
El artista como clave de época:
Kracauer, Offenbach y el arte en la sociedad de masas

O artista como chave do tempo:
Kracauer, Offenbach e arte na sociedade de massa

Martín Salinas

Doutor em Letras pela Universidade de Buenos Aires - UBA. Auxiliar docente da Cátedra de Literatura Alemã da Faculdade de Filosofia e Letras (UBA).

magallanes929@yahoo.com.ar

<https://orcid.org/0000-0003-2034-3273>

Recebido em: 22/01/2020

Aceito para publicação em: 26/02/2020

Resumen

El artículo intenta ofrecer una lectura alternativa de *Jacques Offenbach y el París de su tiempo* (1937), de Siegfried Kracauer. Para ello se sirve de las interpretaciones actuales que abren nuevas perspectivas de una obra que merecía mayor atención por parte de los críticos de la cultura. Frente a las lecturas unilaterales que reducen el libro de Kracauer al género discursivo del ensayo, el presente artículo propone una lectura que, junto al plano argumentativo, desarrolle y destaque un estrato narrativo que permite la vinculación con el género literario novela de artista, forma que posee en la tradición de la literatura alemana una larga tradición.

Palabras clave: Biografía. Novela de artista. Realismo. Historia.

Abstract

The article attempts to offer an alternative reading of Jacques Offenbach and the Paris of his time (1937), by Siegfried Kracauer. To do this, it uses the current interpretations that open up new perspectives of a work that deserved more attention from critics of culture. Faced with the unilateral readings that reduce Kracauer's book to the discursive genre of the essay, the present article proposes a reading that, together with the argumentative level, develops and highlights a narrative stratum that allows the link with the literary genre of the artist novel, a form that it has a long tradition in German literature.

Keywords: *Biography. Artist novel. Realism. History.*

Acerca de una definición genérica

Las repercusiones de la biografía social *Jacques Offenbach y el París de su tiempo* (1937) ejercieron tal efecto que su evaluación negativa cristalizó como cosa juzgada poco después de su publicación. La reseña de Adorno “Siegfried Kracauer, Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit”, del mismo año (junto a las críticas desplegadas en declaraciones privadas de su correspondencia con Benjamin), ha cumplido un rol decisivo en su recepción. El libro, que representa la producción más importante del exilio parisino de Kracauer, de esta manera, no solo no ha merecido la atención que se le asigna a sus otras obras, sino que, tal como comenta Graeme Gilloch en su estudio de 2015, *Siegfried Kracauer. Our Companion in Misfortune* (2015), “ha sufrido la más hostil y humillante recepción imaginable por parte de sus colegas del Instituto de investigación social de Frankfurt” (GILLOCH, 2015, p. 93); y la radicalidad de las críticas ha condicionado lecturas posteriores, como las de un heredero de la crítica de la cultura como Martin Jay (ibíd, p. 94). En efecto, ni en su artículo “Adorno and Kracauer: Notes on a Troubled Friendship” (1978), ni en su libro *Exilios permanentes* (1986), Jay considera la obra en detalle. En el artículo, Jay se limita a consignar que la situación financiera de Kracauer en el exilio parisino había llegado a tal punto, que el autor de *Los empleados* tuvo a dejar de lado el orgullo herido por las duras críticas con que Adorno dejara de lado el libro sobre Offenbach y aceptar comprometerse a entregar un nuevo trabajo (cf. JAY, 1978, p. 50). En el capítulo dedicado a Kracauer de *Exilios permanentes*, y siempre tras las huellas de la sentencia de Adorno, evalúa el ensayo de Kracauer a partir de proposiciones adversativas cuya función consiste en atenuar una crítica que responde a la misma tendencia. Así, por un lado considera que “[a]unque el Offenbach” es “un estudio basado en una sólida investigación y escrito en una prosa clara” constituye “también un trabajo menos penetrante que el *Passagenarbeit* de Walter Benjamin”, que no aporta “innovación alguna al explorar la forma mercancía”; y agrega: “Aunque” se apoya “claramente en *El 18 Brumario de Luis Bonaparte*” el libro no representa “un hito genuino de la crítica cultural marxista” (JAY, 2017, p. 236). La lectura de Jay responde en cierta medida a la de Adorno, en el sentido en que evalúa el ensayo a partir de confrontaciones con modelos y obras con los que el estudio de Kracauer no busca identificarse.

La crítica de Adorno se apoya en, por lo menos, dos aspectos que nos parecen centrales: Adorno le toma la palabra a Kracauer y analiza el libro de acuerdo a la definición de biografía social que el propio Kracauer enuncia en su prólogo. Pero, por otro lado, y al mismo tiempo, analiza la obra de acuerdo a su propia concepción de lo que debería ser una biografía social basada en la vida de un músico como Offenbach: “séanme permitidas

