

ARTIGO

ALEGORÍAS DE LA IMPROVISACIÓN A PROPÓSITO DE LOS CUADROS DE CIUDADES EN *CALLES EN BERLÍN Y EN OTROS LUGARES,* DE SIEGFRIED KRACABUER

ALLEGORIES OF THE IMPROVISATION ON THE CITIES PICTURES IN *CALLES EN BERLÍN Y EN OTROS LUGARES,* BY SIEGFRIED KRACAUER

MIGUEL VEDDA*

RESUMEN

El artículo examina los cuadros de ciudades incluidos en el volumen *Calles en Berlín y en otros lugares*, de Siegfried Kracauer, con vistas a rastrear los modelos de estructura y vida urbanas presentes en los ensayos, a establecer los aportes del pensador alemán a una etnografía de la gran ciudad y a indagar las posibilidades que, en los ensayos, se localizan, dentro de los espacios urbanos, para la improvisación y para la transformación social.

PALABRAS CLAVE: ensayo alemán; Siegfried Kracauer; marxismo; *ratio*; improvisación.

ABSTRACT

The article analyzes the pictures of cities included in the volume *Straßen in Berlin und anderswo*, by Siegfried Kracauer, with the purpose of tracing the models of urban structure and life present in the essays, of establish the contributions of the German thinker to an ethnography of the great city, and of investigate the possibilities that, in the essays, are located, within the urban spaces, for the improvisation and for social transformation.

KEYWORDS: German Essay; Siegfried Kracauer; Marxism; *Ratio*; Improvisation.

Calles en Berlín y en otros lugares (Straßen in Berlin und anderswo) reúne buena parte de los ensayos urbanísticos escritos por Kracauer entre 1925 y comienzos de 1933 y aparecidos, en su casi totalidad, en la *Frankfurter Zeitung*, un diario del que fue colaborador Kracauer desde 1921 y cuyo suplemento cultural dirigió desde 1930, hasta que fuera despedido, por razones políticas e ideológicas imaginables, en 1933. Publicados en Suhrkamp en 1964, un año después de que aparecieran, en la misma editorial, la compilación *El ornamento de la masa* y la novela *Ginster*, el volumen forma parte de un proyecto, en parte impulsado por Adorno, para reinstalar a Kracauer en el escenario intelectual alemán de postguerra, después del largo e intenso olvido en el que habían sumido a la figura y la obra del ensayista frankfurtiano los años de la dictadura nacionalsocialista. En el marco del renacimiento de la recepción crítica de la obra de Kracauer que tuvo lugar en las últimas décadas, los dos libros publicados en 1963 han despertado una atención específica y dado lugar a estudios provocadores; curiosamente, no puede decirse lo mismo de *Calles en Berlín...* Más allá de los comentarios que aparecen en biografías y libros monográficos sobre Kracauer, son escasos los análisis detallados sobre el volumen; uno de los más específicos continúa siendo el de Gerwin Zohlen, incluido en el número de *Text + Kritik* dedicado a Kracauer (1980); análisis que, a pesar de señalar lúcidamente particularidades importantes de los ensayos, resalta aspectos generales y pasa por alto muchos de los motivos más singulares y sustanciales del libro. Zohlen destaca con acierto la originalidad formal de los ensayos, que no pueden ser clasificados fácilmente dentro de un género determinado, pero –curiosamente– sugiere una esencial afinidad con la “prosa filosófica” presente en *Rastros* de Bloch o

en *Minima moralia* de Adorno.¹ La conexión propuesta nos parece errada: en virtud de sus particularidades formales y de contenido, sería más atinado trazar un paralelo entre *Calles de Berlín...* y los ensayos sobre viajes de Bloch (ante todo, los que se incluyen en *Literarische Aufsätze*) o los ensayos urbanísticos de Walter Benjamin. En este último caso, no solo presentan semejanzas con los de Kracauer los cuadros de viajes –pensemos, por ejemplo, en los ensayos sobre París, Ibiza, Nápoles, Marsella, Weimar, el Báltico, o aun el *Diario de Moscú*–, sino también las tentativas para contemplar el propio *milieu* con la mirada de un extranjero o un exiliado; tentativas cuyas expresiones más significativas se encuentran en *Infancia en Berlín* y en “Crónica de Berlín”. Esta doble faceta que encontramos en Benjamin se advierte también en los ensayos de *Calles en Berlín...*; pero también existen, entre ambos autores, importantes semejanzas y divergencias, metodológicas y formales, que tornan no solo justificada, sino además productiva la comparación.

