

EL CINE ICONOCLASTA DE ALEXANDER KLUGE
Una estética cinematográfica desde la teoría crítica

Eugenia Roldán
Universidad Nacional de Córdoba, Argentina
eugenia.roldan@unc.edu.ar

Recibido: 06 de febrero de 2023

Aceptado: 03 de Mayo de 2023

Identificador permanente (ARK): <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s18535925/sr5frqakr>

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-7226-4705>

|1|

Resumen: Dentro del ámbito de las teorías del cine y los medios, la Teoría Crítica no es considerada en general un punto de partida en especial interesante para reflexionar sobre el cine, toda vez que es vinculada a una tradición que, por un prejuicio elitista y pesimista, habría dejado al cine fuera de aquellos fenómenos dignos de consideración estética, excepción siempre hecha a Walter Benjamin. Por el contrario, en este artículo sostenemos la posibilidad de plantear una estética cinematográfica específica a partir de las coordenadas dadas en especial por Theodor W. Adorno, pero también por Benjamin y el menos conocido Siegfried Kracauer; y proseguidas por uno de los discípulos de Adorno, el cineasta, escritor y teórico alemán Alexander Kluge. Nombramos esa estética mediante la paradójica idea de un cine iconoclasta producido por Kluge, pues fundamentalmente a través del uso del montaje este director pone en cuestión la característica más evidente del material primario del cine: la referencialidad de la imagen. Así, utilizamos el término iconoclasia para enfatizar un modo de la crítica que cuestiona la supremacía contemporánea de lo visual sin negar las imágenes, sino trabajando con ellas a través de ideas tales como la destrucción de imágenes, la aparición de imágenes invisibles, la inserción de vacíos, ausencias, huecos, el uso de la oposición, el conflicto y el choque. De este modo, la perspectiva crítica no se dejaría llevar por el supuesto del potencial estético y político de las imágenes, sino que, por el contrario, plantea una pregunta radical: de qué son capaces las imágenes más allá de su contenido referencial.

Palabras clave: estética, cine, iconoclasia, montaje, realismo, imaginación

ALEXANDER KLUGE'S ICONOCLAST CINEMA
Towards a Critical Theory's Cinema Aesthetics

Abstract: Within the field of film and media theories, Critical Theory is generally taken to be a tradition that has not provided a special reflection on cinema due to an alleged elitist and pessimistic prejudice that has left it out of those phenomena worthy of aesthetic consideration (Walter Benjamin being the exception). In this article we argue for the possibility of a specific film aesthetics based on the premises given in particular by Theodor W. Adorno - but also by Benjamin and the less renowned Siegfried Kracauer- and pursued by one of his disciples, the German filmmaker, writer and theorist Alexander Kluge. We name this aesthetic by means of the paradoxical idea of an iconoclastic cinema produced by Kluge, since fundamentally through the use of montage this director questions the most evident characteristic of the primary material of cinema: the referentiality of the image. We use the term iconoclasm to emphasize a mode of critique that questions the contemporary supremacy of the visual without denying images but working with them, proposing ideas such as the destruction of images, the appearance of invisible images, the insertion of voids, absences, gaps, the use of opposition, conflict and clash. Thus, the critical perspective would not take the aesthetic and political potential of images for granted, but rather poses a radical question: what are images capable of beyond their referential content.

|2|

Keywords: aesthetics, cinema, iconoclasm, montage, realism, imagination.

Introducción

A juzgar por el lugar secundario que los nombres alemanes ocupan hoy en los estudios de la imagen y el cine, a diferencia, por ejemplo, de los Deleuze, Didi-Huberman o Cavell, parecería que el fenómeno estético del siglo XX por antonomasia no hubiera tenido un desarrollo específico en el ámbito alemán. Sin embargo, como sabemos, la Teoría Crítica tiene una larga tradición en la reflexión sobre el cine, que se inicia en las primeras décadas del siglo pasado con los trabajos de intelectuales alemanes como Siegfried Kracauer y Karl Kraus y que tiene su punto de máxima importancia en el *Ensayo sobre la obra de arte* de Walter Benjamin (2003). Aquellos planteos apuntaban a aspectos claves de un medio en pleno auge: las especificidades de su producción, su lenguaje propio, el problema estético que el material de las imágenes implicaba para el arte, su estatus entre el arte y la reproducción masiva.

Aunque hoy son Benjamin, y en menor medida Kracauer, quienes en el campo son presentados como la excepción, es decir, intelectuales que dentro de la Teoría Crítica bregaron por un trabajo dentro de la cultura de masas, en este escrito presentamos una estética cinematográfica que, si bien los retoma, pone en el centro las reflexiones de Theodor W. Adorno sobre cine y traza un camino desde él hasta la actualidad a través de Alexander Kluge. A grandes rasgos diremos por ahora que no deberíamos ver a Adorno como un enemigo de la cultura de masas¹ y que es precisamente en las aporías

¹ Este descrédito ha circulado principalmente en algunos *best-sellers* muy influyentes en los estudios de comunicación, donde el concepto de industria cultural ha jugado un papel importante. Piénsese, por ejemplo, en Carroll (2002), en Eco (1968) o en Martín Barbero (1991). Si bien es cierto que se trata de escritos que datan ya de mucho tiempo y, a pesar de que ya son numerosos los trabajos que han aportado

que él deja abiertas e irresueltas donde Kluge ve lo más sugerente para comenzar su producción artística. En la dupla Adorno-Kluge se jugaría la posibilidad de una estética del cine de raigambre crítica.

¿Por qué recuperar este hilo conductor para pensar la imagen? En este artículo rescatamos la potencialidad de una estética de la imagen a partir de lo que llamamos la iconoclasia de la teoría crítica. Este término tiene, por un lado, la virtud de remitir a ese lugar común con el que por lo general se asocia a Adorno: el elitismo, la imposibilidad de leer en lo “masivo” una forma de arte posible entre otras, son las razones por las que históricamente esta tradición alemana de pensamiento ha sido denostada en lo concerniente al cine y a los medios audiovisuales.² A su vez, a través de la rehabilitación del concepto de iconoclasia pretendemos situarnos en la corriente que insiste en pensar el estatuto de la imagen, en la estela del así denominado giro icónico, pero de manera subvertida: resaltando con el término la crítica antes que el fenómeno. Sin entrar en debates más específicos, utilizamos la expresión giro icónico para resumir un hecho incuestionable: desde las más diversas corrientes (la fenomenología, la hermenéutica, la semiótica, el pragmatismo, el postestructuralismo) se ha generado una gran cantidad de producción teórica que comparte una misma motivación, a saber, la de resaltar el lugar de la imagen para el pensamiento.³ Lo interesante con Kluge es que esta idea no queda circunscrita a un plano teórico sino que la iconoclasia se vuelve fundamento de una praxis cinematográfica: una forma de crítica dialéctica a la superabundancia de imágenes como signo de nuestro tiempo.