algunas indicaciones sobre cómo se podría enfocar un análisis social de la música de Offenbach” (ADORNO, 2014, p. 459); con ello, Adorno pretendería dar con “la exacta función social” de la obra Offenbach, y no con la aproximación metafórica e inexacta que presenta Kracauer (ibíd, p. 460). En esta línea, Adorno reclama la metodología que, desde su perspectiva, distinguía al Kracauer del *Frankfurter Zeitung*, esto es, la lectura basada en la construcción en el material. El material, para un especialista como Adorno, es la teoría social de la música, en este caso de Offenbach; precisamente el aspecto que Kracauer no considera en profundidad. Pero de este reconocimiento Adorno ya no se aparta. También le reprocha un uso abstracto del término fantasmagoría, cuyo polo dialéctico sería una realidad no del todo fundada en un análisis concreto, que según Adorno se encuentra en el análisis de la mercancía. Otra crítica, derivada de la última, apunta a no haber considerado la metodología que distinguía al propio Offenbach en el contexto histórico del *Second Empire*, esto es, la capacidad de Offenbach para reaccionar “al instante” ante la realidad, su capacidad para el esbozo, el apunte como forma musical, el *Skizze*, de donde, sostiene el autor de *Mínima moralia*, proviene el *Kitsch*. Así, si bien Kracauer habría logrado establecer la correcta vinculación que relaciona a Offenbach con la fugacidad propia de la lógica mercantil del periodismo de mediados del siglo XIX, no se ha percatado de que la rapidez en la reacción se encuentra vinculada con la rigidez propia de la mercancía, de su velocidad para instalarse y cristalizar en y para el mercado (cf. ADORNO, 2014, pp. 459 y s.).

Sin embargo, existen interpretaciones que permiten una lectura alternativa: los trabajos de Gertrud Koch (2000), Olivier Agard (2006), Graeme Gilloch (2008), y Jörg Später (2016) intentan abordar el ensayo de Kracauer desde sus propias cualidades. Al relacionar su particularidad con la totalidad de su obra, parecen concordar con la lectura de Carlos Eduardo Jordão Machado:

El libro de Kracauer sobre Offenbach debe ser interpretado como *obra de transición*. En él están contenidos sus análisis anteriores sobre la cultura de masas, sobre el ornamento y la fotografía, la propaganda, la distracción y el tedio, sobre los diferentes lugares, calles, atento a los personajes y objetos que estructuran y direccionan “la mirada dialéctica” (Buck-Morss, 2002) sobre la ciudad capital del siglo XIX, París. Pero también sus trabajos sistemáticos posteriores sobre propaganda, el cine y la historia desarrollados en Estados Unidos después de 1941. Su producción intelectual posterior es esbozada en su exilio parisino (MACHADO, 2006).

Como obra de transición, Gertrud Koch presenta, en su introducción a la obra de Kracauer, tres perspectivas alternativas: se podría leer el ensayo como una novela sobre un artista, como una novela de sociedad, o, de manera complementaria, como un intento autobiográfico que continúe lo configurado en sus novelas *Ginster* (1928) y *Georg* (1934). El carácter autobiográfico de sus novelas se extendería al libro sobre Offenbach como tarea reflexiva acerca de su propia condición de narrador. Por ello sostiene Koch que “lo que vemos es a Offenbach como un artista de su época” y no “al compositor Offenbach” (KOCH,

2000, p. 106). Estas consideraciones se orientan en la dirección correcta: los juegos de identificación presentes en la obra entre los personajes y las figuras históricas pueden resultar decisivos al momento de la caracterización de Offenbach más como un artista con el que pudiera identificarse el propio Kracauer que como músico (cf. SPÄTER, 2017, p. 329ss.); pero también dejan de lado el hecho de que el género novela de artista (*Künstlerroman*) supone, desde su conformación como género, a fines del siglo XVIII, una reflexión tanto acerca de las posibilidades sociales de la obra arte, como sobre la problemática posición de la figura del artista en la sociedad moderna. La confluencia de factores que Koch menciona: la presencia del artista por sobre la obra, la incidencia de la sociedad del período, y la reflexión acerca de la propia escritura, componen el complejo núcleo sobre el que se fundamenta un género para el que la reflexividad estética e histórica resulta fundamental.

Tal como sostiene Machado, se advierte que en la investigación histórica que representa el Offenbach confluyen problemáticas de las que Kracauer se había ocupado en la última década. El epígrafe de Baudelaire que encabeza el libro (“Que el lector no se escandalice por esta gravedad en lo frívolo” – KRACAUER, 1947, p. 7) no solo resulta llamativo por la clara referencia al ensayo de Benjamin; la referencia, en boca del poeta de la capital del siglo XIX, a la frivolidad que debería ser considerada, también se vincula al análisis de aquellos aspectos que por su superficialidad logran adquirir una transparencia que los vuelve imperceptibles para la mirada habituada. En París como en Berlín, y como en los ensayos de la *Frankfurter Zeitung*, la mirada de Kracauer, por el contrario, refleja la condición del que no es de la casa: “La facultad de extraer una historia de las calles sin recuerdo que atraviesan las grandes ciudades solo está a disposición de aquel que puede observar estas con la mirada del exiliado, es decir: de aquel que –como el Dupin de Poe– mantiene la suficiente distancia respecto de lo inmediatamente visible como para que esto no pase desapercibido ante sus ojos (VEDDA, 2013, p. 82).