Todavía más pertinente que este rastreo de paralelos es situar los ensayos del libro dentro de la trayectoria intelectual de Kracauer. El contexto de la segunda mitad de la década de 1920 y comienzos de la de 1930 está marcado para el autor, en primer lugar, por la asimilación e identificación con la obra de Marx y con la filosofía marxista y, por ende, con una ruptura con las perspectivas idealistas tempranas; en segundo lugar, por el desarrollo de una forma de escritura ensayística orientada a revolucionar el medio periodístico y que le valió a Kracauer un amplio reconocimiento del público y la crítica contemporáneos. En tercera instancia, ambos hechos se vinculan con un cambio general en las posiciones respecto de la Modernidad: si en los ensayos más tempranos do-

minaba una impugnación global de la civilización burguesa desde un punto de vista *kulturkritisch*, desde mediados de los años veinte se perfila una posición más matizada y aguda, desde la cual se perciben en la vida moderna, no solo los aspectos negativos señalados ya por Tönnies, Simmel o Weber y retomados por Kracauer, por ejemplo, en *Über das Wesen der Persönlichkeit* (Sobre la esencia de la personalidad, 1913-1914) o en *Soziologie als Wissenschaft* (Sociología como ciencia, 1922), sino también, y en una medida creciente, espacios de libertad y posibilidades de experimentación ausentes en las comunidades tradicionales. Parte de la riqueza de los análisis escritos desde mediados de la década de 1920 reside en las reacciones ambivalentes o aun heterogéneas que despiertan en el ensayista los fenómenos –políticos, sociales, culturales– más recientes. Esta lectura dúplice de los nuevos tiempos se manifiesta también en los ensayos sobre calles y ciudades; atraviesa el modo en que en ellos se aborda la polaridad París/Berlín. Por un lado, Kracauer encumbra a menudo en la capital francesa por haber logrado eludir algunos de los “males” de la despersonalizada y despersonalizadora era burguesa que han inficionado sin resistencias a otras grandes ciudades. Como señala Agard, para Kracauer París encarna

el sueño de una Modernidad que estaría reconciliada con la naturaleza, con la historia y la tradición. En París, los monumentos se insertan armoniosamente en la vida moderna. [...] París es más pequeña, más humana, está menos [norte]americanizada, es más respetuosa del individuo.²

En los ensayos de *Calles de Berlín...* hallamos evidencias de estas posiciones; así, cuando se subraya el crecimiento orgánico de París, en vista de que las partes que la componen “se han desarrollado relaciona-

das entre sí, como los miembros de los seres vivos”.³ El complemento de estas reflexiones es la crítica de Berlín como espacio urbano inorgánico y caótico, cuyas calles –sobre todo las céntricas y occidentales– tienden a borrar las huellas de cualquier vínculo con el pasado histórico. Uno de los ensayos más importantes del libro, “Straße ohne Erinnerung”⁴ (‘Calle sin recuerdo’, 1932), subraya esta peculiaridad berlinesa: Ku’damm emerge en él como encarnación de un tiempo que fluye en forma vacía y en el que nada puede durar. El cambio constante suprime el recuerdo: los comercios y cafés, que desaparecen o emergen de la nada como por un hechizo, generan la impresión de que existe solo un presente exclusivo, y de que el pasado se ha sumido en un olvido del que ninguna potencia podría salvarlo. La proverbial magdalena proustiana no podría redimir en Berlín el tiempo perdido: “En otros lugares, el pasado permanece adherido a los lugares en los que se alojó cuando estaba vivo; en Kurfürstendamm, se retira sin dejar huellas”.⁵ Si, en otras localidades, las fachadas de los edificios permiten leer la historia en ellos sedimentada, en la Berlín moderna el tiempo todo lo arrastra en su curso vertiginoso: en Ku’damm, las fachadas están despojadas de sus antiguos ornamentos, que tendían un puente entre el antes y el ahora: “Ahora, las fachadas despojadas se alzan sin tener un punto de apoyo en el tiempo y son el símbolo del cambio ahistórico que se consume detrás de ellas”⁶.