|3|

A continuación, comenzamos haciendo alusión a este contexto que daría las coordenadas para comprender a Kluge como el corolario de una reflexión crítica sobre el cine. Luego, retomamos consideraciones de Adorno, Benjamin y Kracauer a partir de las cuales es posible pensar las imágenes, o la formación de imágenes, sin que estén atadas a su función referencial. Así, argumentamos que la imagen técnica puede ser pensada o derivada de un modo u otro de la actividad del pensamiento: las imágenes como imágenes de la memoria, como flujo de asociaciones, como monólogo interior.

hacia otra dirección (ver nota 2), consideramos importante seguir señalando en este *dossier* sobre Escuela de Frankfurt de una revista de comunicación el supuesto desde el que se suele partir pues, a nuestro criterio, los prejuicios subsisten de algún modo en este campo.

² Muchas son ya las investigaciones que se han encargado de derribar ciertos prejuicios que han caído sobre Adorno. Algunas mostraron que, al contrario de lo afirmado durante mucho tiempo, Adorno sí conocía de cine (Claussen, 2006; Plass, 2009). Otras desarrollaron importantes hipótesis en torno a la centralidad de la imagen y el cine para el pensamiento adorniano (Seel, 2004; Koch, 1993). Ha sido Miriam Hansen quien primero ha resaltado el vínculo de Adorno con el cineasta y teórico Alexander Kluge (2012). En español, contamos con los excelentes trabajos de Jordi Maiso (2005) desde la Sociedad de Estudios de Teoría Crítica de Madrid y la revista *Constelaciones*, y de los argentinos Ezequiel Ipar (2008) y Esteban Juárez (2016). Un trabajo de recapitulación de este camino de indagaciones realizado en torno a Adorno y el cine ha sido publicado en Roldán (2022a).

³Para una introducción a la noción de “giro icónico”, así como a los distintos “giros” respecto de los que se diferenciaría (pictórico, visual) y lo que cada uno de ellos denota, cfr. Hanke (2016). Allí se alude especialmente a los trabajos pioneros de Gottfried Boehm (1994). En español contamos con traducciones de trabajos de los influyentes autores en el campo de la teoría de las imágenes y los medios: Hans Belting (2009) y W. J. T. Mitchell (2017). Para la idea de crítica al ocularcentrismo en el mismo campo, aunque no son retomados en este artículo por la delimitación del problema, sugerimos especialmente los trabajos de Martin Jay (2008) y David Freedberg (2017).

Más adelante, analizamos los modos específicos de iconoclasia en Kluge prestando atención a dos características fundamentales: la idea de material, esto es, la materialidad de la imagen y también los distintos materiales que en los *films* de Kluge le hacen contrapeso. Finalmente, nos referimos a uno de los rasgos más singulares de su estética sintetizado en una frase insignia de Kluge: “la película en la cabeza del espectador”.

Kluge y el cine en la Teoría Crítica

Uno de los teóricos de la imagen de más renombre en la actualidad afirmaba en ocasión de la obtención del premio Adorno:

Es un hecho de experiencia que viene a reforzar –desafortunadamente– un topos filosófico: las imágenes, muy a menudo, nos confunden. Ellas nos perturban o nos movilizan, nos maravillan o nos fascinan. Su reputación, según una larga tradición filosófica derivada de Platón, es la de hacernos correr el riesgo de confundirlo todo –ser y apariencia, verdad e ilusión–, dicho brevemente, de no saber discernir entre el “buen grano” y la “cizaña”. Desde este punto de vista, nada parecerá más extraño a la función crítica que la imagen misma (Didi-Huberman, 2015a, p. 380).

|4|

En efecto, la imagen ha ocupado un lugar en el pensamiento desde el inicio mismo de la filosofía, como bien afirma aquí Didi-Huberman. Y es cierto también que en dos siglos y medio la filosofía parece haberse inclinado hacia los conceptos y las palabras, dejando a las imágenes en un puesto menor, una fuente donde a veces abreviar, pero siempre con desconfianza. Una suspicacia que en especial se le imputa a Adorno. En cualquier caso, pareciera que el problema es que la imagen puede conducirnos a engaños, no siendo fiable para los pensamientos claros y distintos que requiere la reflexión teórica. Sin embargo, podemos conjeturar que Adorno respondería que justamente el hecho de que nos confundan, es decir, la *virtud del engaño*, constituye la potencia que las imágenes tienen de convertirse en algo estimulante para la reflexión. Desde este punto de vista, el problema de la teoría crítica con la imagen no tendría su origen en la cualidad de engaño de esta, sino todo lo contrario, en la de ser la copia exacta de la realidad. Ser mera copia de un mundo malo –de un “mundo totalmente administrado” en palabras de Adorno– les negaría a las imágenes la capacidad de ser algo diferente de él. Dicho de otra manera, el inconveniente sería principalmente su naturaleza icónica.⁴ De hecho, con el material lingüístico, el medio de la reflexión por antonomasia, se puede engañar aún más que con la imagen. Si el lenguaje puede producir, evocar, crear imágenes, si la metáfora es de algún modo una imagen lingüística, ¿qué sucede con la imagen en sí misma? Todo está ahí, todo es visible, no hay nada por crear. ¿Qué daría lugar entonces a algo más que la mera constatación del mundo? ¿Cuál sería su potencial antirrealista, imaginativo, ficcional, en definitiva, su intención artística?

⁴ Es claro que los problemas en torno a la imagen en Adorno son mucho más amplios, pues serían rastreables a lo largo de toda su obra, llegando incluso a ser parte esencial de su póstuma *Teoría Estética*. Sin embargo, para nuestro punto, nos contentamos aquí con reponer esta idea de “copia” presente tanto en el capítulo sobre la industria cultural de *Dialéctica de la Ilustración* (2009) como en el *Filmtransparente* [Carteles de cine] (2008).

En el cine se unen la percepción radical en la parte visual y las posibilidades conceptuales en el montaje para lograr generar una forma de expresión que, al igual que el lenguaje, posibilite una relación dialéctica entre concepto y percepción, sin que dicha relación se establezca como en el lenguaje (Kluge, Reitz, y Reinke, 1999, p. 29).

