundo secularizado, cosa que entra en franca contradicción con su actitud general hacia los fenómenos visibles. Esta intención queda reflejada en el artículo "Ansichtspostkarte" ("Cartollina illustrata") (Kracauer, 2004 [1930]: 50-51), en el que describe el brillo sutil que parece emanar la fachada de la Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche por la noche. Este brillo sereno no emana directamente de ella, sino que es el reflejo de las "fachadas de luz" de edificios modernos cercanos, que tratan de "convertir la noche en día para alejar de la jornada laboral de sus frecuentadores el terror de la noche" (Kracauer, 2004 [1930]: 50).[37] Sin embargo, la iglesia refleja este siniestro destello de manera intencional e indirecta: no emana luz propia, sino que recoge y recupera los restos del espectáculo de luz de la modernidad. El exterior de la iglesia se convierte en refugio de lo que ha sido desdeñado u olvidado, y por lo tanto realiza la misma función que el trapero: recoge los desechos de los demás para re-presentarlos en una forma nueva y original, la forma de la iluminación (Bratu-Hansen, 1991: 69).

Kracauer presenta, en definitiva, una doble actitud hacia la modernidad: por un lado subraya las contradicciones de la realidad cotidiana; por otra, igual que Benjamin, siente una profunda fascinación con ecos surrealistas ante la nueva visibilidad, ante los espacios de la yuxtaposición e improvisación modernos. Igual que Keaton, Kracauer vaga maravillado por el bosque mágico del paisaje moderno, aunque, como Kafka, sabe que el

[37] Traducción de la autora, de la edición en italiano

hechizo en este caso es real. La condición real de la experiencia moderna es la aniquilación del ego burgués, el desmoronamiento de la unidad del sujeto. Pero en esta precaria situación, el sujeto no está solo, porque, así como Kracauer se incluye entre los consumidores de cultura de masas, la capacidad de reflexión crítica está también al alcance de los otros. Una crítica para la redención tiene que ser capaz de llegar a ser pública y general, o no será verdaderamente remisiva.

En un artículo titulado "Berg-und Talbahn" ("Per monti e per valli") (Kracauer, 2004 [1928]: 47-49), Kracauer evoca la posibilidad de que la experiencia se vuelva simultáneamente receptiva y remisiva. En él describe una montaña rusa que presenta la imagen deslumbrante del *skyline* de Nueva York en la fachada. Los trabajadores oprimidos por el día a día de Berlín se deslizan triunfantes por el aire sobre los rascacielos y las torres de la ciudad, pero al llegar al cenit del trayecto, el hechizo se rompe, y aparece el esqueleto de la maravilla. En la doble conciencia de este momento efímero Kracauer advierte una posibilidad para la esperanza que parece ausente en la escena de la montaña rusa en *Berlín*. Se trata de la visión de una modernidad cuyo hechizo como progreso se viene abajo, pero que al mismo tiempo ofrece una posibilidad para prácticas emancipatorias. Los gritos de los usuarios cuando el vagón desciende de la cima, además de expresar el terror ante el abismo, expresan también el éxtasis catártico ante una Nueva York que ha dejado de representar una amenaza. Una vez la realidad muestra su doble cara, sus imágenes son susceptibles de interpretación en un contexto público. Por lo tanto, es aquella dimensión más provisional, ambigua y contradictoria de la vida diaria la que privilegia su mirada crítica.

5.1 EL CINE COMO REDENCIÓN DE LA EXTERIORIDAD

Ya hemos dicho que la esperanza de Benjamin en la inervación colectiva como antídoto para la atrofia de los sentidos y como condición para un arte de la exposición parecen haber fracasado al final de su vida. Sin embargo, como anteriormente se ha dejado entrever, esta fe en una recepción colectiva del aparato cinematográfico sí que persiste en las reflexiones de Kracauer, y ello, a diferencia de Benjamin, le conducirá al desarrollo de una teoría del cine.

El cine permitía mostrar los fragmentos de la vida cotidiana, las *situaciones*, de una forma desconcertante; constituía una mirada extra-ordinaria sobre la realidad, y por ello era una herramienta de reflexión y transformación en potencia. Sin embargo, las posibilidades del cine debían igualmente analizarse en el seno del marco en el que se producían: la sociedad capitalista, en la que éste es un objeto más de consumo, una mercancía. En el marco de un "culto de la distracción", sus imágenes están a la venta, al servicio del consumo de masas, y lo que ofrece la pantalla son excitaciones de los sentidos de forma tan continua que no permiten resquicio alguno para la reflexión.

En su temprana visión gnóstica de la desintegración del mundo, Kracauer considera que el cine desempeña dos funciones fundamentales: por un lado, de la misma manera que la fotografía, funciona como un inmenso archivo de imágenes de la cosificación del mundo, del detritus de la historia. Pero es precisamente esta impúdica exhibición del mundo mortificado lo que permite a la conciencia humana reflexionar y acceder al camino hacia los "fundamentos de la naturaleza". La segunda de las funciones fundamentales del cine deriva de técnicas específicamente cinemáticas, como es el montaje; si la fotografía mostraba el detritus del proceso histórico, su desorden, el cine tenía la capacidad de ir más allá en este desorden y lograr asociaciones extrañas y configuraciones libres. Las formas cinematográficas, como los primeros planos, los movimientos de cámara o el montaje, eran capaces de

capturar el mundo de las cosas en su habitual e inconsciente interdependencia con lo humano, y las sutilidades de las relaciones psíquicas, sociales o eróticas.

En su crítica al trabajo de Balász *El hombre visible o la cultura del filme*, Kracauer Parafrasea el título de la obra en términos decididamente lingüísticos: "como la gente en la pantalla permanece muda... las cosas son dotadas de habla. Por primera vez, quizá, hablan. El cine recupera la "pequeña vida" de las cosas y la introduce en el mundo de los símbolos." (crítica al libro de Balász, publicado en *Frankfurter Zeitung*, Julio de 1927, en Bratu-Hansen, 1991: 68.) Aquí, Kracauer sigue la tradición mesiánica al considerar el lenguaje médium de redención, y el cine no mero aparato que se limita a indexar indiscriminadamente la realidad, sino el medio que permite reconocer en la realidad *lo simbólico*.

Sin embargo, para Kracauer la naturaleza que devuelve la mirada a quien la observa no es la naturaleza preverbal u Original. La dimensión material que la cámara observa es un espacio social e histórico. Para Kracauer, igual que para Benjamin, existe un significado hasta en el detalle más anodino y banal; todo, por lo tanto, pide ser interpretado.

Las tempranas tentativas de Kracauer de definir la esencia del medio cinematográfico enfatizan la capacidad de crear fantasía y antinaturalismo, lo cual promueve una eterna transfiguración del mundo exterior. En este momento Kracauer favorece géneros fantásticos o grotescos, porque su paroxismo hacía aún más evidentes los rasgos de la sociedad en que eran gestados: cuanto más inexacta en su representación de la realidad, más claramente aparecían en ella los mecanismos sociales secretos. Ello implicaba, a su vez, que una mirada atenta sobre las imágenes podía desvelar el secreto que se ocultaba tras ellas, y esta idea se hacía extensiva no sólo al cine, sino al conjunto de la realidad visual. La capacidad del cine de figuración y desfiguración albergaba la posibilidad utópica, en la línea de la tradición mesiánica, de revelar la "verdadera realidad" a través de la hipérbole, ya que era este desplazamiento e inversión de la exterioridad el que dejaba entrever un orden oculto, sólo reconocible desde o a través de la

ausencia.

Como para otros intelectuales y artistas de vanguardia de la República de Weimar, el cine representaba para Kracauer una crítica práctica a los remanentes de la cultura burguesa, a las anacrónicas pretensiones de hacer frente al estado de desintegración y la amenaza de la exterioridad moderna a través de lo que en términos benjaminianos sería la "restauración del aura". Y es en este contexto donde hay que entender la valorización que Kracauer hace de las constelaciones del entretenimiento y la distracción, que enfatizan lo externo, la exterioridad:

> Esta exteriorización cuenta por sí con la franqueza. No es por ella por lo que peligra la verdad. Ésta es amenazada por la afirmación ingenua de valores culturales devenidos irreales, por el desconsiderado abuso de conceptos como los de personalidad, interioridad, tragedia, etc., que en sí designan elevados contenidos, pero que, como consecuencia de las transformaciones sociales, han perdido en buena parte el fundamento que los definía, y, en la mayoría de los casos, han adquirido hoy un mal regusto, pues desvían más de lo justo la atención de los daños externos, sociales, a la persona privada. […]. El público berlinés actúa de acuerdo con la verdad en un sentido profundo, cuando evita más y más estos eventos artísticos […] y cuando concede preferencia al fulgor de las stars, a las películas, a las revistas, a los elementos de decoración. Es aquí, en la pura exterioridad, donde se encuentra a sí mismo: la desmembrada sucesión de las espléndidas impresiones sensoriales hace salir a la luz su propia realidad. Si se le mantuviese oculta, no podría asirla ni modificarla; el hecho de que se manifieste en forma de distracción tiene un significado moral (Kracauer, 2006 [1926]: 219-220).

Es en este ensayo, "Culto de la distracción", donde Kracauer considera seriamente a la masa de espectadores como fuerza productiva, y desarrolla elementos de una estética de la recepción a través de la observación de las salas de espectáculo cinematográfico berlinesas. La heterogénea masa de espectadores no se conformaba ya con la herencia cultural tradicional, ellos

mismos estaban desarrollando también poderes productivos en el dominio cultural. Es en la "distracción" donde Kracauer traza sistemáticamente las fuerzas constructivas que se erigen contra las normas de la cultura burguesa[38]. Cualquier intento de recuperar las tradicionales prácticas artísticas en el cine debía ser considerada como una práctica reaccionaria. La distracción va más allá de un culto a lo superficial; presentaba la exterioridad en toda su dimensión material, una exterioridad de la que era necesario ser consciente para poder actuar sobre ella. Es por lo tanto posible apuntar que Kracauer, aquí, presenta una reflexión paralela a la que Benjamin elabora en *La obra de arte en la era de su reproducibilidad técnica,* pero, a diferencia de éste, para Kracauer la función del cine como arte de la exposición, en el contexto de la cultura y arte modernos, no era revelar la posibilidad de una solución al problema, sino expresarla, darla a conocer, hacerla visible.