En el análisis de la opereta se advierte un eco de la hipótesis de Kracauer acerca de la función social del arte de masas en la década de 1920, como los desarrollados en los ensayos “El ornamento de las masas” y en “Las pequeñas dependientas van al cine” (ambos de 1927). En ambos ensayos se llama la atención acerca de la superficial y oculta correspondencia entre la racionalización social y las formas artísticas. Las bases metodológicas de la crítica de una modernidad alternativa abren el ensayo *El ornamento de la masa*. La mirada dirigida a las “discretas manifestaciones superficiales” de una época permitiría acceder de un modo más inmediato “al contenido básico de lo existente” (KRACAUER, 2006, p. 257). En concordancia con este abordaje, en el ensayo “Las pequeñas dependientas van al cine” se destaca la manera en que el cine refleja la realidad por medio de una representación inverosímil, que, sin embargo, configura y proyecta los sueños diurnos de las clases medias que constituyen el público nuclear de la industria de la cultura.

El análisis desarrollado en el ensayo “La biografía como forma de arte de la nueva burguesía” (1930) continúa los trabajos de 1927 y se concentra en la forma literaria que Kracauer versionará en su libro sobre Offenbach. Las biografías de las grandes personalidades, se sostiene allí, representan una “señal de fuga” (KRACAUER, 2006, p. 85) respecto del presente histórico que las clases medias aceptan como compensación de un proceso de racionalización que aniquila al individuo. El modelo de biografía que Kracauer rescata como válido, la autobiografía de Trotsky, ya no promueve la fuga del presente histórico, sino que, en función de una concepción del individuo que difiere de la burguesa, procura una comprensión del presente histórico: “La descripción de la vida del individuo histórico no es aquí el medio para eludir el conocimiento de nuestra situación, sino que sirve precisamente para desvelarla” (KRACAUER, 2006, p. 315). Se trata, según el autor, de configurar “un individuo que ya ha cumplido la transición, en la medida en que solo se hace real a través de su transparencia frente a la realidad, y no en la afirmación de su propia realidad” (ibíd) En la medida en que *Jacques Offenbach y el París de su tiempo* trata no solo de la emergencia y de la preeminencia del músico, sino también de su apogeo y posterior tragedia (AGARD, 2006, p. 69) la biografía social intenta responder a ese modelo. La opereta analizada por Kracauer presenta, como el cine, la ilusión de esplendor que activa la evasión del presente histórico, se distingue del arte industrial en la medida en que la opereta supone una prefiguración del arte de masas, en la que la figura individual de Jacques Offenbach resulta insoslayable. La posición problemática que adquiere la figura del compositor alemán, de este modo, inhabilita, tal como sostiene Kracauer en el prólogo, un estudio que, como una fotografía, se concentre en su figura, apoyado en un trasfondo decorativo (KRACAUER, 2015, p. 23). El libro podría leerse como el testimonio de la desintegración del ideal de individualidad que caracteriza a la íntegra producción de Kracauer. El análisis histórico de la opereta ya no puede hallarse en la figura del compositor Jacques Offenbach, sino en la interacción que mantiene con su contexto.

Perspectivas de transición

Jacques Offenbach y el París de su época (1937) querría ser, según la expresión del mismo Kracauer, una opereta respecto de su propia época. Pero no en el sentido satírico con que la opereta parodia la solemnidad de la ópera seria, forma de la que se desprende la ópera bufa; como si se tratara de una auténtica offenbachiada, el ensayo intenta corresponder a las características de una forma de arte menor, socialmente condicionado, que emerge en respuesta a una demanda social que el arte autónomo de la alta cultura no satisface. Por lo que la novela de artista que puede leerse en sus páginas no responde a la configuración de un arte autónomo que excede los marcos históricos: “si la Offenbachiade era un fenómeno socialmente condicionado –y lo era en gran medida–, forzosamente tenía que desvanecerse después de la Exposición Universal de 1867” (KRACAUER, 2015, p. 294).

En el contexto de un período en el que los límites entre “el periodismo y la enaltecida literatura” se diluían (íbid., p. 90), el arte de Offenbach da cuenta de una correspondiente contaminación de géneros. Así como en la opereta Offenbach mezcla contenidos religiosos y míticos en función de su presente histórico, en el ensayo la parodia se realiza a través del rodeo metodológico que permite el relevamiento de las condiciones que promovieron, sostuvieron y condenaron a la opereta como forma artística representativa del *Second Empire*, la primera dictadura moderna, lo que le permite Kracauer establecer la distancia apropiada para parodiar su propia época. En este punto se encuentra uno de los fundamentos de la designación de biografía social que Kracauer le aplica al ensayo. Si lo que se parodia es la formación social que posibilita la emergencia y éxito de un arte menor como la opereta, es porque la sociedad es una sociedad “de opereta” (cf. KRACAUER, 2015, p. 198). Esta concordancia distingue, más allá de las ciertas semejanzas, al ensayo de Kracauer del análisis del ensayo de Benjamin “Algunos temas en Baudelaire” (1939). Las tres condiciones que, desde la perspectiva de Benjamin, hacen de Baudelaire un poeta que no escribe para su tiempo, sino para un lector, y una época, futuros (el hecho de que la figura del lírico haya sido desplazada como figura de artista representativo; la certeza de que con Baudelaire se asiste al último éxito en poesía lírica; y la pérdida de interés en la poesía que manifiesta el público –cf. BENJAMIN, 2012, p. 186–), no se avienen con el genio de Offenbach:

Hay artistas que se consolidan con relativa independencia de la época en la que viven, ya sea porque sus obras solo se refieren indirectamente a la época, o porque éstas poseen un sentido que solo el futuro se encarga de descubrir. De Offenbach, en cambio, se puede decir que para ser creativo necesitaba estar en contacto permanente con su entorno [...] Todo se lo suministraba el mundo exterior, que a su vez le servía de inspiración. A esta armonía se le puede denominar suerte; pero esa suerte es una particularidad de los genios (KRACAUER, 2015, p. 82).