En esta frase, Kluge logra dar vuelta el argumento de la iconicidad inherente al cine. Realizando una torsión, asocia al lenguaje, y no al cine, con un medio en el que ha triunfado la estabilidad, pues a lo largo del tiempo ha alcanzado un equilibrio entre concreción y abstracción que tiende a la quietud (Kluge, 1999, p. 54.). Por el contrario, el cine puede trabajar conceptos dialécticamente, rompiendo la iconicidad de las imágenes, pero haciendo que subsista lo que del mundo está latente en ellas, logrando desequilibrio e inconsistencia. Entonces, el cine tiene una doble ventaja: por un lado, la concreción de la toma individual; por otro, la opción de mantenerse impreciso, indeterminado, refractario como el lenguaje altamente diferenciado.

Kluge se sitúa así en la tradición crítica, para la cual el punto de partida necesario para reflexionar sobre el lugar de las imágenes en cuanto material primario del cine es la cualidad de copia inherente a ellas.⁵ Solo desde allí es posible desentrañar un conjunto de nuevos interrogantes y planteos estéticos, insoslayables en el siglo XX luego del surgimiento del cine. Ahora bien, para un pensamiento como el de la Teoría Crítica, nunca puede tratarse simplemente de un problema ontológico, esto es, de la “naturaleza” de la imagen. Por el contrario, es ineludible atender a su carácter histórico. Y aquí no nos referimos tanto a la historicidad de la propia imagen, tal como es abordada de modo canónico por Didi-Huberman (2015b), como a su devenir social, a las funciones que asume en las distintas fases del capitalismo poniendo en el centro la relación del cine con la división del trabajo y el lugar del tiempo libre en el capitalismo. De allí que la estética cinematográfica de la teoría crítica haya quedado unida a la reflexión sobre la cultura de masas y a su fórmula más famosa, la “industria cultural”.

El cine, y luego la televisión, se vuelven un ámbito privilegiado para la tradición frankfurtiana (Adorno, 2008; Benjamin, 2003; Kracauer, 2008) a la hora de pensar el siglo XX, en la medida en que encarnan posibilidades de difusión totalmente desconocidas para el arte burgués y, en ese sentido, su función parece ya no poder ser descrita por los conceptos pensados para otras disciplinas artísticas. Esa masividad es tanto una ventana de posibilidad como un riesgo latente de homogeneización de la imaginación. Y esa naturaleza bifronte del cine no queda zanjada en la división típica de la propia industria entre un cine de autor y el cine comercial sino que es constitutiva al medio cinematográfico mismo.

Por otra parte, el ejercicio de la crítica después de los planteos de Benjamin y Adorno no puede asociarse más a la crítica ideológica, esto es, a la denuncia o al develamiento

⁵ Estamos haciendo aquí una simplificación de la idea de realismo asociándolo solo a la iconicidad. En el propio Kluge, el realismo cinematográfico tiene un lugar central, hasta el punto de nombrar en la década del setenta a su propio cine como *realismo antagonista*. Erigida en su momento tanto contra las tendencias realistas del documental como contra las corrientes experimentales del modernismo, implicaba una audaz toma de posesión de aquella herencia estética del siglo XX que representaba el realismo. Cfr. Kluge (1975).

de una verdad oculta detrás del mundo de las imágenes. Se trata de una crítica inmanente de la que el cine iconoclasta de Kluge sería su máxima expresión, ya que en el propio medio cinematográfico se arremete contra las imágenes para poner en cuestión el lugar de poder que las imágenes técnicas ejercen en el mundo contemporáneo. Esto no se realiza mediante el desocultamiento de una verdad inaccesible a nivel de las apariencias, la visibilización no es una herramienta particularmente útil frente a la superabundancia de imágenes. La crítica inmanente funciona al interior y con los recursos del propio medio.

En esta constelación de reflexiones que asocian la iconicidad de la imagen, la masividad del cine y una posición de crítica dialéctica, el punto de partida de Adorno que, afirmamos, Kluge encuentra fructífero para su práctica artística, es el ataque al pseudorealismo del cine comercial, es decir, al modo en el que el cine ha sido reducido a una representación de la realidad (Adorno y Horkheimer, 2009). El interés en desprender las consecuencias de la mediación técnica y las posibilidades formales alojadas en esa mediación son dos puntos clave para repensar el cine presentes sobre todo en los textos y las intervenciones de los sesenta como “*Die Utopie Film*” [El cine utopía] de Kluge de 1964 (1999) y el material de archivo que documenta la discusión de Adorno con el nuevo cine alemán “*Podiumsgespräch mit der ‘Gruppe junger deutscher Film’ zum Thema ‘Forderungen an den Film’ während der Internationalen Filmwoche Mannheim 1962*” [Mesa redonda con el “Grupo del nuevo cine alemán” sobre el tema “Exigencias planteadas al cine”, en el marco de la “Semana Internacional del Cine de Mannheim, 1962”] (Adorno, Kluge, 2012).

|6|

Con todo, si bien entendemos el ataque a la referencialidad del cine por parte de Kluge, en vínculo estrecho con la Teoría Crítica, como una respuesta crítica a la tendencia a la búsqueda de verosimilitud en el cine comercial, es claro también que gran parte del cine moderno podría describirse como iconoclasta. Para circunscribirnos al ámbito alemán – dejando de lado así, como mínimo, a Jean-Luc Godard y Guy Debord, dos grandes iconoclastas a su manera– basta con releer el Manifiesto de Oberhausen (1962), el hito fundacional del Nuevo Cine Alemán, como sismógrafo y reflejo de los debates que estaban teniendo lugar durante la década del sesenta. De hecho, el modernismo cinematográfico puede pensarse como dialécticamente provocado por la expansión de la industria cultural: solo a partir de la proliferación de la imagen, surge en el cine la posibilidad de la circularidad, los retornos, redescubrimientos, relecturas y también las denuncias a las imágenes, los vacíos, etc. Es importante subrayar este vínculo inextricable del cine moderno y la industria cultural porque también es señal de una aporía constitutiva. A partir del planteo de Adorno, pero yendo más allá de él, lo que Kluge profundiza es esa aporía específica del cine de la época, tensionado entre un cine cada vez más industrial y otro cada vez más experimental. Profundizar la aporía no implica, entonces, volcarse hacia uno u otro de los polos, sino develar sus contradicciones inherentes. Kluge puede lograrlo apelando a los modos de expresión que posibilitan tanto los recursos técnicos de la cámara como el montaje.