Hay que subrayar el hecho de que Kracauer muy pronto se hace perfectamente consciente de que la mayor parte de la producción cinematográfica no hacía sino avanzar en la negatividad del proceso histórico. El análisis del cine de Kracauer desde la perspectiva de la filosofía de la historia paulatinamente dará paso a una aproximación desde la perspectiva de la crítica de la ideología. En este contexto se puede situar su reflexión sobre *El Acorazado Potemkin* de Eisenstein, de la que ensalza su capacidad de abordar un tema "real" y hablar sobre "la verdad", y esta verdad es, en esencia, la lucha del oprimido contra el opresor. Sin embargo, con respecto a la teoría del cine que estaba gestando, el hecho de asignar al filme la función política de expresar la "verdad" entra en contradicción con las cualidades y funciones que anteriormente le había reconocido, a saber, la capacidad de capturar e hiperbolizar la negatividad de la historia, el fantasma de la realidad del mundo caído.

Ello lleva a Kracauer a profundizar en la conexión entre el cine como producción capitalista y los mensajes sociales en los filmes. Destaca el amplio espectro de motivos tópicos que aparecen en la mayoría de producciones cinematográficas; estos motivos reflejan la manera en que la

[38] Ver nota 30.

sociedad desea verse a sí misma, pero no es su carácter fantástico o irreal lo que resulta en ellas reprochable, sino su manera de enmascarar, distorsionar o simplemente negar la realidad social que demandaba ser filmada.

Su *Teoría del cine* (Kracauer, 1996 [1960]), escrita durante su exilio en Estados Unidos en la década de los años cincuenta, recoge los puntos de vista adoptados en sus ensayos de los años veinte, pero abordados desde una perspectiva muy diferente. En este giro de orientación, como no podía ser de otra manera, tendrían fundamental influencia los acontecimientos acaecidos en Alemania después de 1933, el advenimiento al poder del nacionalsocialismo y la Segunda Guerra Mundial.

Una de las cosas que se le han achacado a su *Teoría del cine* es su aparentemente *naïve* concepción de "realidad física". Sin embargo, como Heide Schlüpmann defiende (1991), esta idea en Kracauer es más compleja de lo que sus críticos han pretendido. Otra de las acusaciones contra *Teoría del cine* arremete contra el hecho de que su afinidad fotográfica se convierte en una ontología prescriptiva que considera no-cinematográfico cualquier filme basado en una narrativa dramática y una puesta en escena teatral. Efectivamente, Kracauer entiende como elementos básicos del medio cinematográfico la fotografía y el montaje. El aspecto fotográfico implica la realidad física, el espacio, lo efímero, la materia. El montaje constituye la forma, el principio discursivo del cine, un principio que impone cierto orden a lo visible y, por lo tanto, lo encamina hacia una expresión simbólica. La fotografía es materia, aunque no totalmente en bruto, puesto que todo encuadre implica una intervención del ojo y por lo tanto una intención. El montaje es forma, es el principio de ordenación que convierte el espacio en discurso. Kracauer reflexiona sobre estas dos cualidades del cine, y en función de ellas, apunta, el cine toma dos direcciones divergentes: por un lado un cine *realista*, que pone el acento en lo fotográfico, en la materia; y por otro lado un cine *formativo*, que pone el acento en el aspecto constructivo. Hay que puntualizar que sólo en un plano teórico se pueden separar estos dos elementos del cine, ya que ambos están íntimamente imbricados, hasta

tal punto que el propio medio inherente e inseparablemente los implica a ambos –incluso en el cine primitivo dominado por planos fijos generales, existe ya una forma de montaje, al poderse identificar toda la escala de planos, desde el plano general al plano detalle, a través de los cambios de tamaño, de escala, de los personajes en escena. Kracauer insiste en que lo propio del cine es la primera vía, y la crítica ha insistido en lo restrictivo de esta perspectiva. Pero, como apunta Bratu-Hansen (1993), Kracauer en cierta medida ha sido malinterpretado; en su Teoría del cine no defiende puerilmente el cine documental sobre el cine de ficción, un cine de afinidad fotográfica versus un cine narrativo con una puesta en escena teatral; lo que Kracauer –y Benjamin– viene a decir es que en el cine verdaderamente *cinemático* la realidad física se impone con su presencia abrumadora, ya sea en la multitud urbana de *Berlín*, en los paraguas y alcantarillas de *Regen*, en los engranajes industriales de *El hombre de la cámara,* en el paisaje infinito de los rostros de Berman, o en los lugares cargados de emocionalidad de Van Sant. Por mucho peso que tenga la parte de ficción narrativa en la intencionalidad inicial, la cámara se perderá siempre en los recovecos de la realidad física de una manera abrumadora, hasta tal punto que sólo las imágenes permanecen con fuerza en la memoria de quien mira el cine. Krakauer no se refiere a la noción de lo real como lo verdadero, lo original, lo esencial, sino como la *realidad física*, aquello que *está ahí*, aquello que acontece, que transcurre; lo impredecible, lo volátil, aquello que, en reposo o no, está revestido de movimiento.

En la década de los años veinte, Kracauer había depositado sus esperanzas en el efecto social del cine y una audiencia potencialmente crítica. El colapso de la República de Weimar destruyó esta fe, y en parte *De Caligari a Hitler* habla de este desengaño. Era, pues, de vital urgencia construir una teoría que concibiese un cine capaz de hacer reflexionar a la audiencia sobre su propia realidad. Cuando Kracauer acomete la tarea de elaborar su *Teoría del cine,* la noción de *distracción* ya no desempeña un papel demasiado relevante; concede, sin embargo, una importancia fundamental a la idea de "*continuum* material", a saber, a la idea de crear una

ilusión de continuidad.

Para Kracauer, los filmes de actualidades, las actuaciones filmadas de vaudeville, las películas fantásticas en la línea de las de Méliès o los metrajes pornográficos tenían la capacidad de estimular los sentidos a través de la expresividad y frenesí del movimiento, de su imponente presencia física. En ellos, ser humano y objetos adquirían una importancia semejante: era el mundo en su pura materialidad el único y verdadero protagonista. Kracauer asocia este tipo de filmes con formas de entretenimiento populares, como las ferias, el vaudeville o los espectáculos de variedades. El cine en sus inicios no sólo adoptó estas formas de la cultura popular de la distracción, sino también una estética del sensacionalismo y la estupefacción, y ello suponía una marcada tendencia hacia la provocación de la experiencia del *shock*. Lo que Kracauer reprochaba al cine basado en una narrativa dramática (MRI) era el hecho de que éste implicaba una diégesis, un mundo herméticamente cerrado, conscientemente organizado y pleno de significado, recorrido y culminado por la inexorable ley del destino. Bajo la perspectiva de Kracauer, la clausura impedía el *continuum*, la dinámica hacia delante del mundo material y la incursión del azar, de lo impredecible, que poseía el poder de evitar la catástrofe. Pero queda de manifiesto que la crítica que hace de cierto tipo de cine narrativo no es necesariamente antiilusionista; Kracauer pondera el cine de Méliès por crear trucos, transformaciones y metamorfosis a partir de técnicas específicamente cinematográficas. Lo que el cine tenía la habilidad de aprehender era la dimensión material, y por lo tanto su obligación era hacerlo, aprehender una dimensión virtualmente inacabable, infinita. Lo que importaba no era la realidad o el realismo, sino la materialidad, o, más específicamente, el proceso de materialización. Ello supone un interés dirigido, paradójicamente, contra cualquier tipo de estructura consciente o intencionalmente construida del mundo material. Para Kracauer, la mirada materialista revelaba un estado histórico de alienación y desintegración, e implicaba una actitud desmitologizadora. Por ello, Kracauer insiste en la aproximación fotográfica al mundo material, en una mirada fotográfica; y para ello recurre a la idea proustiana de fotografía. La distinción que el ensayo de

1927 hacía entre fotografía antigua y actual ahora es irrelevante; toda fotografía está igualmente sometida a la imposición de la realidad material, del mundo de los objetos, de los detritos de la historia. La importancia y significación de la imagen fotográfica no residía tanto en su habilidad para reflejar el objeto como en su capacidad para volver éste extraño. La imagen fotográfica es la antítesis de una visión cargada de familiaridad, intimidad y memoria, y, por lo tanto, la mirada inherente a ella se corresponde con la mirada del extraño. La fotografía, así, permitía un encuentro cara a cara con la muerte, una visión de la historia que ya no nos incluía, y por este motivo desempeñaba un papel fundamental en la confrontación histórica del ser humano con la naturaleza; revelaba a la conciencia el estatus provisional de toda configuración social.

El paradigma fotográfico se convierte en base de la estética cinematográfica de Kracauer en dos sentidos: por un lado pone el acento en la capacidad del cine de inventariar el mundo material, y por otra, posibilita el cometido mesiánico-materialista de permitir la interacción entre los elementos de este mundo material, de romper la visión antropocéntrica del mundo. Mientras que el espectador teatral se caracterizaba por una visión unitaria y una continuidad de la conciencia, el cine exorcizaba tal ficción a través de ataques directos a los sentidos del espectador. El "ego" del espectador cinematográfico era sujeto de una constante disolución, a la vez que lo exponía a la exterioridad a través de la experiencia de *shock.* Este énfasis en la importancia de la experiencia del *shock* conduce a Kracauer a considerar la *slapstick comedy,* junto con el género documental, paradigmas del cine en estado puro, porque ambos ponían de manifiesto la imbricación entre mundo animado e inanimado, y los hacía interactuar. Ambos invertían los principios de la narrativa teatral: si esta última dotaba al mundo material de orden, instaurando una jerarquía y estructura dentro de él, la primera, con su interminable sucesión de *gags,* acción y movimientos, enfatizaba el caos, la arbitrariedad y contingencia del mundo material. Y las sinfonías urbanas de los años veinte representan la vertiente documental de un cine íntimamente comprometido con la exterioridad urbana, con aquella cruda materialidad de

las calles a la que aludía Kracauer.

Era posible, así, contar historias y mantener la dimensión material, específicamente cinematográfica del filme, porque comunicaba menos como un todo dotado de conciencia que como fragmentación. Kracauer parece dar a entender que, al final, no es tanto el argumento o la historia lo que posee la capacidad de conmover o estimular al espectador como las imágenes, los objetos, los fragmentos.

6.