Lejos de encarnar una figura de artista que se define en oposición a la época para la que escribe, y que, en función de dicha autonomía, persiste como obra de arte que apela a períodos históricos diversos, el Offenbach de Kracauer depende de su entorno. Las críticas de Karl Kraus a la vida de opereta de la Viena de su época, por ejemplo, se realizan apelando a la sátira que desplegaban las operetas de Offenbach respecto de, y para, su propio tiempo: “El genio de Offenbach, sin embargo, consiste en hechizar incluso el presente más actual de su época, accesible al entendimiento y palpable con los sentidos” (KRAUS, 2011, p. 425).¹ La necesidad de pertenecer al presente más actual también podría considerarse un aspecto que subyace al interés de Kracauer por el exiliado Offenbach. Pero precisamente, la “armonía” entre artista y entorno que Kracauer destaca como punto nodal

¹ “Qué desolador resulta pensar que el renacimiento de Offenbach se haya de producir precisamente en esta región cultural con la ayuda de una concepción que permite al ingenuo y a la gracia manifestarse mediante su antítesis consciente de la idiotez y la vulgaridad” (KRAUS, 2011, p. 422).

del “genio” establece el punto de contacto del que Adorno se aferra para rechazar el libro. La postulación de una relación inmediata entre artista y época, a los ojos del autor de *Mínima moralía*, da cuenta de una armonía preestablecida ajena a todo trabajo crítico dialéctico. Graeme Gilloch ha destacado cómo el momento histórico que permite la emergencia de Offenbach puede ser leído como un punto de partida. En una confrontación con la sociología del genio que desarrolla el estudio de Norbert Elias sobre Mozart, advierte: “Y si el Mozart de Elias marca el nacimiento del músico impecable que vende su producto, y a sí mismo, en el mercado, entonces Offenbach representa, en una etapa muy posterior del desarrollo, uno en el que las composiciones fueron concebidas desde el principio y totalmente diseñadas como mercancía popular” (GILLOCH, 2015, p. 102).

El intento de leer el ensayo como una novela de artista no supone negar el plano argumentativo que recorre el texto. La crítica de Adorno del uso de la metáfora en Kracauer para explicar la función social de la música de Offenbach, desde este punto de vista, responde solo a su plano analítico, no al narrativo. Como sostiene Koch, Kracauer escribió una biografía y no una monografía acerca de Offenbach (KOCH, 2000, p. 103). Este aspecto se refuerza si se consideran las manifestaciones del mismo Kracauer acerca del carácter que debía caracterizar su proyecto. En carta a Max Tau del 31 de octubre de 1934 Kracauer sostiene: “Mi intención es hacer del libro una Offenbachiade, salpicada de anécdotas. Debe ser muy fácil de leer y, sin embargo, remitir a lo profundo, sin que esto sea siempre explícito. En definitiva, un libro que pueda tener chances en todas partes” (Kracauer, citado en Mülder-Bach; Belke, 2005: p. 531). “[L]a anécdota puede ser considerada como la ‘célula base’ de la biografía” (KRIS; KURZ, 1995, p. 28). En carta del 23 de diciembre del mismo año, dirigida a Julius Meier-Graefe, Kracauer declara que lo que se propone escribir no es

[n]inguna biografía en sentido estricto, sino más bien un cuadro social de gran estilo que produjo el *Second Empire* y la década posterior a 1870. Pienso en una configuración épica, que se encuentre entre la biografía y la novela, repleta de figuras, elegantemente narrada y con referencias secretas a la función revolucionaria de la frivolidad, de la parodia, etc. (en SPÄTER, 2016, p. 323).

Cabe consignar que la intención de hacer del Offenbach un texto accesible se funda en una serie de condicionantes. La situación crítica que atraviesa en París como exiliado lo obliga a considerar la posibilidad de producir un texto que le otorgue un alivio económico. El carácter híbrido del texto en el que trabaja, que se encuentra entre la biografía y la novela, supone, como sostiene Agard (2008, p. 67) una continuación de la reflexión fisiognómica de la modernidad propia de sus ensayos de la década de 1920, pero también, como se sostuvo más arriba, una extensión de su labor como narrador de novelas. El éxito de las novelas históricas y las novelas de artista del período, así como el “renacimiento” de Offenbach analizado y destacado por Karl Kraus eran fenómenos de la atmósfera de la época.

Considerando sus condicionamientos, la posible pertinencia de las críticas debe relativizarse de acuerdo a las perspectivas antes mencionadas. Los reproches de Adorno apuntan a una escasa conceptualización en el análisis musical de la biografía social que presenta Kracauer. Sin embargo, el carácter híbrido que presenta el libro, a medio camino entre en ensayo histórico, la biografía y la novela de artista, requeriría de una mirada más atenta a las características propias del libro y menos exigente ante las pretensiones que el mismo Kracauer haya podido expresar en su prólogo.