Con todo, a través de la crítica en principio devastadora que el ensayo aplica a las calles berlinesas, asoman cualidades que Kracauer destaca positivamente en otros contextos e incluso constituyen componentes centrales de su pensamiento. Así, cuando se alude al desarraigo (*Wurzellosigkeit*) de los comercios de Ku’damm, muchos de los cuales no

se toman el menor trabajo de aparecer como empresas de fundamentos sólidos, sino que producen una impresión de improvisación, recordamos las intensas apologías de la extraterritorialidad y de la improvisación presentes en otros contextos en Kracauer. Cuando se comenta que los comercios de Ku'damm van y vienen como la población de un puerto, podemos pensar en la contraposición entre castillos (burgueses) y puertos y en la celebración de estos últimos, en cuanto lugares de la apertura, la inestabilidad y la invención, que se despliega al final de *Ginster*. Esto nos permite especificar mejor las ambigüedades presentes en *Calles en Berlín*: los ensayos oscilan entre una nostalgia *kulturkritisch* de las ciudades nacidas y crecidas orgánicamente, en las que la historia se hace visible en los escenarios urbanos, y un arreglo de cuentas con las condiciones de la vida moderna, basado en el principio según el cual el espacio para la propia acción y reflexión son las condiciones históricas vigentes y sus perspectivas de futuro inmanentes. Pero la justificación de las ciudades sin recuerdo no está libre de complejidades. Kracauer comprende que la despersonalización, el individualismo de las grandes ciudades son hijos de una *ratio* cuya génesis y funcionamiento, como forma pervertida de la razón (*Vernunft*) ilustrada, habían sido ya examinadas en el ensayo “El ornamento de la masa” (1926). Las formas potencialmente emancipadoras, en el seno de las civilizaciones urbanas, deberían ser buscadas en las grietas e intersticios de estas; en los puntos en los que el *continuum* de la racionalización burguesa es interrumpido – la imagen posee resonancias benjaminianas – y emergen espacios para la experimentación. De esto se deduce que, desde esta perspectiva, los atributos de las ciudades sin recuerdo, entre las cuales se destaca Berlín en primera línea, no son mera de-

pravación de un arquetipo positivo representado por París, sino forma originaria de la sociabilidad urbana moderna: una estructura saturada de contradicciones y atravesada por la violencia, pero que a la vez encierra las únicas posibilidades utópicas susceptibles de realización en el presente en el que escribe Kracauer. Una muestra de esta comprensión de Berlín como verdadero campo de fuerzas es el modo en que se expone el contraste entre Oeste y Este. En aquel, la impersonalidad revela formas perversas, para cuya descripción actualiza toda una estética del horror; así, en “Die Unterführung” (“El pasaje subterráneo”), el narrador confiesa no haber recorrido jamás el pasaje próximo a la estación Charlottenburg “sin un sentimiento de terror”, en vista de que se trata de “un estridente pasaje infernal, un sombrío conjunto de ladrillos, hierro y hormigón construido para toda la eternidad”.⁷ El espanto procede ante todo del contraste entre la compacta unidad racional de la construcción, en la que cada elemento posee su lugar específico y su función en el todo, y la dispersión de los seres humanos que recorren el pasaje, que aparecen como partículas dispersas sustraídas a un todo inexistente: la perfección del sistema conformado por la materia inerte pone al descubierto la imperfección del caos vivo. En “Schreie auf der Straße”⁸ (“Gritos en la calle”), barrios proletarios como Neukölln o Wedding, cuya efervescencia política se comunica a las calles por las que circulan las manifestaciones con banderas rojas, son contrapuesto con las calles del Oeste, cuyos habitantes “no conforman una unidad, les falta completamente el clima en el que surgen acciones en común. No esperan nada unos de otros. Avanzan de manera incierta, sin contenido y vacíos”.⁹ En estos sitios, los objetos tienen una vitalidad de la que carecen las personas; de ahí que los gritos que

surgen en forma inesperada en las calles de Berlín occidental, y que aterran al autor del artículo, no procedan de los habitantes, sino de las propias calles, que expresan violentamente su pobreza en experiencia cuando no pueden ya soportarla.