EPÍLOGO Y CONCLUSIÓN.
EN BUSCA DE LA MIRADA PERDIDA

> *En ese instante todo es perfecto, la suavidad de la luz, el ligero perfume del aire, el pausado rumor de la ciudad. Inspira profundamente y la vida ahora le parece tan sencilla y transparente que un arrebato de amor, parecido a un deseo de ayudar a toda la humanidad la empapa de golpe.*
>
> (Jean Pierre Jeunet, Guillaume Laurant, *Amelie*)

La etnografía urbana ha planteado desde siempre problemas importantes tanto de registro como de descripción. La forma particular de sociedad que motivaba el espacio público, esa reunión de desconocidos dominados por la evitación y la indiferencia mutua que constituye lo urbano, no podía ser abordada por el etnólogo desde su aparato metodológico convencional, "basado fundamentalmente en la permanencia prolongada en el seno de una comunidad de contornos discernibles, y con cuyos miembros se interactuaba de manera más o menos problemática" (Delgado, 1999: 46). Si la antropología de lo urbano no quería perder de vista la esencia misma de aquello que constituía el objeto de su mirada, debía aceptar que ese objeto no estaba constituido sino por secuencias, por acontecimientos que eran por sí mismos "hechos sociales totales", que no remitían a una sociedad, como Mauss hubiera querido, sino a un sinfín de microsociedades que confluían en el acontecimiento observado. Si la antropología urbana quería serlo de veras, debía admitir que ninguno de los objetos que observaba podía aislarse de esa red de fluidos que recorrían las calles, fusionándose, escindiéndose,

abarcando, retirándose, tal y como Baudelaire, Benjamin, Kracauer y sobre todo Simmel habían ya intuido.

Pero la verdad es que los ensayos de una etnografía de lo urbano, tal y como la hemos entendido a la luz de los textos de Baudelaire, Simmel, Benjamin y Kracauer, no se puede decir que sea abundante. Contamos apenas con los trabajos formulados desde la microsociología, la etnografía de la comunicación o la etnometodología, destacables en el plano teórico, pero francamente escasos en el empírico. En términos generales, hay que apuntar que el referente metodológico fundamental viene de las intuiciones pioneras de Marcel Mauss y André Leroi-Gourhan, así como del conjunto de la obra de Erving Goffman y la escuela interaccionista por él iniciada. En el plano empírico, contaríamos, entre no muchos más, con las las aportaciones de John Lofland (1971; 1976), como *Analyzing Social Settings: A Guide to Qualitative Observation and Analysis* (Wadworth Publishing, Belmont, 1971), o *Doing Social Life: The Qualitative Study of Human Internaction in Natural Settings* (Basic Books, Nueva York, 1976). Cabe destacar también el ya clásico trabajo de William H. Whyte sobre la actividad cotidiana en los parques y pequeñas plazas de Nueva York, mostrando cómo se produce la interacción sincrónica entre los caminantes, la lógica cooperativa de los encuentros buscados o fortuitos, las pautas de aprovechamiento que realzaban el valor de ciertos puntos y descartaban otros (Whyte, 1988). En esa misma línea contamos con trabajos interesantes, como el de Setha M. Low (2000) comparando la actividad de dos plazas públicas en San José, la capital de Costa Rica, o el de Mitchell Duneier (2001) sobre las sociedades peatonales en las calles del Greenwhich Village neoyorkino. Poca cosa, como se ve.

No sabemos si podríamos decir lo mismo de lo que en un cierto cine etnográfico fue un intento parecido por captar la singularidad de la vida en las aceras, la singularidad de todo aquel universo social del que Jane Jacobs supo hacer la vindicación y el elogio. A lo largo de nuestra disertación hemos podido constatar que ya desde sus inicios el cinematógrafo se había dirigido a aquello que era inherentemente el objeto natural de su mirada, y que a lo

largo de la década de los años veinte había tomado nueva fuerza en una serie de filmes de temática urbana que la historiografía del cine ha venido agrupando bajo el epígrafe de *sinfonías urbanas.*

Pero ¿qué queda de esa bulimia que parecía insaciable por captar la vitalidad de la vida urbana que era, al fin y al cabo, *la vida* a secas? Acaso la historia de un cierto documentalismo de temática urbana no haya hecho, desde entonces, sino mirarse al espejo del vigor de aquellos primeros documentalistas, en un *dejà vu* nostálgico de aquella mirada perdida.

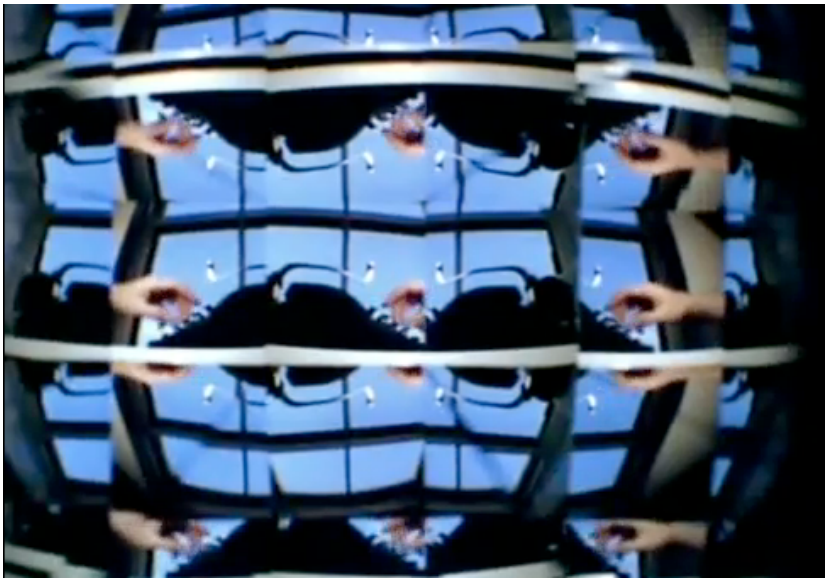
En 1939 Willard Van Dike realiza *The City*, en colaboración, entre otros, con Ralph Steiner, productor y co-director, Lewis Mumford, a quien se le debe la narración, y Aaron Copland, a cargo de los temas musicales. El filme versa sobre el desorden de las ciudades americanas –"*the spectacle of misapplied human power"–,* es decir, sobre la deshumanización de una vida urbana que se percibe con matices altamente peyorativos, en el marco de una nostálgica elegía por la vieja vida comunitaria, hoy perdida. Efectivamente, los trabajos de la American Documentary Film, Inc., formada por Van Dike y Steiner para la producción de *The City*, presentan una actitud moralista sobre lo urbano, que podríamos situar en las antípodas del entusiasmo de Vertov. Y sin embargo, curiosamente es en las secuencias en las que se da constancia del infernal desorden urbano, donde se puede apreciar toda la belleza y tensión estética que hizo de piezas como *The City* auténticos hitos del documentalismo de temática urbana. Es como si, de alguna manera, estos cineastas, al igual que los teóricos de Chicago –con los que tenían íntimos lazos de unión intelectual–, sintieran una contradictoria pero al mismo tiempo irresistible fascinación por aquello que pretendían demonizar.

En 1940 aparece *Barcelona, ritmo de un día,* de Antonio Román, un documental de temática urbana realizado en la tradición de las sinfonías urbanas de los años veinte, que muestra la dinámica de Barcelona a lo largo de una jornada. Sin embargo, la película de Román se aleja del espíritu de éstas, al incorporar una voz en off que comenta las imágenes, en un tono en ocasiones marcadamente propagandístico.

Fotograma de *The city*

Tras la Segunda Guerra Mundial Donn Alan Pennebaker aborda la vida urbana en *Daybreak Express* (1953), una breve mirada al transporte ferroviario urbano, al compás del frenético ritmo de la trompeta de Duke Ellington en el tema homólogo.

Cuatro años más tarde, Francis Thomson, en *N.Y., N.Y.* (1957), llevaba a la literalidad la idea de la ciudad caleidoscópica. Aunque Thomson se mueve más en la tradición surrealista que en la documental, la estructura del filme enlaza con la linea de las sinfonías urbanas, y se centra en el delirante ritmo de una jornada en New York. Sin embargo, Thomson más que a captar la vida urbana “de improvisto”, como buscaran hacerlo las sinfonías urnbanas de los años veinte y treinta, se rinde a una fragmentación de imágenes tal que la ciudad se desdibuja tras los caprichosos juegos de las lentes del caleidoscopio.



Distorsión de imágenes en *N.Y., N.Y.*

Sin embargo, la década de los '50 verá nacer una práctica cinematográfica que no solamente se inspira en los aspectos estéticos y creativos de las sinfonías, sino que recupera también la reflexión sobre la mirada con una renovada pasión. En este momento, en la segunda mitad de los años cincuenta y primera de los sesenta, se registran algunos de los movimientos más influyentes en la historia del cine contemporáneo, todos ellos con una marcada tendencia hacia un cine directo e involucrado con la exterioridad; con aquella materialidad en bruto a la que hacía referencia Kracauer. En este ambiente, dominado por un ansia de renovación, surgen movimientos como la *Nouvelle vague* francesa y sus variantes, el *Cinéma verité* y el *Free Cinema* británico. Prácticamente en paralelo, surgen en Norteamérica movimientos documentalistas con planteamientos similares a los europeos, como el *Candid Eye* canadiense, y el *Direct Cinema* norteamericano (Cf, Jacobs, 1979; Barsam, 1992).

En estos momentos, en Francia, el *Cinéma vérité,* clama abiertamente su admiración y deuda con Vertov y con la máxima de su cine-ojo, *captar la vida de improvisto!*. Y entre los pioneros franceses, quizá sea Jean Rouch, del que ya hemos hablado, quien ahonda más profundamente en la reflexión sobre la

"etnograficidad" del cine. Su *Chronique d'un été* (1961), co-dirigida con Edgar Morin, leva el subtítulo "*Une experience de cinéma vérité*" aparentemente en homenaje a Vertov. Con la experiencia del rodaje directo con un equipo liviano y portable –innovación tecnológica que, no lo olvidemos, precedió y condicionó la estética de este cine–, Rouch y Morín descubrían el poder que la cámara poseía de provocar en los sujetos un comportamiento diferente o atípico; un poder que, de alguna manera, liberaba al sujeto por un momento de su propia y limitada subjetividad, de su "invisibilidad", y lo alentaba en un ejercicio de exposición pública. Los dos cineastas se lanzaban a la calle con una cámara *RTM Eclair*, de apenas 3 kilos de peso, para captar opiniones directas, espontáneas, sobre el momento político, a propósito de la liberación colonial de Argelia.