Imágenes de la memoria, flujo de asociaciones, monólogo interior

Pero antes de adentrarnos en el procedimiento del montaje retengamos la pregunta: ¿qué serían las imágenes si no son fragmentos de realidad retratada? En este apartado desarrollamos un modelo tomado de la teoría crítica para pensar la imagen cinematográfica que, en tanto niega la indexicalidad de la imagen y su valor individual, simbólico o polisémico, sería el fundamento de la praxis cinematográfica klugeliana. Este modelo remite a las imágenes de la memoria y, retomando las consideraciones proustianas en torno al recuerdo, presenta a las imágenes como impresiones exageradas, distorsionadas, discontinuas, plásticas y frágiles.

Tanto Benjamin como Kracauer y Adorno acudieron en distintos momentos a la noción de “imágenes de la memoria” para darle sentido a una concepción dialéctica de experiencia [*Erfahrung*]. Esas imágenes tienen, antes que nada, una proveniencia afectiva. No se trata de registros de hechos del pasado sino más bien de impresiones exageradas y distorsionadas, tal como se desprende de la mención a los recuerdos de la infancia a la que aluden los teóricos. De ahí que la referencia explícita de los tres sea la obra de Marcel Proust y su traducción de la división hegeliana de memoria y recuerdo en términos de memoria voluntaria e involuntaria, respectivamente.

|7|

Recordemos aquí esa diferenciación hegeliana entre memoria [*Gedächtnis*] y recuerdo [*Erinnerung*]. Respecto de la primera, “el eco de denken preservado en la palabra *Gedächtnis* sugiere la cercana proximidad del pensamiento a la capacidad de recuerdo a través de la memorización” (De man, 1998, p. 145). Importante para nuestro punto es que la *Gedächtnis* está vacía de imágenes, se trata más bien de aquella facultad mecánica mediante la cual, por ejemplo, nos es dado recordar algo no interiorizado, como listas de nombres; o en el sentido en el que habitualmente decimos “estudiar de memoria”. Por el contrario, *Erinnerung* alude a la posibilidad de la preservación interna de toda experiencia, por lo cual, antes que al pensamiento, está asociado a la imaginación.

En un ensayo de 1927 titulado “Fotografía”, Kracauer (2008) parte de la comparación de la fotografía de una diva aparecida por esos años en una *Illustrierte* [revista] y la de una abuela (quizás la suya) posando a la misma edad que la diva. Partiendo de esta comparación, Kracauer postula el concepto de “imagen de la memoria” como contrapunto de la fotografía en su proliferación masiva. La de la memoria es una imagen que pertenece a un orden de realidad diferente y, por lo tanto, trabaja bajo un principio de organización singular. Básicamente, se trata de una imagen inmaterial (contra la materialidad de la circulación masiva de la imagen de la *Illustrierte*), inestable, imprecisa y degenerativa, frente a la supuesta exactitud y completitud de la fotografía. Hasta aquí, Kracauer presenta de manera antitética los dos tipos de imágenes. Pero la mera relación antitética llevaría a creer que la postulación de Kracauer es lineal, en el sentido de que la expansión tecnológica (léase, en este caso, la fotografía) conllevaría necesariamente una destrucción de la capacidad de la memoria, negando con ello cualquier posibilidad de repensar los términos de la experiencia. No obstante, el movimiento que Kracauer realiza en su ensayo, tomando como eje la imagen de la abuela, no ya la de la diva, es mostrar que tampoco la representación de la fotografía es exacta, puesto que resulta imposible cotejar la imagen de la abuela con algo que efectivamente haya existido. Antes bien, lo que la fotografía puede hacer es

recoger las sobras, capturar los remanentes de lo que la historia deja a su paso, amontonar los escombros de las vidas que ya fueron y, en ese sentido, confrontar al espectador con la muerte. Con este giro, Kracauer reivindica la “negatividad” de la fotografía, su afinidad con lo contingente, la opacidad de su significado y su tendencia a la desintegración. De ello puede inferirse que ni la fotografía ni las imágenes de la memoria logran, como el historicismo pretende, completar el *continuum* espacial y temporal. Ellas no concatenan la secuencia temporal de los acontecimientos, sino que conservan “la ‘historia’ que la conciencia recoge de la secuela temporal de los acontecimientos” (Kracauer, 2008, p. 36). Las imágenes de la memoria no son continuas, solo “conservan lo dado en cuanto significa algo” (p. 25).

También en Benjamin encontramos desarrollada una extensa reflexión sobre la cuestión de la imagen con relación con la experiencia y la memoria (Roldán, 2022b). Retengamos aquí la diferenciación clara que establece entre *Erlebnis* y *Erfahrung*. Las *Erlebnisse* son vivencias que no dejan la huella emotiva que hace que sea posible recordarlas involuntariamente. Con ello se refiere a “lo que Proust había entendido como *mémoire involontaire*, emblematizada por el poder evocador de la magdalena al comienzo de *En busca del tiempo perdido*” (Jay, 2009, p. 387). El acontecimiento, que el personaje del libro experimenta durante una visita de su madre y que es el puntapié para el desarrollo de los recuerdos ligados a su infancia en Combray, lo relata Proust como sigue:

(...) pero en el preciso momento en que me tocó el paladar el sorbo mezclado con migas de bizcocho me estremecí, atento al extraordinario fenómeno que estaba experimentando. Me había invadido un placer delicioso, aislado, sin que tuviera yo idea de su causa. Al momento me habían vuelto indiferente –como hace el amor– las vicisitudes de la vida, sus inofensivos desastres, su ilusoria brevedad, colmándome de una esencia preciosa: o, mejor dicho, esa esencia no estaba en mí sino que era yo (Proust, 2013, p. 52).

El recuerdo, que surge involuntariamente del sabor de la magdalena de la infancia, se diferencia de la “información” que el recuerdo voluntario almacena como en una “base de datos a la que la conciencia tiene acceso en todo momento” (Weber, 2014, p. 492). Solo puede ser parte de la memoria involuntaria aquello que no ha sido consciente y explícitamente registrado como vivencia. “Las impresiones convertidas en vivencia no dejan ninguna otra huella que siga actuando en la memoria y, por lo tanto, no ingresan ‘a la experiencia’, ya que están agotadas con su registro por parte de la conciencia” (Weber, 2014, p. 494s).

Asimismo Adorno se refiere al “mundo de imágenes de la infancia” haciendo alusión a Proust y su reconstrucción de la experiencia de la felicidad como experiencia de la cosa misma y no su proyección (Adorno, 2005, p. 342). Sin embargo, en el mismo punto, advierte Adorno el riesgo de hipostasiar “la mediación como inmediatez” (p. 343), es decir, la experiencia inmediata es tan poco verdadera como la fetichización o reificación de la cosa. Para Adorno, la expresión subjetiva de la vivencia, a través de la actividad rememorativa, se objetiva a través del lenguaje. Por ello, las imágenes de la memoria, o más bien su posible utilización en el cine, van a estar siempre mediadas, como en el caso del monólogo interior.