La relación que mantiene con los bulevares lleva a Offenbach a buscar no solo “efectos sentimentales y sensuales, sino también bufonescos”, tal como Kracauer reconoce en la versión de las fábulas de La Fontaine:

Presumiblemente, esa música –hoy en paradero desconocido– cometía el sacrilegio de burlarse de la respetable moral de las fábulas. En cualquier caso, se sabe de fuente fidedigna que Offenbach convirtió la fábula del grillo y la hormiga en un alegre vals, obligando así al público a tomar partido por el frívolo grillo, que sin embargo es condenado con razón por la laboriosa hormiga (KRACAUER, 2015, p. 101).

El pasaje responde al género discursivo del ensayo de una manera evidente. No se trata de un pasaje que se vale por sí mismo, sino de una reflexión que depende de una referencia externa (las fábulas de La Fontaine) para comprender la variación que introduce el compositor alemán. La explicación que contiene el pasaje surge de la economía del ensayo argumentativo; el plano a destacar se encuentra en la inversión de la tradición que opera Offenbach, producida tanto por la parodia como por el vals como género elegido para la reconfiguración. Algo similar es lo que ocurre con la presentación de uno de los personajes exiliados que estructuran el texto, Hortense Schneider. Su configuración se realiza a través de claras referencias literarias: la persona que iba a ubicarla en París, “[d]espués de mostrarle a Baudelaire y Murger” la llevó a su habitación [...]” (KRACAUER, 2015, p. 165), para por fin ponerla en contacto con Offenbach, quien la contrata a condición de que abandone todo proceso instructivo que haya comenzado con anterioridad. Offenbach ve en Hortense, no a la Mimi de *Escenas de la vida bohemia* (1845–49) o a la prostituta de Baudelaire, sino a una artista. También en este caso el sentido de la anécdota se apoya en la referencia a obras literarias del período. Lo que sucede con el relato de la anécdota del esbozo que obsequia Offenbach al mendigo da cuenta de otro recurso discursivo, en el que el plano narrativo pasa a primer plano:

Los mendigos revoloteaban a su alrededor como moscas en torno a la luz. Uno de ellos le importunó tanto con sus ruegos en los Campos Elíseos, que Offenbach, que ese momento no llevaba dinero, sacó de su cartera una hoja de papel y, de pie, garabateó unas notas y las tituló: “La polca del mendigo”. “Con esto recibirá de todos los editores más de 200 francos”, le dijo al pordiosero. Al cabo de una semana, cuando volvió a encontrárselo por casualidad, recibió reveladoras instrucciones sobre la posibilidad de explotación de sus propios productos. El mendigo le contó en confianza que naturalmente no había sido tan tonto como para seguir el ingenio

consejo de Offenbach, sino que, de entrada, había conseguido que las editoriales parisinas de música más importantes le hicieran ofertas en toda regla. Gracias al hábil aprovechamiento de esas ofertas, podría conseguir como mínimo 1.000 francos por el papel. Aparte de eso, se reservaba para sí todos los derechos extranjeros, el derecho a la concesión a los cafés–concierto y a los bailes públicos, el derecho a una edición popular por diez céntimos, el privilegio de vender la polca en los salones de descanso del Bouffes y del Gaîté...

Si Offenbach hubiera nombrado a ese genio de las finanzas administrador del Gaîté, quizá se hubiera podido salvar el teatro (KRACAUER, 2015, p. 326)

El pasaje no requiere de elementos externos para su comprensión, pero los supone. La narración, en este punto, parece responder a toda una tradición de la narración vinculada a la figura del artista. El virtuosismo del artista en cuestión, la capacidad para generar la ilusión en su entorno, la habilidad para el esbozo, la respuesta inmediata al contexto (que reclamaba Adorno en su crítica), y la “rapidez con que opera el artista” son elementos típicos de la imagen de artista relevados por Kris y Kurz en *La leyenda del artista* (cf. KRIS; KURZ, 1995, p. 87) que dan cuenta de la “biografía preestablecida” (ibíd, p. 112) implícita en las narraciones de artista. Las numerosas anécdotas que, como la arriba citada, pueblan el Offenbach de Kracauer, podrían leerse, más que como una falencia que cae en lo digresivo, como un rasgo central de la biografía como género narrativo, en el sentido en que “la anécdota puede ser considerada como la célula base de la biografía” (KRIS; KURZ, 1995, p. 28) Rapidez y virtuosismo que para Offenbach y Kracauer no suponen el éxito comercial. Como la anécdota relata, el artista se muestra en gran medida incompetente para extraer las ganancias que su obra pudiera generarle. El hecho de que el mendigo posee una visión más realista que el genio de Offenbach también da cuenta del modelo narrativo de artista al que la biografía de Kracauer responde. A Kracauer no le fue tan bien como vaticinó Adorno ante la sospecha de la superficialidad del libro, que se debía a la necesidad económica que atravesaba su autor. El libro no se vendió como se esperaba y ya un año después Kracauer se encontraba trabajando en un *Exposé* para el Instituto de investigación social, que, a instancias de Adorno, tampoco sería publicado.