Rouch y Morin reunidos en *Chronique d'un été*

El mismo formato de encuentros fortuitos y sinceros con ciudadanos ordinarios, y el registro espontáneo de gestos y opiniones es asumido por Chris Marker en *Le joli mai* (1962), en la que una sensible y creativa mirada sobre la espacialidad urbana acompaña la posición política del filme. Dos años más tarde aparece *Paris vu par* (1964), un rompecabezas urbano

constituido por piezas dirigidas respectivamente por Jean-Luc Godard, Erich Romer, Jean Rouch y Claude Chabrol.

Los documentales realizados bajo los principios del *Cinéma vérité* adquieren, en fin, un sentido revolucionario, que en algún punto enlaza con el sueño de Vertov; La prístina actitud con la que buscaban aproximarse a las pequeñas situaciones ordinarias, a los "dramas encontrados" –a la manera del *objet trouvé* en la creación plástica–, es el resultado de la búsqueda de esa primera mirada con la que el cine pionero –y, como no, las sinfonías– se había relacionado con un entorno ya profundamente urbano.

Influenciado directamente por el *Cinéma vérité,* el desarrollo del *Direct Cinema* americano en la década de los sesenta fue protagonizado por nombres como Robert Drew, Richard Leacock, D. A. Pennebaker, Albert y David Maysles, o Frederik Wiseman. El *Direct Cinema* americano se desarrolla a través de dos corrientes complementarias y a menudo yuxtapuestas: mientras que el "documental cronista", estrechamente vinculado a la producción televisiva, apostaba por una cámara extremamente móvil y la interactuación entre la cámara y el sujeto filmado, es decir, entre el observador y el observado, el "cine de observación" –*Observational Cinema*– pretendía que el observador, es decir, la cámara, no interfiriese en aquello que ocurría delante de ella. A diferencia del "documental cronista", el "cine de observación", proponía la posición estática de la cámara con el fin de no interferir en los acontecimientos; el observador debía actuar como "una mosca en la pared" –*the fly on the wall*– y analizar e interpretar después los hechos durante la fase de montaje.

Sin embargo todas estas tendencias, como hemos mencionado, tenían como principal foco de interés el acercarse a esa materialidad en bruto de la que nos hablaba Kracauer en su *Teoría del cine*[39], y que era la sustancia primera de la exterioridad urbana, esa exterioridad que se antojaba hermética e inasible. Para aquellos cineastas, de la misma manera que para los pioneros de los años veinte, la cámara constituía un arma llena de

[39] En realidad, cabría preguntarse si, de hecho, existe un cine que no tenga en la cruda y bruta materialidad exterior su principal y más amado foco de interés.

posibilidades con la cual enfrentarse a ese frenético y volátil mundo exterior; permitía asirlo, registrarlo y, en definitiva, mirarlo con una nueva frescura. El *Cinéma vérité* incluía la concepción de la cámara como "arma" catalizadora y el cineasta como un participante activo tras –y a veces delante de– la cámara; la eliminación de elementos ficcionales, la filmación directa en las calles y una estética visual espontánea e informal. Todas estas características se hallan en mayor o menor medida también presentes en el *Direct Cinema* o en el *Candid Eye*, hasta el punto que a menudo se ha venido a confundir estas tendencias y considerarlas todas bajo el término *Cinéma vérité.* El objeto de la mirada de todas ellas era, en efecto, esa materialidad cruda, esa materialidad en bruto en constante agitación de la que estaba constituida la exterioridad moderna. Sin embargo, en el seno de la diferencia entre ellas se halla una cuestión que se refiere a la idea de "verdad" o fidelidad a lo real. No podemos simplificar hasta el punto de obviar que dentro de cada una de ellas, cada cineasta explora esa exterioridad de acuerdo con sus propias convicciones y percepción del mundo, como veíamos al abordar las sinfonías urbanas. Pero también es cierto que las diferencias entre ellas implican formas diferentes de aproximarse y percibir esa exterioridad, y que no vienen sino a reavivar el debate sobre el papel del etnógrafo de lo visual. Así, mientras que el ideal de Rouch de un cine-verdad (*Cinéma vérité*) abogaba por una cámara participante –al igual que el *Kinopravda* de Vertov–, una cámara que, al estar ahí, mirando, tenía la capacidad –virtud?– de variar la realidad, el *Observational Cinema* aspiraba a la invisibilidad de la cámara, a una presencia que interfiriera lo mínimo posible en la realidad que estaba registrando.

No obstante, esta pretendida objetividad del *Observational Cinema* debe siempre tomarse con cautela, ya que aquellos mismos cineastas entendían que toda mirada implica, siempre, cierto grado de manipulación de lo mirado. Frederik Wiseman, por ejemplo, consideraba sus filmes miradas parciales fruto de su propia experiencia y bagaje personal. Una mirada siempre implicaba distorsión, pero esa parcialidad inherente a toda mirada no impedía hacer un cine "ético" –como él mismo argumentaba–, que mostrara con

sinceridad aquello que el cineasta creía que "estaba pasando", aquello que miraba. Entre sus filmes más destacables están aquellos centrados en el microcosmos de las instituciones, como *The Titicut Follies* (1967), *High School* (1968), o *Hospital* (1970), entre otros.

Desde la década de los ochenta nos hallamos con los trabajos neoyorquinos de Jem Cohen, como *This is a History of New York* (1987) *Lost Book Found* (1996) o *Chain* (2004), en los que el cineasta y artista multimedia recorre las calles de su New York natal armado de un instrumento, la cámara, que le permite el extrañamiento ante lo mirado, volver a ver su ciudad como quien la mira por primera vez.

Pero en las últimas décadas, es quizá Johan Van der Keuken el cineasta que mejor y más explícitamente encarna esa nostalgia por reencontrar esa primera mirada, espontánea y prístina. Para Van der Keuken, "cine-verdad" es la verdad de nuestro propio cuerpo en medio de aquello que se ha puesto en movimiento a su alrededor; cuerpo y cámara se confunden mientras dura la toma, mientras sucede algo imprevisible que nosotros mismos –el observador– hemos desencadenado. En *Face Value* (1991), Van der Keuken nos ofrece una cartografía de rostros, un viaje por la diversidad cultural de la Europa de fin de siglo, a través de una simmeliana exploración del rostro del Otro. Todo gira en torno a los rostros y al acto de mirar: el deseo de mostrarse, el miedo a ser visto, la imposibilidad de verse a sí mismo, el miedo y el deseo de ver al otro. Y también, dentro de este tema de ver y mirar, entorno a la feroz lucha por la identidad.

En *Amsterdam Global Village* (1996), Van der Keuken se propone abordar la exterioridad y la presencia del Otro en su ciudad natal, Amsterdam, a través de un viaje laberíntico por calles, canales y plazas que es también un viaje alrededor del mundo. *Amsterdam Global Village* representa, sin duda, uno de los esfuerzos más apasionados de conformar un verdadero arte de la exposición.

Rostro del cineasta en *Face Value*

En la actualidad, los esfuerzos en la reflexión sobre el acto de mirar lo urbano se han cristalizado en productos de no-ficción diferentes y diversos. Entre ellos podemos destacar *Suite Habana* (2003), de Fernando Pérez, que recupera la estructura de las sinfonías urbanas de los años veinte y resume en 84 minutos un día en la vida de 10 habaneros cualquiera –de las clases populares–, a través de una mirada consciente de que, con su presencia, está cambiando a cada segundo la realidad que observa.

Sin embargo, hoy hay quien se plantea una pregunta que de ninguna manera es banal: ¿Cómo influyen todos los cambios que se han sucedido vertiginosamente desde la época en que las primeras sinfonías fueron rodadas? ¿cómo se puede hacer una sinfonía urbana hoy? Harun Farocki responde a esta pregunta a través de la videoinstalación *Counter Music* (2007), un trabajo realizado con alumnos de la escuela de Le Fresnoy, cerca de Lille, donde la asignatura consistía en pensar a través de imágenes cómo se podría hacer una sinfonía urbana hoy. Para Farocki la respuesta es clara: una sinfonía urbana hoy no podría hacerse sino a través de imágenes de

cámaras de vídeo-vigilancia. Éste es el material fundamental y de ahí sale el grueso de las imágenes que emplea Farocki.

Otra de las tentativas de mirar la exterioridad urbana partiendo del extrañamiento nos la ofrece Eva Weber en *The Solitary Life of Cranes* (2008), una invitación a explorar 24 horas de la vida de Londres desde la privilegiada pero solitaria perspectiva de las cabinas de las grúas, desde donde uno puede entregarse, como decía el primo del cuento de Hoffman (2006), a las habilidades de un verdadero "arte de mirar", aunque conservando siempre la distancia con lo observado.

Fotograma de *The Solitary Life of Cranes*

Y por supuesto que tampoco podemos olvidarnos de una de las últimas muestras de esta actitud reflexiva entorno a cómo se puede abordar con la mirada esa sociedad "nerviosa" que constituye lo urbano: *Keelias Takes Manhattan* (2010). La mirada de Jonas Mekas nos convida a un paseo familiar por las calles de Manhattan que combina la espontaneidad y candidez de la imagen doméstica con la estructura y ritmo de las sinfonías urbanas de los años veinte, un estilo que viene cultivando desde la década de los sesenta.

Todo ello indica que el cine continua ofreciendo un campo vastísimo para la reflexión sobre el papel que desempeña la mirada cinematográfica en un

mundo siempre en movimiento, siempre cambiante. Se trata, como ya hemos comentado, de la misma reflexión que hace el Jeff de *La ventana indiscreta* cuando trata de dar coherencia a los fragmentos aislados y discontinuos que entrevé desde su posición inmóvil tras la ventana; es la misma pregunta que lanza Kurosawa en *Rashomon:* Aquello que capta nuestra mirada ¿es la realidad "tal cual es"? Llegados a este punto, es preciso que nos volvamos a formular aquella misma pregunta que nos hacíamos al principio de nuestra disertación: ¿de qué manera está el cine en posición de arrojar luz sobre una exterioridad que se antoja inasible?