Con estas referencias queremos señalar la naturaleza plástica, frágil, afectiva de la imagen que se podría presuponer está también a la base de cualquier imagen técnica en sus mediaciones materiales y que constituye el punto de partida para pensar en el “flujo de asociaciones” o de imágenes. La actividad de la asociación –que procede por constelaciones– es análoga al montaje del cine.

Podríamos pensar en otro modelo, uno que ha servido a la centralidad del montaje en la práctica cinematográfica de Kluge, este es, la analogía adorniana entre imágenes con la escritura. La respuesta de Adorno a los problemas que plantea para el cine el realismo de la imagen es el montaje, en tanto “no interviene en las cosas, pero las conduce a una constelación de escritura” (Adorno, 2008, p. 313). Lo central aquí es el modo en que, mediante esta analogía, se les atribuyen a las imágenes características propias de la escritura tales como la diferenciación, la distancia y el desciframiento. De hecho, y retomando el punto anterior, los intertítulos generan uno de los desafíos más característicos de los *films* klugelianos a la preeminencia de la imagen en el cine, puesto que, a diferencia de la *voice-over* o de las entrevistas, se sitúan en el mismo medio visual, apelando al sentido de la visión y a la habilidad de la lectura. El afán de un cine iconoclasta, desde esta perspectiva, sería el de buscar la diferenciación de la tipografía, la distancia de la palabra, logrando de esta manera una tarea de desciframiento de las imágenes, necesaria para todo arte (Hansen, 1992).

|9|

El cine iconoclasta de Kluge

Entonces, ¿cómo se presenta la iconoclasia en la praxis cinematográfica klugeliana? Toma la forma del montaje de diversos materiales con los objetivos de: destronar la jerarquía de la imagen resaltando las diferentes materialidades de los elementos que entran en una obra audiovisual; destacar que una película es una construcción, es decir, un trabajo, y no una copia verosímil de la realidad; y frustrar las conexiones naturales de los espectadores creando nuevas asociaciones.

Comencemos por decir que en las películas de Kluge estamos siempre en presencia de una variedad de imágenes que muestran amplísimas fuentes de procedencia. Hay imágenes en movimiento creadas, sobre todo en las primeras películas, entre las que destacan las dramatizaciones, lecturas, tomas largas de imágenes fijas o largos *travellings*. Pero desde siempre, y cada vez más con el correr de los años, el cine de Kluge muestra una polifonía de imágenes encontradas, estáticas y dinámicas: clips de otras películas, *footage* del cine mudo, fragmentos de óperas, pinturas, fotografías, documentos escritos, imágenes de archivo, ilustraciones de libros, dibujos, entre otros elementos. Sin embargo, en todas sus producciones, la imagen es un material más que debe supeditarse a la relación con el resto de los materiales: sonido, música y palabra.

Al no estar motivado o perceptiblemente sincronizado con las imágenes que acompaña, el sonido se vuelve un elemento decisivo. Además del no tan original contraste entre lo que se ve y lo que se escucha (un paisaje bello y una música no armónica o viceversa), para señalar su diferencia con la imagen, Kluge recurre a otras decisiones. Por ejemplo, en la película *Die Artisten in der Zirkuskuppel: Ratlos*, Kluge (1967) pone fuera de sincronía la dramatización de un diálogo entre dos personajes y el sonido por el cual el

espectador escucha lo que se dice. Otro recurso que saca al espectador del visionado corriente de la película es superponer diferentes *tracks* (Kluge (dir.) 2008). En la misma dirección, la música puede comentar la imagen aludiendo a elementos que están fuera de ella, reforzarla exageradamente o contradecirla e ignorarla de manera explícita. La musicalización tiene su propio movimiento, va y viene, pero sus cortes no coinciden con las transiciones del video. Los silencios también están muy presentes, el espectador puede notarlos porque parece que estuvieran mal montados y, de ese modo logran su aparición, hacen ruido. Los silencios tampoco concuerdan con las transiciones de las tomas ni con el contenido de las escenas. De ese modo, el silencio y el vacío de imágenes es lo contrario a lo que el espectador espera. Esto es crucial para la iconoclasia, según la cual, decíamos, importan más las ausencias, bajo la forma del silencio –ausencia de sonido– y del vacío –ausencia de imágenes logrado con fundidos a negro–. Por otro lado, también está presente aquí la idea de frustrar aquello que presuntamente espera el espectador. Se niega la expectativa del espectador, pero eso negado contiene el momento de la espera, es decir, en el sentido de una apertura, de una indeterminación. Hay en la Teoría Crítica –en Kracauer (2008) y en Adorno (2005)– un guiño a esos momentos de “espera en balde”, de espera inútil, pues no solo no se puede determinar de antemano qué es aquello que en realidad se está esperando, sino que, además, se desconoce por completo si lo esperado vendrá siquiera o se realizará alguna vez. En el “¿eso es todo?” encuentra Adorno el momento negativo de la dialéctica de la experiencia que se suprime en las obras de arte no logradas (Adorno, 2005, p. 343). Por su parte, en el texto “Los que esperan”, Kracauer aboga por de una actitud intelectual crítica que no sea ni totalmente escéptica ni ciegamente optimista, en sus palabras, por el esperar como un “dubitativamente estar abierto” (2008, p. 122). De allí su afinidad con el cine, sismógrafo de la modernidad por sus posibilidades de apertura y vacilación.

|10|

La palabra es, en las películas de Kluge, el material que más tensiona a la imagen. Se trata de un material diferente, no es ni del todo creado ni del todo encontrado, lo que suma un elemento más de contraste entre las diferentes materialidades montadas. Si bien el uso de la palabra en su cine es múltiple, baste subrayar en este punto tres usos muy propios del cine klugeliano: la palabra que entra mediante la voz, tanto en la forma del diálogo como en la del comentario, que en Kluge se asocia de modo particular con la suya propia en la modalidad del *voice-over*; Kluge se ha volcado también hacia el uso de la palabra en los modos escritos de intertítulos; finalmente, por su especificidad, proponemos pensar la introducción de la cita (en los modos oral y escrito) como un uso diferente de la palabra. En relación a los últimos dos puntos, Kluge afirma que busca destruir imágenes no solo a través del montaje, sino también por medio de la escritura, esto es, intercalando pocas imágenes con extensos pasajes de textos. El uso de la cita relaciona al cine con la literatura y el pensamiento crítico. En cuanto a su función narrativa, podríamos decir que en principio las imágenes logran quebrar la ilusión narrativa, introducir pausas que son muy importantes para que suceda aquello que Kluge espera: “la película en la cabeza del espectador”.