La mención a los motivos tradicionales que regulan la imagen del artista analizados por Kris y Kurz no implica una impugnación del libro sobre Offenbach. La teoría que subyace a la obra responde a sus propios lineamientos, como se anunció más arriba. De hecho, la teoría implícita, que toda obra presupone, da cuenta de una tendencia por dejar atrás una tradición que ya no se corresponde con el proceso histórico de posguerra. La designación de la opereta como un fenómeno de emigración (KRACAUER, 2015, p. 165) cumple un papel decisivo en la comprensión del este proceso. La novela de artista de Franz Werfel *Verdi. La novela de la ópera* (1924), exponente de la conjunción de motivos biográficos y artísticos que intenta responder a una demanda social, resulta ilustrativa. Mientras la configuración de la acción narrativa de la novela de Werfel se concentra en el episodio del artista que, representante de una forma seria y tradicional, se esfuerza por

estar a la altura de una época que observa, cambia en una dirección que ya no comprende, el tratamiento de Kracauer de la opereta responde a un impulso crítico y paródico de su propio presente. En la novela de Werfel, la crisis creativa de Verdi, anuncio del fin de un período del arte, se corresponde con una disputa por un arte estrechamente vinculado a tradiciones nacionalistas, tal como se expresa en la antítesis que representan los principios estéticos de Verdi, el artista nacional de la cultura popular, y Wagner, el estandarte de la música del futuro: “Para Werfel este tipo de arte moderno es el arte del norte de Alemania, en contraste con el arte natural, del sur de Italia [...] El arte alemán personificado por Wagner no es un arte del pueblo, sino un arte individual que crea en el aislamiento” (WAGENER, 1993, p. 82).

En el fenómeno de emigración que representa la opereta se advierte la presencia de un cosmopolitismo que se opone a la fuerza identitaria promovida por la ideología nacionalsocialista de “la sangre y el suelo” (AGARD, 2006, p. 69). La bohemia de los bulevares expresa el modo en que la noción de Estado Nación se encuentra subsumido al predominio del capitalismo financiero. El protagonista de la novela de Werfel responde a un esquema ideológico en el cual las nociones de arte popular, artista ingenuo y parámetros nacionales confluyen en una ley supuestamente natural. Así se representan los pensamientos que se despiertan en Verdi ante el improvisado canto del sencillo y contrahecho Mario:

He aquí cómo el lenguaje superior de la música hacía brotar del espíritu inconsciente y como sonámbulo del cantor verdadera poesía. Tal cosa era justamente lo contrario de la teoría wagneriana, según la cual la poesía era la que debía hacer brotar la música [...] No cabía duda: la cuadratura del aria, la simetría ridicularizada, la estructura tripartita o fuese cual fuese la denominación, no era algún capricho impuesto alguna vez al mundo, sino una ley natural, realizada y revelada por el genio italiano” (WERFEL, 1940, p. 118s.)

El genio de Offenbach, por el contrario, se alimenta e inspira por el contexto social de falsa reconciliación del primer capitalismo (cf. KRACAUER, 2015, p. 83). Ante la pretendida condición natural de la ley musical que se pone en juego en la novela sobre Verdi, la opereta y el espacio del que surge, el bulevar parisino, dan cuenta de una realidad social que se delinea de acuerdo a los parámetros de la industria de la diversión. También en el libro de Kracauer se mide al artista frente a Wagner, pero no se los reconoce en una disputa por un mismo espacio, o línea de desarrollo. La confrontación con Wagner de la que da cuenta Kracauer responde a otros parámetros. A la construcción de grandes decorados de las óperas de Wagner, Kracauer destaca la tendencia destructiva de toda ilusión de realidad que caracteriza a Offenbach; frente a los efectos monumentales de la “obra de arte total” que acerca el arte a la religión, Offenbach se concentra en lo pequeño: “Si Wagner creaba dramas musicales a partir de la mitología y de las leyendas populares, que pese a –o precisamente por– sus rasgos pesimistas al final reforzaban o incluso

glorificaban la impotencia política de la burguesía alemana, Offenbach convertía temas antiguos en sátiras en las que ponía juguetonamente del derecho lo que estaba del revés: la situación política” (KRACAUER, 2015, p. 211).

Entre dos paraísos. A las puertas del infierno

En el prólogo a su *Historia. Las últimas cosas antes de las últimas* (1969) Kracauer considera su ensayo histórico como una continuidad de su trayectoria intelectual. Desde su punto de vista, el libro es

otra de mis tentativas por destacar el significado de áreas cuya demanda de ser reconocidas en su propio derecho no ha sido atendida aún. Digo ‘otra tentativa’ porque esto es lo que procuré hacer a lo largo de toda mi vida: en *Los empleados*, quizá en *Ginster*, ciertamente en el *Offenbach*. De modo que, finalmente, mis principales esfuerzos, tan incoherentes en la superficie, asumen una dirección determinada; todos han contribuido, y continúan contribuyendo, a un único propósito: la rehabilitación de objetivos y modos de ser que aún carecen de nombre y que por ello son pasados por alto o juzgados erróneamente (KRACAUER, 2010, p. 52).