En el primer capítulo hablábamos de la sensación de rechazo y fascinación que destilaban las apreciaciones morales de los chicaguianos a propósito de la singularidad de la experiencia urbana, y que se dejaba translucir también en la actitud hacia el fenómeno de no pocos cineastas, como Ruttmann o Van Dike. Esa visión ambivalente de la vida urbana iba de la mano de una oposición teórica, que la Escuela de Chicago asumiría como propia, entre aquellos dos tipos de sociedad que Tönnies (1979) había ya perfilado; una constituído por lazos solidarios, simples y naturales, y otra del todo compleja, insolidaria, dominada por el impulso de sus miembros de no responder a nada que no sea el propio interés personal. Los teóricos de Chicago –Thomas, Park, Burgess, Wirth, MacKenzie– constataron que la vida urbana requería una versatilidad de identidad constante, ya que los individuos debían de adaptarse a escenarios y tiempos diferentes que les obligaban a adoptar una plástica multiplicidad de rostros. Exigía una implacable y rápida capacidad de adaptación y una astucia inédita a la hora de relacionarse con desconocidos en un universo de interacciones frágiles y precarias. Implicaba, en fin, un infinito juego de máscaras, un constante *role playing* que a menudo basculaba entre posiciones contradictorias. Aquello que constituía el objeto de la mirada de los documentalistas de lo urbano, por lo tanto, no era sino aquello que Simmel había venido en llamar la "nerviosidad" de la vida urbana, y que implicaba no ya un conjunto homogéneo de componentes humanos, sino más bien una conformación basada en la dispersión, un conglomerado de interacciones abigarrado y volátil. Ello implicaba que cada momento

concreto en lo social requería que los copartícipes hallaran rápidamente cuál era la conducta adecuada, cómo manejar las impresiones ajenas y cuáles eran las expectativas suscitadas en el encuentro.

¿Cómo se podía entonces captar la vida en una sociedad no-estructurada sino siempre en proceso de estructuración, una sociedad compuesta por una trama de relaciones tan precarias como infinitas? A lo largo de nuestra disertación sobre el clima intelectual en el que convergieron los tres pensadores con el advenimiento de las sinfonías urbanas, llegábamos a la conclusión de que el cine –sobre todo un determinado tipo de cine, como puntualizaría Kracauer– representaba la concreción visual de ese ansia por captar y aprehender aquella exterioridad urbana tan fragmentaria y volátil que escapaba al escrutinio del ojo desnudo. El cine sólo tenía sentido en cuanto sus elementos constitutivos no dejaban de moverse, y por ello mismo, su mirada no podía sino dirigirse hacia aquello que estaba continuamente en movimiento. El cine además, como hemos tenido ocasión de ver a lo largo de nuestro recorrido, atendía con especial interés a aquello que otros medios de expresión o aprehensión del mundo despreciaban: a lo secundario, a lo residual, a las migajas de lo real. Y sin embargo, eran precisamente estas "migajas de lo real", estas *situaciones* fragmentarias y a-estructuradas lo que había fascinado a los chicaguianos, hasta tal punto de considerarlas los átomos básicos de la vida social; era precisamente la *situación* lo que residía en la base de la sociología de George Simmel, para quien la sociedad no era sino un constante "acaecer"; aquellas "migajas de lo real" eran también las unidades básicas del escrutinio sobre la exterioridad urbana de Benjamin, Kracauer, e incluso podríamos decir que de Baudelaire.

¿En qué consistía, entonces, la "etnograficidad" de un filme? Decíamos que Jean Rouch arrojaba luz sobre este dilema cuando apuntaba que "hay pocos momentos en los que el que va al cine de pronto comprende un lenguaje desconocido sin la ayuda de subtítulos, participa en ceremonias extrañas y se encuentra andando por pueblos o por territorios que nunca había visto antes pero que reconoce perfectamente. Un milagro como este sólo se puede producir en el cine, pero sucede sin ninguna estética particular

que nos diga cómo funciona o sin ninguna técnica especial que lo provoque". "Puede que sea un primer plano de una sonrisa africana, un mejicano guiñando a la cámara, el gesto de un europeo que es tan cotidiano, que nadie soñaría jamás en filmarlo". "Pero los cineastas de hoy prefieren no aventurarse sobre estos peligrosos caminos y sólo los genios, los locos y los niños se atreven a presionar los botones prohibidos..." (Rouch, 1995 [1975]: 103-104). Lo que el cine estaba en posición de registrar, el objeto de su mirada, eran aquellos microacontecimientos que sucedían a cada minuto, a cada segundo en la interacción humana, es decir, "cualquier cosa"; ese mismo "cualquier cosa" al que se abandonaba Jonas Mekas con su cámara por las calles de Nueva York, y que no es ni más ni menos que el objeto de estudio que compete al antropólogo de lo urbano. Por ello, tal y como Jean Rouch apuntaba, lo mejor que el cine estaba en posición de ofrecer era aquello que conseguía captar sin proponérselo, como por azar.

Sin embargo, ni Kracauer ni quizá tampoco Benjamin habían dejado de notar que no toda manifestación cinematográfica tenía la misma capacidad de captar lo que se "cocía" ahí fuera, de rodar con la espontaneidad y frescura que aquella realidad cambiante y azarosa demandaba. Para Kracauer, el cine poseía la habilidad de captar el fragmentario mundo material en toda su dimensión, y re-unir aquellos fragmentos, a través del montaje, en una nueva composición que gravitaba hacia las regiones más básicas de la existencia, hacia fenómenos que eludían cualquier intencionalidad o interpretación. Para Kracauer, esta inherente habilidad del medio cinematográfico implicaba una responsabilidad ineludible: el cine debía necesariamente volcarse sobre aquella materialidad para seguir siendo cine, y perpetuarse como campo de entrenamiento para un estado psíquico –el del espectador– transformado por la industrialización.[40]

En el primer capítulo enfatizábamos para las sinfonías urbanas de los años veinte el calificativo de "etnográficas", ya que, si bien adolecían de una base teórica etnográfica conscientemente trabajada como tal e integraban procedimientos y recursos estéticos tradicionalmente poco aceptados en la

[40] Kracauer adoptará esta idea de Benjamin.

práctica de la etnografía visual, sí que estaban, sin embargo, deslizándose sobre aquella materialidad en constante ebullición, y reflexionando conscientemente sobre la opaca dinámica de lo urbano. Podría decirse que los intereses y procedimientos de aquellos cineastas eran los mismos que los del etnógrafo, a saber, observar, registrar y reflexionar sobre una exterioridad que, aunque discurría sin pausa bajo nuestra ventana, se antojaba a todas luces infinitamente exótica e incomprensible. "Porque, mientras que la escritura cree fijarse en lo esencial, pero de hecho sólo se entretiene en lo fácil, lo resumible", el cine, "obsesionándose en lo molecular, accede a lo difícil humano. La escritura sólo puede describir lo descriptible. Es el cine, en cambio, quien se las tiene que ver con lo *indescriptible'"* (Delgado, 1999: 76).

El documental de temática urbana de los años veinte representa aquel aventurarse sobre los peligrosos caminos que se deslizaban sobre la inestable cresta del azar, aquel candor con el que los pioneros se enfrentaban a una exterioridad que se antojaba terriblemente conflictiva, terriblemente opaca; representaba aquella frescura y espontaneidad infantil de quien mira la vida por primera vez. Y una importante parte del cine documental posterior no estaba haciendo sino intentar recuperar aquella mirada inocente sobre los fragmentos inconexos e infinitos de que estaba formada la exterioridad urbana.

Pero no es posible dejar de constatar que esa añoranza no es exclusiva del cine documental. Merece la pena resaltar cómo el cine de ficción no ha podido evitar hacerse eco no sólo de esa mirada, sino también de esa actitud ante lo mirado. El cine narrativo ha sabido en ocasiones ser sensible a aquella naturaleza azarosa, a-estructurada y fragmentaria de la experiencia urbana, más incluso que un en ocasiones pretencioso cine documental. Y esto sucede en cierta medida porque, como hemos venido insistiendo, decir "cine urbano" es un pleonasmo, ya que no existe más cine que el urbano. Pero incluso dentro de esta sensibilidad hacia la naturaleza de la modernidad urbana inherente al cine, existe también toda una tradición de cineastas que, de una manera u otra, se han hecho eco de aquella nostalgia por recuperar una mirada cándida y "virgen" sobre lo urbano, una mirada que fuera capaz

de captar la vida “de improvisto”, como rezaba la consigna de los *kinoki*.

El *Grupo Vertov*, creado por Jean Luc Godard en la efervescencia de las revueltas de mayo del '68, recuperaba para el cine la idea vertoviana de una mirada marxista sobre la realidad y la importancia fundamental de los intervalos para ello, que, como hemos visto, Benjamin interpretaba como una exhaustiva fragmentación de la mirada a través de la cámara capaz de ofrecer una imagen de la realidad mucho más significativa. A la reivindicación política de estos filmes se añade un complejo dialogar entre sonido e imagen, entre imágenes filmadas y de archivo, entre diferentes idiomas. Y sin embargo, el grupo representa una manera de entender el acto de mirar que se aleja sensiblemente de las ideas de Vertov, ya que Godard y sus colegas negaban la capacidad del cine de “captar la vida de improvisto”. Una frase en *British Sounds* resumía con una lúcida brevedad la postura del Grupo Dziga Vertov: “Photography is not the reflection of reality. It is the reality of that reflection.” El grupo pensaba que el cine no era tanto representación como *presentación*, es decir, intencionalidad, ideología. Renunciando consciente y militantemente a la utopía de la mirada perdida, Godard y su grupo estaban de alguna manera poniendo en evidencia algunas de las contradicciones del sueño de Vertov, como la incompatibilidad entre el deseo de crear un lenguaje cinematográfico –es decir, el deseo de “estructurar” y “ordenar” las imágenes en un lenguaje–, y la idea de un *cine-verdad*, que fuera capaz de captar la vida “tal cual es”; entre la idea de una *cámara-ojo* y aquello que Bazin había llamado la *cámara-stylo*. El mismo Bazin había escrito en uno de sus textos mayores dedicado al neorrealismo italiano que «el realismo en arte no puede proceder evidentemente más que del artificio» (Bazin, 2003 [1958-1962]: 446).