Queremos subrayar que, en la tensión entre estos elementos heterogéneos –visuales, verbales, escritos y musicales– que componen las obras de Kluge hay un desafío a la preeminencia de lo visual. A través de los contrastes entre las texturas y los tonos de los

distintos materiales visuales y sonoros, se insiste en el estatus de artefacto y facticidad de los materiales.

Para el cine *realista* de Kluge (Stollmann, 1983) es fundamental resaltar el carácter construido, tanto de la película como del mundo. Una de las formas de llamar la atención sobre esto que utilizó ya en la década del sesenta fue no pulir la forma, mostrarla de manera grosera, sin disimulos. En el *Fimtransparente*, Adorno abogaba por el cine que no domina del todo su técnica. En las secuencias creadas, desde aquellas tempranas películas hasta la actualidad, las tomas suelen comenzar antes o terminar después, lo que pone en evidencia el proceso. Además, las locaciones son reales la mayor parte de las veces y los personajes (actores y no-actores) exhiben un alto grado de improvisación. Por su parte, la cámara en mano, temblorosa, suele ser muy utilizada, y se juega también con malas iluminaciones, exposiciones incorrectas o ángulos inusuales, que dan la impresión de un estilo amateur.

Otras estrategias se dan en la composición de las imágenes, donde se trabaja de distinta manera la iluminación, la velocidad y la alteración. En las primeras películas se alterna el blanco y negro y el color. Pero en las últimas (Kluge (dir.) 2008) hay un trabajo mucho más exhaustivo en ese sentido. Allí las imágenes se convierten en cubos giratorios, están divididos, reflejados, convertidos en negativos, se amplían y se reducen. En ocasiones se iluminan partes de la imagen, se colorea viejo *footage* en blanco y negro o se envejecen tomas nuevas. Además, se utilizan diferentes prácticas, como el *framing mask*, que permite, igual que en el cine mudo, alterar la composición gráfica de las imágenes. También el intermitente, para que genere sorpresa. La alternancia es fundamental para estimular. Un modo especialmente usado en este punto por Kluge es reducir la cantidad de imágenes que entran en una película. Se trata más bien de imágenes simples que rompen con el flujo omnipresente de la imagen a la que estamos habituados cada vez más con la irrupción de la imagen mediática y luego digital. Imágenes simples que se repiten, a veces, una y otra vez. En definitiva, recursos que permiten crear imágenes más densas y complejas que las imágenes que buscan lograr verosimilitud como copias del mundo.

|11|

La película en la cabeza del espectador

La cuestión de la experiencia, la memoria y el flujo de asociaciones de imágenes trabajada más arriba nos acerca a otro punto nodal del planteo klugeliano según el cual el cine no sería más que una torsión material de eso subjetivo, afectivo, inmaterial. En otras palabras, el cine sería la capacidad técnica de volver sensible el monólogo interior. En Kluge, la idea se repite en una fórmula que aparece en muchos textos y que transcribimos a continuación:

(...) desde la Edad de Hielo, aproximadamente (o antes), flujos de imágenes, de las denominadas asociaciones, se han movido a través de la mente humana, incitadas en cierta medida por una actitud antirrealista, por la protesta contra una realidad insostenible. Tienen un orden que es organizado por la espontaneidad. La risa, la memoria y la intuición, dudosamente el producto de la mera educación, se basan en esta materia prima de las asociaciones. Este es el cine de más de diez mil

años de antigüedad al que la invención de la cinta de película, proyector y pantalla sólo proporcionó una respuesta tecnológica. Esto también explica la particular proximidad del cine con el espectador y su afinidad con la experiencia (1981, p. 209).

Comparado con las otras artes, el cine es joven, afirmábamos con Kluge más arriba. Sin embargo, su recurso principal, esto es, el trabajo espontáneo de la facultad imaginativa, existe desde la edad de Hielo. Pues la capacidad de la que el cine depende y a la que, a su vez, el cine no hizo más que darle una amplificación técnica, en palabras de Kluge, es la capacidad de asociación. Una idea muy similar es la base de la argumentación que Adorno despliega en el *Filmtransparente*: “[...] la estética del cine tendrá que recurrir, más bien, a una forma subjetiva de experiencia, a la cual el cine se parece (con independencia de su surgimiento tecnológico) y que constituye lo artístico en él” (2008, p. 311). Este flujo de asociaciones subjetivas con el que Adorno y Kluge equiparan las imágenes técnicas del cine, también es un modelo mediante el cual logran poner en cuestión el carácter de copia de las imágenes y concebirlas como un modo de protesta contra el principio de realidad. Es en este sentido que inferimos que el tropo klugeliano de “la película en la cabeza del espectador” también constituye una forma de iconoclasia al situar la esencia del cine en un lugar que no es la imagen proyectada y, de modo concomitante, un modo de la crítica que apela a la apertura, a la espera como señalábamos en el apartado anterior.

|12|

El modo de la asociación típico del montaje cinematográfico es equivalente a la asociación en el ser humano. “La película en la cabeza del espectador” no sería así una expresión de deseo, sino una constatación fáctica. No podría ocurrir lo mismo con la literatura o con la música. De hecho, puede haber un abismo entre lo que está escrito en un libro y lo que el lector imagine de él; o entre la música que ejecuta un intérprete y la que puede oír (o recordar luego) el receptor. Sin embargo, en el caso del cine, su medio es análogo al medio de recepción del espectador: la imagen asociativa. Por eso podemos estar seguros de que la película que transcurre en la cabeza del espectador es una realización de asociaciones que tiene el mismo material y la misma modalidad – montaje – que la película proyectada, aunque ella, por supuesto, depende de la mediación formal, y en ese sentido es que logra intervenir en el flujo de asociaciones de quien está mirando. Ahora bien, gran parte del esfuerzo teórico emprendido por Kluge con Oskar Negt a lo largo de décadas ha sido mostrar cómo eso no responde a una “ocurrencia individual”, sino que la capacidad de experiencia relacionada a la imaginación y su método asociativo es siempre social (Kluge, Negt, 1973).