Es revelador que este contraste sea proyectado también a París, más allá de las recurrentes idealizaciones de dicha ciudad. En “Analyse eines Stadtplans” (‘Análisis de un plano de ciudad’, ca. 1928), es expresado a través de la oposición entre los *faubourgs* y el centro. Por este, circula una multitud muy diferente de la que recorre la periferia: se trata de un flujo carente de finalidad, compuesta por partículas aisladas desprovistas de sustancia común. El esplendor de las mercancías en las vidrieras durante el día, como el brillo ennegrecido de las luces durante la noche carecen de toda finalidad social; las luces se han reunido para complacerse a sí mismas, en lugar de brillar para los hombres. Como para Marx de *El capital*, también para Kracauer es el capitalismo una era en la que los procesos sociales aparecen como lo que son, es decir: no como relaciones directamente sociales trabadas entre las personas mismas, en sus trabajos, sino, por el contrario, como *relaciones propias de cosas* entre las personas y *relaciones sociales entre las cosas*. Esta “objetividad fantasmal” (Marx) de los bulevares parisinos es expandida por Kracauer al rango de marca distintiva de los centros de todas las grandes ciudades:

Esto no ocurre solo en París. Los centros de las metrópolis, que son también los lugares del esplendor, se parecen cada vez más entre sí. Sus diferencias se desvanecen.¹⁰

Los faubourgs, en cambio, carentes de esplendor, son a la vez menesterosos y humanos (*armselig und menschlich*); de esa conjunción brota un sentimiento de comunidad que se transmite a las cosas, ya que, en la periferia, la miseria “aproxima a las cosas al ámbito del calor humano”.¹¹ Si la ausencia de opulencia y esplendor sensible permite entender por qué los faubourgs han sido tradicionalmente el lugar de nacimiento de las revoluciones, explica por otro lado la peculiar disposición que mantienen allí las muchedumbres. Esto se observa sobre todo en las ferias: allí las masas en busca de sustento disfrutan, “entre las compras, del espectáculo de la continua disgregación de los complejos a los que pertenecen. Ese espectáculo las mantiene en los márgenes de la vida”.¹² En ese asilo al aire libre que representan los faubourgs, las existencias perdidas conocen una convivencia cuya humanidad no proviene solo de que la existencia allí conserva restos de vida natural que la colman, sino también al hecho de que esa vida colmada se encuentra bajo el signo de la ruptura (*Abbruch*).

La ruptura es una signatura que define a las clases populares en el este de Berlín o en la periferia parisina y que deja su marca en los espacios urbanos. A través de ese quiebre con los esquemas prefijados, buscan dichas clases hurtarse a la acción uniformadora de la *ratio*; la sociedad burguesa según se dice en “*Straßenvolk in Paris*”¹³ (‘El pueblo en las calles en París’), “se empeña en conseguir aseguramientos que vayan más allá del instante y se mueve en un sistema de vías que son tan rectas como las avenidas”,¹⁴ más allá de que la estabilidad del sistema sea inestable y se encuentre continuamente expuesta a las crisis. El pueblo, en cambio, se sustrae a toda petrificación, “como si un impulso desconocido les im-

pidiera reunirse conformando un patrón legible”.¹⁵ Ya en 1919 presentaba Kracauer su propia utopía social como una revolución permanente orientada a preservar a la comunidad en un estado de agitación continua, con vistas a que las fuerzas y pensamientos creadores y vitales persistan siempre activos y rehúsen cualquier consolidación.¹⁶ Compuestas ocho años más tarde desde una perspectiva materialista, las reflexiones sobre el pueblo parisino conservan un trasfondo vitalista, aunque sustentado ahora por el convencimiento de la consustancial transitoriedad de las sociedades. Si, como se afirmará en *Los empleados* (1930), la fuga de imágenes difundida por la cultura de masas es una fuga ante la revolución y la muerte,¹⁷ el pueblo parisino, según se dice, no sin idealización, en el ensayo de 1927, no busca traducir sus experiencias en configuraciones orientadas a eternizarse, sino en formas que solo se componen para volver pronto a disgregarse: “La imagen en la que se representan las personas ordinarias es un mosaico improvisado. Deja libres muchos huecos libres” (128). La categoría de *mosaico* tiene una función importante en la teoría social kracaueriana; aparece en un punto central de *Los empleados*, cuando el autor distingue de su propia metodología a las embaucadoras representaciones “fotográficas” de la vida social ofrecidas por el reportaje ordinario:

La realidad es una construcción. Por cierto que la vida debe ser observada a fin de que la realidad se constituya. Pero esta de ningún modo se encuentra contenida en la serie de observaciones más o menos casuales que conforman el reportaje; antes bien, se halla única y exclusivamente en el mosaico que se compone a partir de las observaciones individuales, sobre la base del conocimiento del contenido de la realidad. El reportaje fotografía la vida; un mosaico tal sería su imagen.¹⁸

Una sutil afinidad electiva une el método empleado por Kracauer para dar cuenta de la vida social con el proceder experimental de las clases populares parisinas, cuyo comportamiento está regido por la improvisación. Cabe indicar que la categoría de mosaico cumple un papel saliente en las “Palabras preliminares sobre crítica del conocimiento” con las que se abre el estudio de Benjamin sobre el *Trauerspiel*; un libro que fue reseñado muy positivamente por Kracauer y que influyó sobre este de manera productiva. En sí, el concepto kracaueriano de improvisación presenta coincidencias con el benjaminiano de alegoría; en el libro sobre el *Trauerspiel*, las configuraciones alegóricas destacan la transitoriedad de la historia humana, la fugacidad de sus obras e instituciones. Como se dice en un conocido pasaje del tratado de Benjamin:

En el semblante de la naturaleza está escrita la palabra ‘historia’ con la escritura cifrada de la transitoriedad. La fisonomía alegórica de la historia-natural, que es puesta en escena por el *Trauerspiel*, está realmente presente como ruina. Con esta, la historia se ha trasladado sensiblemente al escenario. [...] así configurada, la historia no se manifiesta como proceso de una vida eterna, sino como transcurso de ineluctable decadencia. [...] Las alegorías son en el reino del pensamiento lo mismo que las ruinas en el reino de las cosas.¹⁹

Los alegoristas barrocos recibieron los materiales transmitidos por la Antigüedad en estado de ruina, y su *métier* consistía en componer, a partir de los fragmentos encontrados, configuraciones nuevas y variadas. El arte poética se convertía, pues, en un *ars inveniendi*, que disponía de manera libre de sus modelos, y no como una creación a partir de la nada. Con esta construcción fragmentaria, no continua, se asimila el culto de la

improvisación practicado en las ferias populares parisinas, cuya dispersión coincide con las de las alegorías descritas por Benjamin, que también se sustraen a cualquier identificación con el concepto idealista de belleza:

Como la unidad decorativa está ausente, no está presente la totalidad. Las cosas o bien se entremezclan, tambaleándose absortas, o bien se muestran aisladas, como las prótesis dentales que resplandecen desde los estuches con la ampulosidad de las perlas preciosas. [...] En todo caso, queda entre las piezas de exhibición suficiente espacio; y por más pegadas que estén, es posible agregar todavía muchas cosas sin que las piezas, en su distracción, lo adviertan.²⁰

In ihrer Zerstreuung: aquí, como en otros contextos, Kracauer juega con la ambigüedad del término, que hace referencia tanto a la *distracción* como a la *dispersión* de las piezas individuales exhibidas en las ferias de la periferia; mientras que “si uno se acerca a las calles comerciales más distinguidas”, las piezas “se repliegan detrás del cristal y se insertan formando figuras”.²¹ Las mercancías exhibidas en las calles frecuentadas por la burguesía parisina aspiran a la totalidad y a la belleza; en tanto el pueblo que asiste a las ferias, como se dice al comienzo del ensayo, vive con cosas que se resisten a evaporarse como objetos abstractos. Esta experiencia a la vez fragmentada y liberadora es la que encuentra también Kracauer en los bares del sur de Francia, donde las existencias pierden toda estabilidad, según puede verse en “Stehbars im Süden” (“Bares en el Sur, 8/10/1926):