¿Qué es lo desatendido que sale a la luz en *Los empleados*, *Ginster* y en el *Offenbach*? Si se considera que tanto el ensayo como la novela tematizan la actualidad, y que el *Offenbach* es el único trabajo de los mencionados que indaga sobre la historia, se podría acceder al punto de vista que justifica la afirmación de Kracauer. A la luz de una visión panorámica de la obra de Kracauer, Karsten Witte asegura que “[l]a aportación más importante de Kracauer es que su mirada se detuvo en los márgenes de la alta cultura y se dirigió a los medios de la cultura popular: cine, deportes, opereta, teatro de revista, publicidad y circo” (WITTE, 2008, p. 127). La enumeración es sugestiva, por cuanto pasa revista de formas de arte y de entretenimiento vinculadas a la industria de la cultura impugnada por la Teoría Crítica. En este punto Kracauer se distingue de las premisas de Adorno. Lejos de condenar las formas artísticas a las que da lugar el capitalismo avanzado, el intento de Kracauer procura rehabilitar la posible utopía de lo que ha sido condenado de manera prematura y unilateral:

He aquí un artista que servía a la voluntad del bulevar, orientada a la vida terrenal, y que sin embargo despertaba la sospecha de mantener relaciones con el más allá. Pero el enigma de la contradicción entre su apariencia misteriosa y el *esprit* despierto y burlón que él representaba, era fácil de resolver [...] La inquietud de la figura de Offenbach se debía a que en ella había algo de utópico, algo que todavía no se había hecho realidad. Su música –y en general, todo él– anticipaba una situación de la sociedad en la que todas las fuerzas siniestras quedaban demolidas [...] Si Offenbach era un mago, en cualquier caso hacía magia blanca, la que conjura fantasmas y propicia la imagen amable de una patria mejor para la humanidad (KRACAUER, 2015, p. 104).

Con el Offenbach ya no se trata de descubrir los gérmenes del futuro en el presente, como en los ensayos de la década de 1920; en la retrospectiva al siglo XIX se asiste tanto a una genealogía del presente histórico como a la implementación de analogías que surgen de un pensamiento condicionado por imágenes. Desde la perspectiva histórica, las afinidades entre el París del *Second Empire* y la Alemania nazi adquieren contornos comunes, un juego de apariencias que no deberían ser soslayadas. Pero la constatación de correspondencias no agota la mirada crítica. El futuro del París del *Second Empire* se presenta como una concreta y determinada posibilidad histórica del contexto de lectura de Kracauer. Pero por medio de la misma operación crítica, también se realiza una revisión no menos concreta de las utopías aplazadas. La dualidad de la escritura de Kracauer, que, a un tiempo, adopta el estilo propio de la sociedad de masas y denuncia por medio del desenmascaramiento la farsa sobre la que se sostiene, y que, no obstante, es capaz de reconocer, en el mismo material, el plano utópico latente, es la que le permite evadirse de toda crítica moral del período. Como en los ensayos de la década de 1920, se asiste al análisis de fenómenos ambivalentes, por cuanto no solo manifiestan el grado de alienación al que se somete la sociedad, sino que también expresan “la esperanza utópica en una sociedad emancipada” (cf. VEDDA, 2013, p. 81).

La misma consciencia acerca del carácter ineludible del presente histórico es la que le permite a Kracauer proponer un rebasamiento de los límites de la sociedad burguesa sin apelar a una trascendencia teórica, en la medida en que el mismo elemento que acompaña el desarrollo histórico es el que impulsa una superación, en gran medida indefinida, o, en todo caso, abierta. Según se afirma en el prólogo, las operetas de Offenbach “no son solo la expresión más representativa de la era imperial, sino que al mismo tiempo intervienen en el régimen como una fuerza transformadora. Por una parte, reflejan su época y, por otra, la hacen estallar” (KRACAUER, 2015, p. 24). Esta ambigüedad de la opereta se corresponde y se aclara si se tienen en cuenta la que atraviesa la misma sociedad. Jörg Später destaca: “Al mismo tiempo, la sociedad estaba atravesada por contradicciones que podían provocar ambas cosas: o una superación revolucionaria de las oposiciones, o su clausura autoritaria” (SPÄTER, 2016, p. 328).

La presencia latente de lo utópico que sugieren las obras de Offenbach, de esta manera, no supone una confirmación real; como sugiere el *Leitmotiv* de los compases que no logra reconstruir, Offenbach se encuentra entre la melancolía por el paraíso perdido e irre recuperable, y la utopía del paraíso prometido (KRACAUER, 2015, p. 220). La yuxtaposición de épocas con la que juega el libro sobre Offenbach no hace de la analogía una clave de interpretación histórica, pero permite la distancia necesaria que requiere la mirada del historiador que no deja de atender el presente. Como sostiene Kracauer al comentar la anécdota relatada por Proust acerca de la visita que Marcel le hace a su abuela, la mirada del protagonista se convierte en un palimpsesto, en la medida en que al mismo tiempo observa a su abuela como al ser querido que ha ido conociendo a lo largo de los

años y como a la “vieja consumida” que es; de un modo similar la historia le exige al historiador una disposición semejante:

A veces la vida produce tales palimpsestos. Pienso en el exiliado que, como persona adulta, ha sido forzado a dejar su país [...] Cuando se instala en otra parte, todas aquellas lealtades, expectativas y aspiraciones que conforman una parte tan amplia de su ser son automáticamente arrancadas de raíz. La historia de su vida se ve interrumpida, y su yo “natural” se ve relegado al fondo de su mente [...] Pero como el yo que era continúa ardiendo debajo de la persona en que está a punto de convertirse, su identidad es propensa a encontrarse en estado fluido; y es probable que nunca pertenezca enteramente a la comunidad a la que ahora de alguna manera pertenece. (Y que sus miembros tampoco piensen de buen grado en él como uno de los suyos). De hecho, él ha dejado de “pertener” (KRACAUER, 2010, p. 122).