Otro de los puntos nodales del desarrollo teórico/artístico de Kluge tiene que ver con los sentimientos. En esa dirección, es que decimos que “la cabeza” en la famosa frase no refiere a una actitud intelectual, no se trata aquí de un planteo que apunte a la comprensión de la obra de arte. Kluge se ocupa de hablar siempre de la tendencia racional, la del conocimiento, inextricablemente unida a la de los sentidos y las emociones. En este punto, Kluge se apoya en la idea de la capacidad humana para establecer diferencias. No hay un ser humano unitario, sino un concierto de diferentes sentidos. El ser humano no está completo, terminado de una vez y para siempre (Kluge, Liebman, 1988 p. 46). En realidad, el espectador está fragmentado y eso explica la

capacidad de resistencia del momento de la recepción. “*Im Kopf*”, dice la frase en alemán, esto es, “en la cabeza”, y no “*in Gedanken*”, es decir, “en el pensamiento”. Esto parece darle a la frase un matiz más materialista en un sentido eminentemente corporal. Se trata de desatar en el espectador no solamente ideas, sino sensaciones que pueden ser también físicas.

Asimismo, Kluge relaciona la ausencia con la oscuridad a través de una característica técnica del propio aparato de base del cine, que lo diferencia del flujo continuo de la imagen televisiva o de la computadora. El proyector captura en una fracción de cuarentaiochoavos de segundo, oscuridad, y en la siguiente fracción, la luz que lleva las imágenes al celuloide. Esto significa que la mitad del tiempo que estamos en el cine, estamos a oscuras. Ese principio del cine es el que lleva a Kluge a asegurar que la mitad de la experiencia que los sujetos tienen con el cine depende del flujo propio de asociaciones y no de la imagen proyectada.

Si dijimos que el rasgo iconoclasta también está presente de este modo en la recepción, ello implica que el flujo de imágenes –a diferencia de las vanguardias de los sesenta– no es absorbente, sino que debe permitirle al espectador ausentarse, escapar y no tener la intención de comprensión total. Un rasgo negativo (en el sentido de la obra de arte adorniana) típico de los *films* klugelianos es el desafío, la incomodidad y el esfuerzo que se le plantea al espectador, siempre en un medio que se supone distendido, en tanto no tiene caminos predeterminados que se vea obligado a seguir. En “*Die Utopie Film*” Kluge afirma: “Más bien, la película debe anticipar la actitud crítica del espectador, el derecho del espectador a ser tratado como una persona ilustrada” (1999, p. 51).

|13|

El diagnóstico del que parte Kluge también es el del bloqueo de la experiencia como consecuencia de la pasividad a la que hemos sido sometidos como receptores de la industria cultural. Kluge, desde las características propias del cine como medio en comparación con el resto de las artes, desprende la idea de que ello puede ser diferente, no de que efectivamente lo sea, como puede leerse incluso en el título de su texto temprano “*Die Utopie Film*”. Lo que se presupone es que siempre hay un resto de la capacidad de la imaginación y de la fantasía no domesticadas, y de la capacidad de diferenciación de los sentidos y el dinamismo de las emociones. Y eso, a su vez, nunca es totalmente subjetivo. Es una capacidad humana que se vuelve real solo cuando se comparte con otros (Kluge; Negt, 1973).

Conclusión

Hemos introducido algunos lineamientos para pensar la potencialidad de la reflexión de la Teoría Crítica en el ámbito del cine en términos de iconoclasia. Por eso partimos del perfil más repetido que se ha bosquejado de la Teoría Crítica en el ámbito de las teorías del cine y los medios para discutirlo. Hemos elegido seguir esta noción de iconoclasia dentro del así llamado “giro icónico” postulando, a partir de los supuestos que desplegamos al interior de la tradición crítica, otro modo de pensar la imagen que va en contra de su característica más evidente: la referencialidad. Esto implica no dar por sentado que el potencial estético y político de una imagen resida en lo que muestra, sino instalar una pregunta en la raíz misma de la reflexión: ¿qué vuelve específica a una

imagen cinematográfica sin atarla al contenido de lo que aparece en ella? En otras palabras, el artículo se enfrenta a esa característica nodal de la imagen cinematográfica que leemos como decisiva para todo el desarrollo de la Teoría Crítica con respecto al cine: la relación referencial con algo externo a ella. En este punto, nos preguntamos cuál sería el carácter de la imagen no referencial desde el cual es posible construir una práctica cinematográfica. Pues, lo que queda claro es que todo intento de filmar, de crear imágenes, va a enfrentarse al problema de la iconicidad. A través del montaje, la relación de Kluge con las imágenes se caracteriza por la oposición, el contraste, el choque, la ausencia y el vacío.

En este marco, el cuestionamiento a la referencialidad de la imagen en Kluge puede verse a través de los dos rasgos que, a nuestro criterio, son las premisas esenciales que caracterizan su cine, a saber, la inclusión de materiales diversos y el lugar central que ocupa el espectador. En el primer caso, bajo el concepto de “material” reunimos dos ideas: la equiparación de diversos materiales que destronan la omnipotencia de la imagen y, al mismo tiempo, la insistencia en la materialidad misma de las imágenes. Aquí aludimos también a la práctica específica de destrucción de la transparencia de la imagen refiriéndonos a la manipulación de la composición de la imagen, el contraste entre ellas y los vacíos. En un segundo momento nos referimos a uno de los puntos clave del cine para Kluge, esto es, el hecho de que del choque de las imágenes, en las centésimas de segundo de oscuridad que provee el proyector, surgen en el espectador las imágenes que contradicen y cuestionan las pretensiones de las imágenes proyectadas.

[14]

Del argumento desarrollado en este artículo se infiere una reflexión que *prima facie* hubiera resultado llamativa. Desde esta idea de iconoclasia, las dos frases célebres de Adorno y de Kluge con respecto al cine, “me encanta ir al cine; lo único que me molesta es la imagen en la pantalla” (atribuida en realidad a Adorno por el propio Kluge en incontables entrevistas) y “la película en la cabeza del espectador”, respectivamente, podrían converger en una estética común. Una estética según la cual las imágenes no serían copias de la realidad sino análogas a la actividad de asociación, al flujo de imágenes subjetivas que son un momento de protesta inherente al ser humano. Una estética materialista en tanto abona la idea de imagen como material e iconoclasta toda vez que destrona a las imágenes y las pone en una constelación con otros materiales. Una estética cinematográfica fundamentada al mismo tiempo en la crítica de la imagen y en la insistencia en el potencial transformador del cine.