Así, el que se aleja del puerto pierde el sentido de la proporción de la vida que queda detrás de él. La vida se descompone en puras piezas individuales, a partir de las cuales puede improvisar los fragmentos de una vida diferente. *El valor de las ciudades se determina por el*

*número de lugares que en ellas han sido acordados para la improvisación”.*²²

Un carácter casi profético posee, en este ensayo de 1926, este encarecimiento de la perspectiva del exiliado; un elemento cuya importancia se intensificará, en la obra posterior del autor, a partir del destierro al que se viera obligado a partir del ascenso de Hitler.

Cabría preguntarse a qué se contraponen la apología de la improvisación. Varios ensayos del volumen permiten dar con la respuesta apropiada: al fatalismo que las condiciones económicas y sociales vigentes imponen como si se tratara de una ley natural. Adorno ha señalado acertadamente – a contrapelo de lo que han sostenido las interpretaciones oficiales, básicamente positivistas de *El capital*– que, cuando Marx se refiere a la lógica del capitalismo como una “ley natural” lo hace regularmente desde una perspectiva crítica; la legalidad ineludible es mixtificación, apariencia impuesta sobre los hombres:

“Apariencia” significa: dentro de esta sociedad, las cosas solo pueden ocurrir así; significa que las leyes se ejecutan como si fueran naturales por encima de las cabezas de los hombres, mientras que su validez surge de la forma de las relaciones de producción dentro de las cuales se produce.²³

Las reflexiones de Kracauer se apoyan en una lectura similar de la obra marxiana; de ahí que, en su exploración de las oficinas de empleos de Berlín (“Über Arbeitsnachweise”, ‘Sobre las oficinas de empleos’),²⁴ afirme que, en estas, los desocupados hablan acerca de la producción con tal fatalismo como si se tratara de un destino:

Puras constataciones propias de las ciencias naturales, sin una palabra de crítica [...]. Así es, así debe perfectamente ser. La sorda sumisión a las peripecias de la coyuntura es directamente una característica de las oficinas de empleos.²⁵

Las oficinas de empleos, las salas calefaccionadas para los sin techo y la sala de espera del cine de la Münzstraße son, en el volumen, los escenarios urbanos más próximos al averno (berlinés). En las antípodas se encuentra una serie de prácticas artísticas que, como de continuo en Kracauer, no pertenecen a las esferas culturales consagradas por la burguesía ilustrada, sino —como a menudo en Kafka— a las zonas periféricas, marginales de lo estético. En ellos, la práctica improvisadora y la construcción de mosaicos, que surge de manera casi espontánea en los *faubourgs* parisinos o en los barrios del Este berlinés, se convierte en un principio constructivo deliberado. Es lo que se advierte en “Drei Pierrots schlendern”²⁶ (‘Tres pierrots deambulan’), donde los payasos del Cirque d’hiver en París despliegan, en sus acrobacias, estructuras que, en consonancia con las alegorías barrocas, no presentan ningún tipo de organicidad: los pliegues de los pantalones, los botones blancos, los dedos ligeramente separados son líneas, puntos, superficies de una construcción que ha borrado hasta la menor huella de elemento humano. Conforman “un monograma en una lengua desconocida que los investigadores no pueden descifrar. Solemnemente se alza el jeroglífico en el vacío. Los espacios que deja libres son decorativos” (136 y s.). De manera más expresa se desarrolla este concepto de arte en “Akrobat – schön”²⁷ (‘Acrobata... hermooso’), donde el número de los clowns es presentado de manera apenas velada como un correlato de la poética del autor. Decisiva,

en el número de los tres Andreu-Rivel, es la forma en que invierten las jerarquías establecidas de lo esencial y lo accesorio: ocupados –en el plano de las apariencias– de edificar un puente, dedican su actuación ante todo a evitar la consecución de ese propósito. Nada más alejado del concepto de obra orgánica y cerrada o –coincidentalmente– de la *ratio* burguesa:

Es como si, en un parque barroco, uno se viera forzado a desdeñar las grandiosas perspectivas en función de las cuales ha sido él diseñado en beneficio de los efectos no deliberados que se ofrecen quizás en los senderos laterales.²⁸

En el arte de los clowns, como en el de Chaplin –al que se hace referencia explícitamente en este ensayo–, el orden habitual es rebajado a bagatela, y la bagatela aparente es desplazada hacia el centro.