Sin embargo, esa búsqueda de la mirada perdida no dejará, como decíamos, de convertirse en un *leitmotiv* nostálgico entre ciertos sectores del cine contemporáneo. A esa búsqueda, que se debate entre los estrechos márgenes de la frontera con la utopía, se entrega Wim Wenders a lo largo de su obra. En *Der Himmel über Berlin* (*El Cielo sobre Berlín*), Wenders trata explícitamente este tema a través de unos ángeles que no son ya dogma

teológico, sino profanos símbolos de la mirada humana. En la segunda parte del film Wenders cita el Evangelio de San Mateo: “La lámpara del cuerpo es el ojo. Si tu ojo está sano, todo tu cuerpo estará iluminado; pero si tu ojo está malo, todo tu cuerpo estará a oscuras” (6, 22-23). El momento en el que se rueda la película, el regreso de Wenders a Alemania tras sus años de trabajo en América, pretende ser también un regreso de la edad adulta a la infancia, en busca de esa mirada pura que ve el mundo como por primera vez. El hombre se vuelve niño; el universo mítico de la infancia resurge de las profundidades para erigirse como único antídoto para un mundo desnaturalizado y sin sentido, como reza el comienzo de la narración, en el que se ve una página en blanco, en un plano detalle de una mano que comienza a escribir lo que una voz en *off* recita:

> Cuando el niño era niño caminaba relajado. Quería que el arroyo fuera río. Que el río fuera torrente y que este charco fuera el mar. Cuando el niño era niño, no sabía que era niño. Para él todo era divertido y las almas eran una. Cuando el niño era niño no tenía opiniones ni costumbres. Se sentaba en cuclillas y se escabullía de su sitio. Tenía un remolino en el cabello y no ponía caras raras cuando le fotografiaban. (Wenders, 1987)

En *Lisboa Story* (1995), un técnico de sonido (Rüdiger Vogler) acude a la llamada desesperada de su amigo, un cineasta alemán (Patrick Bauchau), que le pide que se reúna con él en Lisboa. Cuando Vogler llega, el director ha desaparecido, dejando unas cintas con imágenes mudas. El técnico recorre las calles de Lisboa, grabando los sonidos del casco viejo de la ciudad para completar las imágenes de su amigo, buscando el contrapunto sonoro perfecto para aquellas imágenes rodadas con una cámara primitiva que atestiguan el anhelo de reencontrar la inocencia.

En *Tokio-ga*,(1985) esa búsqueda de la mirada perdida se materializa y se hace explícita en la búsqueda del rastro y la memoria de Jasujiro Ozu por las calles de Tokio. Desde la ventanilla del avión, el protagonista evoca aquella nostalgia por la frescura y candidez del cine de los orígenes:

> En el vuelo pusieron una película. Como siempre intenté no verla y como siempre la vi. Sin el sonido, las imágenes sobre la pequeña pantalla me parecían todavía más vacías. Una forma vacía que simula e imita las emociones. Era bello mirar afuera por la ventanilla. Pensé que si fuera posible filmar así, habría sido como abrir los ojos, para mirar solamente, sin desear probar nada (Wenders, 1985).

Nostalgia de la mirada de Jasujiro Ozu en *Tokio-ga*

Se trata de esa mirada final de *Le mepris* (*El desprecio*) (1963), de Godard, cuyo desarrollo encontramos más tarde en el filme de Theo Angelopoulos *Ulysses' Gaze* (*La mirada de Ulises)* (1995). El filme de Angelopoulos narra el viaje de un cineasta griego (Harvey Keitel) a su país natal y desde allí a varios países eslavos a fin de encontrar una vieja película perdida de dos hermanos pioneros del cine heleno. El hilo narrativo es un viaje en busca de aquella pureza e inocencia de la primera mirada a través de una tierra devastada, la de los Balcanes; un viaje que acaba precisamente en el corazón de la locura, Sarajevo. El filme entero parece preguntarse dónde ha quedado sepultada entre tanto escombro aquella mirada transparente y cándida que se enfrentaba al mundo con los ojos de un niño. Y es precisamente esa mirada infantil, que se deleita en lo pequeño, que descubre la maravilla de lo cotidiano, lo que busca recuperar Alain Tanner en *Dans la ville blanche* (1983), a través de la cámara

doméstica de un marinero alemán que hace escala en Lisboa.

Otro filme que se pregunta por el sentido y la naturaleza de la mirada cinematográfica es *Madrid* (1987), de Basilio Martín Patino. Patino, a través de su protagonista y alter ego Hans, se entrega a descubrir aquello que late en la ciudad, en su paisaje, en sus habitantes, y aquello que borbotea en la superficie El resultado de su errar urbano es un Madrid que se antoja incoherente e inacabado, profundamente urbano y profundamente popular al mismo tiempo. Hans se avoca a ese espectáculo cotidiano con su ojo mecánico, tratando de hallar, entre la muchedumbre de las calles de Madrid respuestas al pasado, pero también, y sobre todo, al presente. Una vez más, es esa nostalgia por una mirada prímula y limpia lo que Patino busca en la exterioridad urbana de un Madrid agitado.

Y todavía en el ámbito del cine español, no podemos dejar de referirnos a esa nostalgia toda ella hecha filme que es *Tren de sombras*, de José Luis Guerín. En este caso Guerín se deleita en la candidez que evocan las supuestas películas domésticas que un abogado francés de apellido Fleury rodó

Imágenes de las películas *amateur* de Fleury en *Tren de sombras*

en los años ’30. Aquello que descubre Guerín en los maltrechos y enmohecidos rollos es la espontaneidad y frescura de una mirada amateur sobre la realidad, una mirada que capta con una naturalidad deliciosa la felicidad familiar.

En el fondo, hemos venido planteando siempre la misma cuestión: la nostalgia por aquella mirada perdida de los pioneros del cine, que miraban el mundo como por primera vez tras la lente de su aparato tecnológico. Esa nostalgia por la frescura enajenada es lo que uno encuentra en una mirada cinematográfica como la que aquellos cineastas urbanos de los años veinte supieron ejercer, y que se prolonga a través de toda una tradición de cine documental y de ficción hasta nuestros días.

En el fondo, no es sino aquella mirada de niño que Baudelaire hallaba en Constantin Guys: “mírenlo también como un hombre niño, un hombre que posee cada minuto el genio de la infancia, es decir un genio para el que ningún aspecto de la vida está *embotado* (Baudelaire, 2005a [1863]: 358).

BIBLIOGRAFÍA

ADORNO, T.W. “Caracterización de Walter Benjamin”. En *Crítica cultural y sociedad*, Sarpe, Madrid, 1984 [1955]., pp. 132-148.

ALTHABE, G. i COMOLLI, J.-L. *Regards sur la ville*, Centre Georges Pompidou, París, 1994.

ARDÉVOL, E. “Representación y cine etnográfico”, *Quaderns de l’ICA*, 10, invierno de 1997, pp. 125-197.

- “El cinema etnogràfic i l’encontre cultural”, *Revista Valenciana d’Etnologia*, 4 (2008), pp. 80-89.

ARDÉVOL, E. y PÉREZ TOLÓN, L., (eds). *Imagen y cultura: Perspectivas del cine etnográfico*, Diputación provincial de Granada, Granada, 1995.

ARTAUD, A., “Cine y brujería”. En *El cine,* Alianza, Madrid, 1984 [1927].

ASCH, T., “La formación de antropólogos visuales”, *Fundamentos de Antropología* nº 1*,* Diputación provincial de Granada, Granada, 1995, pp. 114-122.

AUGÉ, M., *Los "No lugares" : Espacios del anonimato : Una antropología de la sobremodernidad*, Gedisa, Barcelona, 1993.

AUSTER, P., *Ciudad de cristal,* Anagrama, Barcelona, 1997.

BARRIOS, G., *Ciudades de película*, Eventus, Caracas, 1998.

BARSAM, R., *Nonfiction film: A critical history,* Indiana University Press, Bloomington, 1992.

BAUDELAIRE, Ch., “El pintor de la vida moderna”. En *Salones y otros escritos sobre arte*, La balsa de la Medusa, Madrid, 2005a [1863] pp. 347-392.

- “Salón de 1845”. En 2005a [1845], pp. 33-86.

- “Salón de 1846”. En 2005a [1846], pp. 95-188.

- “Salón de 1959: Cartas al Sr. Director de la *Revue Française*”. En 2005a [1959], pp. 221-294.

- “El Spleen de París”. En *Paraísos Artificiales. El Spleen de París,* Losada, Buenos Aires, 2005b [1869], pp. 213-318.

- *Las Flores del mal*. Cátedra, Madrid 2004 [1857].

BAZIN, A., *¿Qué es el cine?* Rialp, Madrid, 2003 [1958-1962].

BENJAMIN, W*., Discursos interrumpidos I*. Taurus, Madrid 1973.

- *La infancia en Berlín hacia 1900*, Alfaguara, Barcelona, 1982 [1950].

- *Dirección Única,* Alfaguara, Madrid, 1988 [1939].

- *El origen del drama barroco alemán,* Taurus, Madrid, 1990 [1928].

- *Diario de Moscú,* Taurus, Madrid 1992.

- "París, capital del siglo XIX", en *Iluminaciones II, Poesía y capitalismo*. Taurus, Madrid, 1998 [1939], pp. 171-190.

- "Sobre algunos temas en Baudelaire". En 1998 [1939], pp. 121-170.

Iluminaciones I, Poesía y capitalismo. Madrid, 2001.

- *Sobre la Fotografía*. Pre-textos, Valencia 2004 [1931].

- "Acerca de la facultad mimética". En *Obras,* libro II vol. I, Abada, Madrid, 2007 [1933], pp. 213-216.

- "The Work of Art in the Age of Its Technological Reproductibility: Second version". En *The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility and Other Writings on Media*, The Belknap press of Harvard University press, London, 2008 [1936], pp. 19-55.

- "Replay to Oscar A. H. Schmitz". En 2008 [1927], pp. 328-330.

BERMAN, M., *Todo lo sólido se desvanece en el aire: La experiencia de la modernidad*. Siglo veintiuno, Madrid, 1988.

BETTIN, G., *Los sociólogos de la ciudad,* Gustavo Gili, Barcelona, 1982.

BRATU-HANSEN, M., "Decentric Perspectives: Kracauer's Early Writings on Film and Mass Culture", *New German Critique*, nº 54, Special Issue on Siegfried Kracauer, otoño de 1991, pp. 47-76.

- ""With Skin and Hair": Kracauer's Theory of Film", Marseille 1940, *Critical Inquiry*, Vol. 19, Nº 3, primavera de1993, pp. 437-469.

- "On Mice and Ducks", Benjamin and Adorno on Disney", *South Athlantic Quarterly,* enero de 1993, pp. 27-61.

- "Benjamin and Cinema: Not a One-Way Street", *Critical Inquiry*, Vol. 25, Nº. 2, "Angelus Novus": Perspectives on Walter Benjamin, invierno de 1999, pp. 306-343.

- “Room-for-play: Benjamin’s Gamble with Cinema”, The Martin Walsh Memorial Lecture 2003, *Canadian Journal of Film Studies*, Vol. 13, nº 1, primavera de 2004, pp. 1-27**.**

BRAUN, M., *Picturing Time: The Work of Etienne-Jules Marey (1830-1904)*, The University of Chicago Press, Chicago, 1994.