Referencias bibliográficas:

- Adorno, Th. W., Kluge, A. (et.al.) (2012). Podiumsgespräch mit der ‘Gruppe junger deutscher Film’ zum Thema ‘Forderungen an den Film’ während der Internationalen Filmwoche Mannheim 1962. En Eve, R., Gass, L.H. (Hg.) *Provokation der Wirklichkeit. Das Oberhausener Manifest und die Folgen*, Text+Kritik.
- Adorno, Th. W. (2008). Carteles de cine. En *Crítica de la cultura y sociedad I. Obra completa, 10/1* (trad.: J. Navarro Pérez), Akal.
- Adorno, Th. W., Horkheimer, M. (2009). *Dialéctica de la Ilustración* (trad.: J.J. Sánchez), Trotta.

- Adorno, Th. W. (2005). *Dialéctica negativa. La jerga de la autenticidad. Obra completa 6* (trad.: A. Brotons Muñoz), Akal.
- Belting, H. (2009). *Antropología de la imagen*. Katz.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (trad.: A. Weickert), Ítaca.
- Boehm, G. (1994). Die Wiederkehr der Bilder. En: *Was ist ein Bild?* Wilhelm Fink (pp. 11-38).
- Carroll, N. (2002). *Una filosofía del arte de masas* (trad. J. Alcoriza Vento). Visor.
- Claussen D. (2006). *Theodor W. Adorno. Uno de los últimos genios* (trad. V. Gómez Ibáñez). Publicacions Universitat de Valencia.
- De Man, P. (1998). Signo y símbolo en la Estética de Hegel. En *La ideología estética*, Cátedra.
- Didi-Huberman, G., (2015a). Imagen (de la) crítica. En *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, n° 7 (trad.: M. Gonnet), (pp. 370-386).
- Didi-Huberman, G., (2015b). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (trad.: A. Oviedo), Adriana Hidalgo.
- Eco, U. (1968). *Apocalípticos e integrados* (trad.: A. Boglar). Lumen.
- Freedberg, D. (2017). *Iconoclasia: historia y psicología de la violencia contra las imágenes* (trad.: M. Gutiérrez de Angelis). Sans Soleil Ediciones.
- Hanke, C. (2016). Bildwissenschaften und Filmtheorie. En Groß, B./Morsch, T. (Hrsg.), *Handbuch Filmtheorie*, Springer.
- Hansen, M. (2012). *Cinema and Experience. Siegfried Kracauer, Walter Benjamin and Theodor W. Adorno*, University of California Press.
- Hansen, M. (1992). Mass Culture as Hieroglyphic Writing: Adorno, Derrida, Kracauer, *New German Critique* 56, pp. 43-73.
- Ipar, E. (2008). El doble sentido de la técnica en la cultura de masas, Adorno y la dialéctica del cine. *Question/Cuestión* 1, n.º 20. <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/691>
- Jay, M. (2008). *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Akal.
- Jay, M. (2009). *Cantos de experiencia. Variaciones modernas sobre un tema universal* (trad.: G. Ventureira), Paidós.
- Juárez, E. (2016). Entre promesas. Resonancias del concepto de industria cultural. *Revista Observatório* 2, pp. 61-84.
- Kluge, A. (1975). *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin. Zur realistischen Methode*, Suhrkamp.
- Kluge, A. (1981). On Film and the Public Sphere (trad.: Th. Y. Levin y M. Hansen), *New German Critique*, n° 24/25, (pp. 206-220).
- Kluge, A. (1999). Die Utopie Film (1964). En Schulte, Ch. (Hg.), *In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod: Texte zu Kino, Film, Politik*, Vorwerk 8 (pp. 42-56).
- Kluge, A., Negt, O. (1973). *Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarische Öffentlichkeit*, Suhrkamp.
- Kluge, A. y Liebman, S. (1988). On New German Cinema, Art, Enlightenment, and the Public Sphere: An Interview with Alexander Kluge, *October*, vol. 46, (pp. 23-59).

- Kluge, A., Reitz, E. y Reinke, W. (1999). Wort und Film. En Schulte, Ch. (Hg.), *In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod: Texte zu Kino, Film, Politik*, Vorwerk 8 (pp. 21-40).
- Koch, G. (1993). Mimesis and Bilderverbot. *Screen* 34, pp. 211-222.
- Kracauer, S. (2008). *La fotografía y otros ensayos. El ornamento de la masa I* (trad.: L.S. Carugati), Gedisa.
- Maiso, J. (2005). La inmediatez quebrada. El cine como escritura audiovisual, de Kluge a Haneke: una tradición adorniana. *Binaria: Revista de Comunicación, Cultura y Tecnología*, n.º 4 <http://www.setcrit.net/la-inmediatez-quebrada-el-cine-como-escritura-audiovisual-de-kluge-a-haneke-una-tradicion-adorniana/>
- Martin Barbero, J. (1991). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. GG Massmedia.
- Mitchell, W. J. T. (2017). *¿Qué quieren las imágenes?: Una crítica de la cultura visual* (trad.: I. Mellén Rodríguez). Sans Soleil Ediciones.
- Plass, U. (2009). Dialectic of Regression: Theodor W. Adorno and Fritz Lang. *Telos* 149, pp. 127-150.
- Proust, M. (2013). *Por la parte de Swann* (trad.: C. Manzano), Sudamericana.
- Roldán, E. (2022a). “Me encanta ir al cine”: Theodor W. Adorno más allá de la iconoclasia, *Kriterion*, 63 (151), Brasil. <https://periodicos.ufmg.br/index.php/kriterion/article/view/26818>
- Roldán, E. (2022b). De Benjamin a Kluge: la centralidad de la Erfahrung en las reflexiones sobre el cine de la Teoría Crítica, *Humanidades*, vol. 12, núm. 1, Universidad de Costa Rica. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=498068490010>
- Seel, M. (2004). Adornos Apologie des Kinos. En: Seel, *Adornos Philosophie der Kontemplation* Suhrkamp, pp. 77-94.
- Stollmann, R. (1983). Alexander Kluge als realist. En: Böhm-Christl, Th., *Alexander Kluge. Herausgegeben von Thomas Böhm-Christl*, Suhrkamp, (pp. 245-278).
- Weber, T. (2014). Experiencia (trad: C. I. Pivetta). En Opitz, M. y Wizisla, E. (eds.), *Conceptos de Walter Benjamin*, Las cuarenta, (pp. 479-525).

|16|

Filmografía citada

- Kluge, A. (director) (1967). *Die Artisten in der Zirkuskuppel: Ratlos* [Los artistas bajo la carpa de circo: perplejos] [Película]. Kairos-Film.
- Kluge, A. (director) (2008). *Nachrichten aus der ideologischen Antike-Marx/Eisenstein/Das Kapital* [Noticias de la antigüedad ideológica: Marx/Eisenstein/El Capital] [Película].