Esta observación se funda en una posición de principio cardinal para el pensamiento de Kracauer: para este, la relación entre lo esencial y lo accesorio se encuentra trastocada en la experiencia cotidiana, y es la función del arte y la reflexión devolver la realidad a sus verdaderas posiciones y proporciones. Este trabajo de redención de lo aparentemente accesorio requiere de una peculiar conjunción de comicidad y melancolía; esa conjunción que ha sido a menudo observada en el propio Kracauer y en algunas de sus más destacadas sombras tutelares: el vagabundo de Chaplin, Offenbach, los protagonistas de sus dos novelas (Ginster y Georg)... Esta misma coincidencia es la que este ensayo subraya a propósito del espectáculo de los Andreu-Rivel:

Melancolía y comicidad son solo dos formas de expresión de un mismo comportamiento, que las condiciona tan necesariamente que prácticamente no

puede existir la una sin la otra. [...] En cuanto clowns, los Andreu-Rivel comprensiblemente desplazan hacia el trasfondo el elemento melancólico y sabotean la construcción del puente de un modo puramente cómico. Y, sin duda, se conducen [...] como *niños* que continuamente tienen que jugar y desviarse.²⁹

La obcecación en *desviarse* (*abschweifen*) es aquí capital: si, para una praxis regida por la *ratio*, la construcción del puente debería constituir lo esencial, desde la perspectiva de Kracauer, la praxis lúdica, fundada en un verdadero culto de la digresión, se enlaza con una esencia más profunda que no pertenece al orden de lo irracional, sino a un concepto de racionalidad más amplio y profundo que aquel que orienta la actuación con arreglo a fines. Este pensamiento anticipa desarrollos muy posteriores en el pensamiento de Kracauer; por ejemplo, en *Historia. Las últimas cosas antes de las últimas* (publ. en 1969), donde la travesía del historiador es equiparada a la del narrador del *Tristram Shandy* de Sterne: si Tristram logra que su relato avance más allá de su niñez, en vista de que “hay tanto que contar, tanto que investigar”, así también es “imposible para cualquier historiador seguirlo hasta que alguna vez llegue a Loreto”.³⁰ En términos parecidos se elogia, en *Historia...*, a Jacob Burckhardt por haber sido un “peregrino indolente”, que no ha penetrado “en el templo mismo del pensamiento”, y que durante toda su vida se limitó a deambular por “los patios y salones del períbolo”.³¹ No es casual que el *Tristram Shandy* sea mencionado en el ensayo, compuesto más de tres décadas antes, sobre los Andreu-Rivel. Pero convendría examinar con más detalle la constelación entre infancia y digresión que aquí se propone, y que se conecta con la reflexión sobre la eficacia emancipadora del cuento

maravilloso que atraviesa los escritos kracauerianos durante toda esta época: lo que el arte de los clowns evidenciaría es la lógica estricta según la cual se despliegan las ocurrencias infantiles. Los adultos tildan a menudo en los niños de distraídos, de faltos de atención, pero solo porque no perciben que las “desviaciones” no son actos arbitrarios, sino que poseen una intensa coherencia; no advierten que las fantasías nacidas de la distracción se encuentran bajo un control riguroso, y que el flujo de arabescos presenta un curso regulado:

Pero ¿no ocurre en verdad que esas caprichosas asociaciones infantiles se hallan completamente conectadas y que de ningún modo se desarrollan caprichosamente? ¿Qué ellas se realizan, de hecho, sobre la base de una legalidad que solo permanece inadvertida porque no está condicionada por la conciencia despierta y los objetivos sumamente importantes de los adultos?³²

La lógica pueril recuperada por la actuación consciente y deliberada de los clowns no es la “normal” de la Modernidad, sino la del cuento maravilloso (*Märchen*); en virtud de la singular racionalidad que rige la praxis infantil y la artística, surge una realidad que se relaciona con la *aparente* en la vida cotidiana tal como se vinculan con esta los sueños y los cuentos maravillosos. De ahí que el *puente* que edifica la rigurosa puerilidad de los clowns sea más provocador que cualquiera de los materialmente existentes: un puente que podrán fácilmente cruzar, merced a algunos ejercicios acrobáticos, los seres humanos liberados de la seriedad y la introversión.