BUCK-MORSS, S., *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes.* Visor, Madrid, 2001.

- “Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered”, *October*, Vol. 62, otoño de 1992, pp. 3-41.

BURCH, N., *El tragaluz del infinito,* Cátedra, Madrid, 2008.

CALVINO, I., *Las ciudades invisibles,* Siruela, Madrid, 2003.

CERTEAU, M. de., *La invention du quotidien*, Gallimard, París, 1992.

COULON, A. *L'École de Chicago.* Flammarion, París, 1992.

CHAPMAN, J., "Two Aspects of the City: Cavalcanti and Ruttmann". En JACOBS, L. (ed.), *The Documentary Tradition*, Norton, Nueva York, 1979, pp. 37-42.

CHIPP, H.B., *Teorías del arte contemporáneo,* Akal, Madrid, 1995.

CRETON, L. y FEIGELSON, K. *Villes cinématographiques: Ciné-lieux,* Presses Sorbonne Nouvelle, París, 2008.

DELEUZE, G., *La imagen-movimiento: Estudios sobre cine 1,* Paidós, Barcelona, 1994.

DELGADO, M., *El animal público,* Anagrama, Barcelona, 1999.

- “Cine”. En M.J. Buxó y J.M., De Miguel (eds.) *De la investigación audiovisual. Fotografía, cine, vídeo, televisión*. Proyecto A, Barcelona, 1998.
- "La no-ciudad como ciudad absoluta", Sileno, 13 (2003): 123-131
- *Sociedades movedizas. Pasos hacia una antropología de las calles*, Anagrama, Barcelona, 2007.

DERRIDA, J., “El cine y sus fantasmas”, entrevista por Antoine de Baecque y Thierry Jousse, *Cahiers de Cinéma,* 556, abril de 2001.

DUNEIER, M., *Sidewalk*; Farrar, Strauss and Giroux, Nueva York, 2001.

DUVIGNAUD, J. *Lieux et non-lieux*, Anthropos, París, 1977.

- *Herejía y subversión: Ensayos sobre la anomía*, Icaria, Barcelona, 1990.

ELLIS, J.C., *A new history of documentary film*, The Continuum International Publishing Group, Nueva York, 2005.

ENGELS, F., *The condition of the working-class in England in 1844,* Cosimo books, Nueva York, 2008.

FLAHERTY, R., "Filming real people". En JACOBS, L. (ed.), *The documentary tradition,* Norton, Nueva York, 1979, pp. 97-99.

FOUCAULT, M., *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2005.

FREUD, S., *Más allá del principio del placer: Psicología de las masas y análisis del yo; El yo y el ello,* RBA, Barcelona, 2002 [1920].

FRISBY, D., *Fragmentos de la modernidad: Teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamin* **,** Visor, Madrid,1992.

- *Georg Simmel,* México, D.F. : Fondo de Cultura Económica, 1990.

GEDULD, H. M., ed. *Los escritores frente al cine,* Fundamentos, Madrid, 1981.

GILLOCH, G., *Myth and Metropolis: Walter Benjamin and the City*, Polity Press, Cambridge, 1997.

GOFFMAN, E., *Relaciones en público: Microestudios de orden público*, Alianza, Madrid, 1971.

GRAFMEYER, Y. y JOSEPH, I., eds. *L'École de Chicago. Naissance de l'écologie urbaine.* Aubier, París, 1991.

GRAU REBOLLO, J. *Antropología audiovisual*, Bellaterra, Barcelona, 2002.

HABERMAS, J. *Teoría de la acción comunicativa*, Taurus, Madrid, 1998 [1981].

- "Georg Simmel sobre filosofía y cultura". En *Textos y contextos*, Ariel, Barcelona, 2002 [1983], pp. 177-188.

HALL, P. *Ciudades del mañana. Historia del urbanismo en el siglo XX*. Ediciones del Serbal, Barcelona, 1996.

HANNERZ, U., *Exploración de la ciudad: hacia una antropología urbana*. Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1993.

HAUSER, A. *Historia social del arte*. Guadarrama. Madrid. 3 vols, 1980.

HEIDER, K., "Hacia una definición de cine etnográfico". En ARDÉVOL, E., y

PÉREZ TOLÓN, L., (eds.), 1995 [1976], pp. 75-93.

HICKS, J. *Dziga Vertov: Defining documentary film*, Tauris Co. Londres. 2007.

HOFFMAN, E.T.A., *La atalaya del primo,* Krk ed., Oviedo, 2006.

JACOBS, J. *Muerte y vida en las grandes ciudades*, Capitán Swing, Madrid, 2011 [1961].

JACOBS, L. (ed.), *The Documentary Tradition*, Norton, Nueva York, 1979.

JARAUTA. F. "Fin-du-siècle: ideas y escenarios", *D'Art*, 22 (1996), pp. 91-97.

JOSEPH, I. *Prendre place. Espace public et culture dramatique.* Editions Recherches-Plan Urbain, París, 1995.

KANT, I., *Crítica de la razón pura,* Universitat de València, València, 2000.

KRACAUER, S., *De Caligari a Hitler: Una historia psicológica del cine alemán*. Paidós Estética, Barcelona, 1985 [1947].

- Teoría del cine: La redención de la realidad física, Paidós, Barcelona, 1996 [1960] .

- "Dalla finestra". En *Strade a Berlino e altrove,* Pendragon, Bologna, 2004 [1931], pp. 55-57.

- "Strada sense ricordo". En 2004 [1932], pp. 25-28.

- "Grida per strada". En 2004, [1930], pp. 29-31.

- "Cartolina Ilustrata". En 2004, [1930] pp. 50-51.

- "Per monti e per valli". En 2004, [1928] pp. 47-49.

- "Los que esperan". En *Estética sin territorio,* Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de la región de Murcia, Murcia, 2006 [1922], pp. 141-156.

- "El artista en nuestro tiempo". En 2006 [1925], pp. 201-214.

- "El ornamento de masas". En 2006 [1927], pp. 257-274.

- "La fotografía". En 2006 [1927], pp. 275-298.

- "Cambios en el destino del arte". En 2006 [1929], pp. 49-58.

- "Culto de la distracción". En 2006 [1926], pp. 215-224.

LEFEBVRE, H. *El derecho a la ciudad*, Península, Barcelona, 1978.

- Espacio y política, ed. 62, Barcelona, 1960.

LEROY GOURHAM, A., "Cinéma et sciences humaines: Le film ethnologique existe-t-il?", *Revue Encyplopédique de Géographie Humaine et*

d´Ethnologie, 3 (1948): 42-51.

LEVI-STRAUSS, C., *Mitológicas IV. El hombre desnudo*. Siglo XXI, México DF, 1991 [1971].

LEYDA, J. *Historia del cine ruso y soviético*, Eudeba, Buenos Aires, 1965.

LOFLAND, J., *Analyzing Social Settings. A Guide to Qualitative Observation and Analysis*, Wadworth Publishing, Belmont, 1971.

- *Doing Social Life: The Qualitative Study of Human Internaction in Natural Settings*, Basic Books, Nueva York, 1976.

LOFLAND, L. H., *A World of Strangers: Order and Action in Urban Public Space*, Basic books, Nueva York, 1973.

LORENTE BILBAO, J.A., "Miradas sobra la ciudad. Las sinfonías como representación de la urbe", *Zainak,* 23, 2003, pp. 55-69.

LOW, S. M., *On the Plaza. The Politics of Public Space and Culture*, University of Texas Press, Austin, 2000.

LUKÁCS, G. *El asalto a la razón*, Grijalbo, Madrid, 1975 [1953].

MACDOUGALL, D., "Cinema transcultural", *Antípoda* nº 9, julio- diciembre de 2009, pp. 47-88.

MARTÍNEZ, E. "A propósito de Berlín (o desmontando a Ruttmann): Imaginarios sociales y representaciones urbanas en el cine documental". *Revista bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales,* vol. XIV, nº 842, 5 de octubre de 2009.

MICHELSON, A., "*The Man with a Movie Camera*: From Magician to Epistemologist". En P. ADAMS, ed., *The essential cinema*, New York university press, New York, 1975, pp. 60-72.

MISSAC, P., *Walter Benjamin . de un siglo al otro: sus reflexiones sobre el tiempo y la historia, el cine, la arquitectura y una mirada "diferente" sobre ese extraño mosaico llamado Modernidad.* Gedisa, Barcelona, 1997.

MONTANI, P., *Dziga Vertov*, La nuova Italia, Florencia, 1975.

MOREY, M. "Kantspromenade. Invitación a la lectura de Walter Benjamin", *Creación*, 1 (1990a).

- *Psiquemáquinas*, Montesinos, Barcelona, 1990b.

MORÍN, E., *El cine o el hombre imaginario,* Paidós, Barcelona, 2001 [1956].

NOBLE, D. *The religión of technology: The Divinity of Man and the Spirit of Invention,* Alfred A. Knopf, New Cork, 1993.

PARK, ROBERT E; BURGESS, ERNST W; MCKENZIE, RODERICK D., *La Ciudad: Sugerencias para la investigación del comportamiento humano en el medio ambiente urbano,* El Serbal, Barcelona, 1999 [1925].

PASOLINI, P.P., "La lengua escrita de la acción". En PASOLINI, P., P., et alii, *Ideología y lenguaje cinematográfico,* Alberto corazón, Madrid, 1964.

PENZ, F. y LU, A. *Urban Cinematics: Understanding Urban Phenomena Through the Moving Image*, University of Chicago Press, Chicago, 2011.

POE, E. A., "El Hombre de la multitud*".* En *Cuentos*, Alianza, Madrid, vol. I, 2006 [1840].

PORTER-MOIX, M. *Historia del cine ruso y soviético*, Ediciones de Cultura Popular, Barcelona, 1968.

RABINBACH, A. , *Human Motor: Energy, Fatigue and the Origins of Modernity,* University of California Press, Berkeley, 1992.

REMY, J. y VOYÉ, L., *La ciudad y la urbanización.* Instituto de Estudios de Administración Local, Madrid, 1976.

ROUCH, J. "El hombre y la cámara". En ARDÉVOL, E. y PÉREZ TOLÓN, L., (eds.), 1995 [1975], pp. 95-122.

ROUSSEAU, J.J., *Del contrato social; Discurso sobre las ciencias y las artes; Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres*, Alianza, Madrid, 1980 [1762].