Resulta difícil no pensar en el Kracauer del Offenbach cuando sostiene que piensa en el exiliado. La mirada extraterritorial de Kracauer que en París se concreta como condición real es otro de los aspectos que lo vincula con el músico alemán. Offenbach no pertenece íntegramente al grupo de apátridas que conforman la bohemia parisina. Su intención se dirige al núcleo de la sociedad, no intenta radicalizar la evasión respecto de ella. Su relación con los bulevares se encuentra centralmente condicionado por su arte. Si en París Kracauer vio cómo se realizaba su condición de exiliado que caracterizaba a sus trabajos de la década de 1920, quizá en el Offenbach se anuncia ya la certeza de no pertenecer ni al grupo de exiliados que caracteriza al historiador. Pero un anuncio que se radicalizaría con el tiempo. Entre 1934 y 1937, durante el proceso de escritura del Offenbach, la barbarie nazi anunciaba lo peor; los temores a que daba lugar, poco después, habrían de realizarse de una manera inconcebible.

Referencias

ADORNO, Theodor W. Siegfried Kracauer, Jacques Offenbach y el París de su tiempo. Traducción de Joaquín Chamorro Mielke. In: _____. *Escritos musicales VI*. Madrid: Akal, 2014, p. 457–460.

AGARD, Olivier. L'exil parisien de Siegfried Kracauer. *Revue Atala. Cultures et sciences humaines*. n° 9, “La France et l'Allemagne”, p. 59–71, 2006.

BENJAMIN, Walter. Sobre algunos temas en Baudelaire. Traducción de Mariana Dimópulos. In: _____. *El París de Baudelaire*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012, p. 183–242.

DESPOIX, Philippe. ¿Una historia otra? (Re)leer Historia. Las últimas cosas antes de las últimas. Traducción de Silvia Labado. In: MACHADO, Carlos; VEDDA, Miguel (comps.). *Siegfried Kracauer. Un pensador más allá de las fronteras*. Buenos Aires: Gorla, 2010, p. 73-88.

GILLOCH, Graeme. *Siegfried Kracauer. Our Companion in Misfortune*. Cambridge: Polity Press, 2015.

JAY, Martin. Adorno and Kracauer: Notes on a Troubled Friendship. *Salmagundi* 40, p. 42-66, 1978.

JAY, Martin. *Exilios permanentes. Ensayos sobre la migración intelectual alemana en Estados Unidos*. Traducción de Mario Iribarren. Buenos Aires: El cuenco de Plata, 2017.

KOCH, Gertrud, *Siegfried Kracauer. An introduction*. Traducción de Jeremy Gaines. Princeton: Princeton University Press, 2000.

KRACUAER, Siegfried. *Offenbach o el secreto del Segundo Imperio*. Traducción de León Kopp. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1947.

_____. *Jaques Offenbach und das Paris seiner Zeit. Werke in neuen Bänden Vol. 8*. Editado por Ingrid Belke en colaboración de Mirjam Wenzel. Frankfurt: Suhrkamp, 2005.

_____. *Estética sin territorio*. Traducción de Vicente Jarque. Murcia: Fundación Cajamurcia, 2006.

_____. *Los empleados*. Traducción y notas de Miguel Vedda. Barcelona: Gedisa, 2008.

_____. *Historia. Las últimas cosas antes de las últimas*. Traducción de Guadalupe Marando y Agustín D'ambrosio. Buenos Aires: Las cuarenta, 2010.

_____. *Offenbach y el París de su tiempo*. Traducción de Lolo Ábalos. Madrid: Capitán Swing, 2015.

KRAUS, Karl. Renacimiento de Offenbach. In: _____. *La Antorcha*. Traducción y selección de Adán Kovacsics. Barcelona: Acantilado, 2011.

KRIS, Ernst; KURZ, Otto. *La leyenda del artista*. Traducción de Pilar Vila. Madrid: Cátedra. 1995.

MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. Notas sobre Siegfried Kracauer, Walter Benjamin e a Paris do Segundo Império – pontos de contato. *Historia*. Vol. 25, nº 2. 2006. Disponible en: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-90742006000200003&lng=pt&tlnq=pt (acceso: 15/09/2019).

MURGER, Henry. *Escenas de la vida bohemia*. Traducción de Teresa Gallego Urrutía. 2007. Barcelona: Alba, 2007

SPÄTER, Jörg. *Siegfried Kracauer. Eine Biographie*. Berlín: Suhrkamp, 2016.

VEDDA, Miguel. “La gran grieta del mundo”. Siegfried Kracauer, Walter Benjamin y los debates sobre la figura del intelectual. In: *Pandaemonium Germanicum* 17 (23), p. 182–204, 2104.

_____. “Calles sin recuerdo: la fenomenología de la gran ciudad en Siegfried Kracauer y Walter Benjamin”. *Impulso, Piracicaba*, 23(57), p. 79–86, mayo–septiembre de 2013.

WAGENER, Hans. “Verdi: A Novel of the Opera”. In: _____. *Understanding Franz Werfel*. Columbia: University of South Carolina, 1993, p. 77–84

WERFEL, Franz. *Verdi. La novela de la ópera*. Traducción de Pablo Simón. Buenos Aires: Compañía editora del Plata, 1940.

WITTE, Karsten. Posfacio. Traducción de Laura Carugati. In: KRACAUER, Siegfried, *La fotografía y otros ensayos. El ornamento de la masa 1*. Barcelona: Gedisa. 2008, p. 125–139.