Notas

* Prof. titular plenario de Literatura Alemana (Facultad de Filosofía y Letras, Univ. de Buenos Aires) e investigador principal del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3474-971X>

¹ ZOHLEN, G. “Text-Straßen. Zur Theorie der Stadtlektüre bei Siegfried Kracauer”. En: **Text + Kritik**. Zeitschrift für Literatur [Sonderband: Siegfried Kracauer] 68 (octubre de 1980), pp. 62-72; cf. p. 62.

² AGARD, O. **Kracauer**. Le chiffonnier mélancolique. París: CNRS, 2010, pp. 168 y s. Cuando no se indica algo diverso, las traducciones son nuestras, p. 9.

³ Idem.

⁴ **Frankfurter Zeitung**, 16/12/1932.

⁵ De aquí en adelante, los números entre paréntesis indican las páginas correspondientes en KRACAUER, S. **Straßen in Berlin und anderswo**. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1964. p. 23.

⁶ Idem.

⁷ *Ibid.*, p. 49.

⁸ **Frankfurter Zeitung**, 19/7/1930.

⁹ KRACAUER, S. *op. cit.*, p. 29.

¹⁰ *Ibid.*, p. 19.

¹¹ *Ibid.*, p. 17.

¹² *Ibid.*, p. 16.

¹³ **Frankfurter Zeitung**, 12/4/1927.

¹⁴ KRACAUER, S. *op. cit.*, p.128.

¹⁵ Idem.

¹⁶ KRACAUER, S. “Sind Menschenliebe, Gerechtigkeit und Duldsamkeit an eine bestimmte Staatsform geknüpft, und welche Staatsform gibt die veste Gewähr für ihre Durchführung?. Eine Abhandlung”. En: —, **Werke**. Ed. de Inka Mülder-Bach e Ingrid Belke. Vol. 9: Frühe Schriften aus dem Nachlaß. Ed. de Ingrid Belke, con la colaboración de Sabine Biebl. Frankfurt/M: Suhrkamp, 2004, vol. 9.2, pp. 78-136

¹⁷ KRACAUER, S. **Los empleados**. Trad., postfacio y notas de M. Vedda. Barcelona: Gedisa, 2008, pp. 93-101; aquí, p. 214.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 117 y s.

¹⁹ BENJAMIN, W. **Origen del ‘Trauerspiel’ alemán**. Introd. de Miguel Vedda. Trad. y notas de Carola Pivetta. Buenos Aires: Gorla, 2012, p. 219.

²⁰ *Ibid.*, p. 129.

²¹ Idem.

²² p. 168. Las bastardillas son nuestras.

²³ ADORNO, T. W. **Zur Lehre von der Geschichte und von der Freiheit** (1964/65). Vorlesungen, vol. 13. Ed. de Rolf Tiedemann. Frankfurt/M: Suhrkamp, 2001, p. 170.

²⁴ **Frankfurter Zeitung**, 17/6/1930.

²⁵ KRACAUER, S. op. cit., p. 72.

²⁶ **Frankfurter Zeitung**, 14/10/1926.

²⁷ **Frankfurter Zeitung**, 25/10/1932.

²⁸ KRACAUER, S. op. cit., p. 138.

²⁹ *Ibid.*, p. 139.

³⁰ KRACAUER, S. **Historia**. Las últimas cosas antes de las últimas. Introd. de Miguel Vedda. Trad. de María Guadalupe Marando y Agustín D'ambrosio. Buenos Aires: Las cuarenta, 2010, p. 218.

³¹ *Ibid.*, p. 241.

³² KRACAUER, S. op. cit., p. 141.