RUBY, J. "Revelarse a si mismo: reflexividad, antropología y cine", en ARDÉVOL, E. y PÉREZ TOLÓN, L., 1995 [1980], pp. 161-202.

RUSELL, C., "New Media and Film History: Walter Benjamin and the Awakening of Cinema" *Cinema Journal* 43, Nº 3, primavera, 2004, pp. 81-85.

SADOUL, G., *El cine de Dziga Vertov,* Era, México D.F., 1973.

- *Historia del cine mundial*, siglo XXI, México DF 2004 [1949].

SAVAGE, M., "Walter Benjamin's urban thought: a critical analysis",

Environment and Planning D: Society and Space 13(2), 1995, pp. 201-216.

SCHOLEM, G., *Major Trends in Jewish Mysticism*, Schocken, New York, 1961 [1941].

SCHLÜPMANN, H., "The Subject of Survival: On Kracauer's *Theory of Film",* en *New German Critique,* nº 54, número especial sobre Sigfried Kracauer, Otoño de 1991, pp. 111-126.

SENNETT, R., *La conciencia del ojo*, Versal, Barcelona, 1990.

- El declive del hombre público, Península, Barcelona, 1974.

- "Las ciudades norteamericanas: Planta ortogonal y ética protestante", *Revista Internacional de Ciencias Sociales*, 12 (septiembre 1991), pp. 281-299.

SHKLOVSKI, V., "El arte como artificio". En TODOROV, TZ., *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Siglo XXI, México, 1991 [1917], pp. 55-70.

SIMMEL, G., *Sociología : Estudios sobre las formas de socialización*, Madrid, Alianza, 1986 [1908].

- Filosofía del dinero, Centro de estudios Constitucionales, Madrid 1977 [1900].

- "Las grandes urbes y la vida del espíritu". En *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*. Península, Barcelona, 2001 [1903], pp. 375-398.

- "Rodin (precedido de una nota sobre Meunier)". En *Sobre la Aventura. Ensayos filosóficos.* Península, Barcelona, 2002 [1910] pp. 239-264.

SPENGLER, O., *La decadencia de Occidente: Bosquejo de una morfología de la historia universal*, Calpe, Madrid, 1923-1927.

TODOROV, TZ., *Teorías del símbolo*, Monte Ávila, Caracas, 1991.

TRUFFAUT, F. "Reflexiones sobre los niños y el cine". En *El placer de la mirada*, Paidós, Barcelona, 2002 [1975].

TSIVIAN, Y., ed. *Lines of Resistance: Dziga Vertov and the Twenties.* Le Giornate del Cinema Muto, Gemona (Udine), 2004.

TURVEY, M., "Can the Camera See? Mimesis in *Man with a Movie Camera*",

October, vol. 89, verano de 1999, pp. 25-50.

- *The Filming of Modern Life. European Avant-garde Film of the 1920s*, Michigan Institute of Tecnology, Michigan, 2011.

VAN GOGH, V. *Cartas a Théo*. Idea Books. Barcelona, 1998 [].

VERTOV*,* D.*,* "Respuestas al periódico Kinofront", en VV.AA., *Cine soviético de vanguardia*¸ Alberto Corazón, Madrid, 1971 [1930], pp. 89-93.

- *El cine-ojo*, Fundamentos, Barcelona, 1974.

- "¿Cómo empezó todo?". En AA.VV., *El cine soviético visto por sus creadores*, Sígueme, Salamanca, 1975 [1935].

VIGO, J., "El punto de vista del documental", *Premier Plan*, nº19, Lyon, noviembre de 1961.

WATIER, P. "Las grandes ciudades y la vida del espíritu. Modernidad, economía monetaria y condiciones psicosociales", en *Georg Simmel, sociólogo*, Nueva Visión, Buenos Aires, 2005.

WIRTH, L. "El urbanismo como forma de vida". En M. FERNANDEZ MARTORELL, *Leer la ciudad*, Icaria, Barcelona, 1988 [1938].

WOOLF, V. *Escenas de Londres*, Lumen, Barcelona, 1986 [1931-1932], pp. 28-29.

WORTH, S. "Hacia una semiótica del cine etnográfico". En ARDÉVOL, E., y PÉREZ TOLÓN, L., (eds.), 1995 [1983], pp. 210-223.

WHITMAN, W. *Hojas de hierba*, Novaro, México DF., 1971 [1955].

WHYTE, W. H., *City. Rediscovering the Center.* Doubleday, Nueva York, 1988.

ZOLA, É., *El naturalismo*. Península, Barcelona, 1988 [1881].

TESIS DOCTORALES:

GAMARRA, G., *Estética urbana. Ciudad cine y mito: de Walter Benjamin a "Metrópolis",* Universidad de Deusto, 2003.

INDICE DE PELÍCULAS

ANGELOPOULOS, TH. *Ulisses' Gaze* (*La mirada de Ulises*) [Ficción], Paradis Films, Basic Cinematografica, Istituto Luce, Grecia, Francia, Italia, Alemania, Reino Unido, República Federal de Yugoslavia, Bosnia Herzegovina, Albania, Rumania,1995.

ANTONIONI, M.A., *Blow Up* [Ficción], Bridge Films, USA, 1966.

CAVALCANTI, A., *Rien que les heures* [documental], Francia, 1926.

COHEN, J., *This is a History of New York* [documental, corto], EEUU, 1987.

- Lost Book Found [documental, corto], EEUU,1996.

- Chain [documental, corto], EEUU, 2004.

CHABROL, C., DOUCHET, L., GODARD., J.L., et alii, *Paris vu par* [documental, corto] Francia: Les Filmes du Cyprès, Les Films du Losange, Francia, 1965.

DE OLIVEIRA, M., Douro, faina fluvial [documental, corto], Portugal, 1931.

D'ERRICO, C., *Stramilano* [documental, corto], Italia, 1929.

DESLAU, E., *Montparnasse* [documental, corto], Francia: Archives du Film / Cinémathèque Française, Francia, 1929.

DUDOW, S., *Kuhle Wampe* [ficción], Prometheus-Film-Verleih und Vertriebs-GmbH, Praesens-Film, Alemania, 1932.

FAROCKI, H., *Counter Music* [video-instalación] Francia, 2007.

FLAHERTY, R. J., *The Twenty-Four-Dollar Island* [documental, corto], EEUU, 1927.

GODARD, J.L., *Le mepris* [Ficción], Francia, Chris Sievernich Filmproduktion, Gray City, Westdeutscher Rundfunk (WDR), Italia, 1963.

GODARD, J.L., ROGER, J.H., *British Sounds* [documental], Kestrel Productions, London Weekend televisión (LWT), Francia, 1970.

GUERÍN, J. L., *Tren de sombras*, [Ficción], Films 59, Grupo Cine arte, Institut del Cinema Català (ICC), España, 1997.

HITCHCOCK, A. J., *Rear Window* [Ficción], Paramount Pictures, Patron Inc., EEUU, 1954.

INEMAN, S., *Praha v zári svetel* [documental, corto], Chekoslovakia, 1928.

IVENS, J., *Regen* [documental, [documental, corto], Capi-Holland, Holanda,

1929.

KEATON, B., *The Cameraman,* [Ficción], Metro Goldwyn-Mayer, EEUU, 1928.

KEMENY, A., LUSTIG, R. R., *São Paulo Sinfonía da Metropole* [documental], Rex Filmes, Brasil, 1929.

KOPALIN I., KAUFMAN, M., *Moskva* [documental], Sovkino, URSS, 1927.

LUMIÈRE, L., *La sortie des usines Lumière*, [documental, corto], Lumière, Francia, 1895.

- L'arrivée d'un train à La Ciotat, [documental, corto], Lumière, Francia, 1896.

MARKER, CH., *Le jolie mai* [documental], Sofracima, Francia, 1966.

MARTÍN PATINO, B., *Madrid* [Ficción], La Linterna Mágica, España, 1987.

MEKAS, J., *Keelias Takes Manhattan* [documental, corto], EEUU, 2010.

MOHOLY-NAGY, L., *Berliner Stilleben* [documental, corto], Alemania, 1926.

MORIN, E., ROUCH J., *Chronique d'un été* [documental], Argos Films, Francia, 1961.

PENNEBAKER, D. A., *Daybreak Express* [documental, corto] EEUU, 1953.

PÉREZ, F., *Suite Habana* [documental], Wanda Vision, S.A., Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficos (ICAIC), Cuba, 2003.

RUTTMANN, W., *Berlin: Die Symphonie der Großstadt* [documental], Deutsche Vereins-Film**,** Alemania, 1927.

STRAND, P., SHEELER, Ch., *Manhatta* [documental, corto]*,* EEUU, 1921.

THOMSON, F., *N.Y., N.Y.* [documental, corto], Les Productions Artistes Associés, EEUU, 1957.

VAN DER KEUKEN, J., *Face Value* [documental], Fonds voor de Nederlandse Film, Interkerkelijke Omroep Nederland (IKON), La Sept, Holanda, 1991.

- *Amsterdam Global Village* [documental], Pieter Van Huystee Film and Television, Holanda, 1996.

VAN DIKE, W., *The City* [documental, corto], American Documentary Films Inc., EEUU, 1939.

VERTOV, D., *Chelovek s kino-apparatom* [documental], VUFKU, URSS, 1929.

VIGO., J., *À propos de Nice* [documental, corto], Francia, 1929.

WANG, W., *Smoke* [Ficción], Miramax Films, EEUU, 1995.

WEBER, E., *The Solitary Life of Cranes* [documental, corto], Odd Girl Out Productions, Inglaterra, 2008.

WENDERS, W., *Der Himmel über Berlin* (*El Cielo sobre Berlín*) [Ficción], Road Movies Filmproduktion, Argos Films, Westdeutscher Rundfunk (WDR), Alemania, Francia, 1987.

- *Lisboa Story* [Ficción], Madragoa Filmes, Road Movies Filmproduktion, Alemania, Portugal, 1994.

- *Tokio-Ga* [documental], Chris Sievernich Filmproduktion, Gray City, Westdeutscher Rundfunk (WDR), Alemania, EEUU, 1985.

WISEMAN, F., *The Titicut follies* [documental], EEUU, 1967.

- *High School* [documental], EEUU, 1968.

- *Hospital* [documental], EEUU, 1970.

Páginas web consultadas:

http://www.imdb.com/

http://www.divxclasico.com/foro/viewtopic.php?t=64553