

Las contraesferas públicas de Kluge y Negt: experiencia, fantasía, utopía*

As contra-esferas públicas de Kluge e Negt: experiência, fantasia, utopia

The public counterspheres of Kluge and Negt: experience, fantasy, utopia

Eugenia Roldán**

El artículo postula una esfera pública alternativa, capaz de contrarrestar el actual bloqueo de la experiencia, tal como se desprende del planteo teórico y estético de Alexander Kluge y Oskar Negt. Para estos autores, en la fantasía, no en el lenguaje del discurso racional como lo ha postulado Jürgen Habermas, pervive la posibilidad utópica de un espacio público capaz de reinventar de forma imaginativa otros medios de comunicar la experiencia. Concluye que la idea de *utopía* atañe a una comprobación incesante de que real es lo que es, tanto como las oportunidades históricas imaginadas coexisten obstinadamente y también son reales.

Palabras clave: espacio público, Alexander Kluge, Oskar Negt, teoría crítica, experiencia, fantasía.

O artigo postula uma esfera pública alternativa, capaz de neutralizar o atual bloqueio da experiência, tal como surge da abordagem teórica e estética de Alexander Kluge e Oskar Negt. Para esses autores, na fantasia, não na linguagem do discurso racional como Jürgen Habermas postulou, sobrevive a possibilidade utópica de um espaço público capaz de reinventar imaginativamente outros meios de comunicar a experiência. Ele conclui que a ideia de utopia diz respeito a uma verificação incessante de que o real é aquilo que é, assim como as oportunidades históricas imaginadas coexistem teimosamente e também são reais.

Palavras-chave: espaço público, Alexander Kluge, Oskar Negt, teoria crítica, experiência, fantasia.

The article proposes an alternative public sphere that is able to counteract the current obstruction of experience, according to the theoretical and aesthetic approaches of Alexander Kluge and Oskar Negt. For these authors, the utopian possibility of a public space capable of imaginatively reinventing other methods of communicating experience remains through fantasy, not in the language of rational discourse as Jürgen Habermas has stated. The article concludes that the idea of utopia concerns an unceasing verification of how the real world is and how imagined historical events coexist obstinately and are also part of reality.

Key words: public space, Alexander Kluge, Oskar Negt, critical theory, experience, fantasy.

*En este escrito se vuelcan las conclusiones parciales de la investigación conducente a finalizar la tesis doctoral de la autora. A su vez, forma parte del proyecto de investigación en curso abocado a la recepción de los debates estéticos postadornianos: "La dialéctica de la apariencia estética en el contexto de la desdiferenciación del arte", dirigido por la doctora María Verónica Galfione y subsidiado por el Fondo para la Investigación Científica y Tecnológica (FONCYT) del Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación Productiva (MINCYT) Argentina, para el período 2015-2017.

** Profesora asistente de Epistemología de las Ciencias Sociales, Facultad de Ciencias de la Comunicación, Universidad Nacional de Córdoba (UNC), Córdoba (Argentina). Licenciada en Comunicación Social y en Filosofía de la misma Universidad. Becaria doctoral de la Secretaría de Ciencia y Tecnología (SECYT)-UNC. E-mail: eugeniaroldan@hotmail.com

original recibido: 11/07/2017
aceptado: 21/09/2017

nomadas@ucentral.edu.co
Págs. 65–79

Introducción

No hay un lugar donde perviva hoy la fantasía, sino más bien un horizonte utópico donde ésta cumple una función principal, cual es la de ser el medio de comunicación de una esfera pública alternativa capaz de contrarrestar el actual bloqueo de la experiencia. Éste es, en resumidas cuentas, el motor intelectual de Alexander Kluge¹. Si bien pertenece al círculo de lo que podemos llamar *teoría crítica*², Kluge se ha movido libremente en los márgenes de la reflexión sociopolítica, la filosofía y el arte, motivo éste que le ha valido cierta marginación de los lugares tradicionales de la academia³.

Antes que como premiado escritor y consagrado cineasta, este planteamiento puede reconocerse especialmente en la colaboración teórica emprendida con otro intelectual del círculo de Frankfurt, el sociólogo Oskar Negt⁴. En 1972 publicaron el primero de tres trabajos en colaboración, que tenía como objetivo principal, según los propios autores explicitaban, debatir el concepto de *esfera pública burguesa* descrito por Jürgen Habermas en su célebre tesis de habilitación *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft —Historia y crítica de la opinión pública* (Habermas, 1994)—, reflexionando acerca de la necesidad de esferas públicas alternativas o “proletarias”, como queda reflejado en el título mismo del trabajo: *Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit —Esfera pública y experiencia: hacia un análisis de la esfera pública burguesa y proletaria* (Kluge y Negt, 1993)—.

Si desde aquel trabajo en adelante, Habermas trduce la temática de la esfera pública en el análisis de las relaciones intersubjetivas, las instituciones burguesas y el discurso, Negt y Kluge se concentran en el otro polo del título: la experiencia (*Erfahrung*). No obstante

la centralidad de este concepto, no es definido únicamente por los autores. Por lo pronto, diremos que *Erfahrung*, unido a *esfera pública*, amplían el análisis de Habermas.

Por su parte, el derrotero teórico de este último “deja claro que él desconfía de conceptos fenomenológicos como el de experiencia” (Jameson, 2014: 249), toda vez que su motivación irá perfilándose hacia el análisis de la estructura racional de la interacción social. En ese sentido, la crítica a los planteos fenomenológicos, e incluso a la hermenéutica de Hans-Georg Gadamer, parte del supuesto de la necesidad de analizar el contexto objetivo de la acción social y no circunscribirla a la explicación de significados, sentido o intención subjetivos⁵ donde Habermas incluye la experiencia.

Desde este encuadre habermasiano, en un artículo de reciente publicación, Martin Jay (2014) cuestiona el proyecto de contraesferas públicas de Negt y Kluge esbozado desde aquel libro, al discrepar especialmente con la teoría de la experiencia sobre la cual se basa, pues, para el autor, el recurso a la noción de *experiencia* sería tan “ideal” como el “ideal del diálogo racional” que sustenta el desacreditado edificio teórico de Habermas, y no tendría la arista crítica que los autores se atribuyen en contraposición al primero. En definitiva, Jay argumenta que con el término *Erfahrung* los autores no han logrado más que un escape idealista a la definición del problema de lo público.

En este marco, este escrito desarrolla la importancia de las categorías de *experiencia* y *fantasía* en el planteamiento de Kluge y Negt. El objetivo es mostrar que, mientras que Habermas liga el concepto de *experiencia* a algo que en esencia es individual, y equipara *espacio público* a *discurso racional*, Negt y Kluge replotan una

acepción dialéctica de *esperienza* que recuerda la formulada anteriormente por Walter Benjamin, Siegfried Kracauer y, especialmente, por Theodor Adorno, según la cual, puede pensarse dialécticamente lo subjetivo y lo público. Esto es, utilizando el citado ensayo de Jay como plataforma de debate, en este artículo contraargumentamos en favor del momento crítico del concepto de *Erfahrung* en Negt y Kluge, mostrando su afinidad con los sentidos sedimentados en la tradición frankfurtiana.

El texto se estructura en dos partes. La primera comienza con la exposición de algunos puntos básicos de la concepción habermasiana de *espacio público*, continúa con la respuesta de Negt y Kluge y culmina con la presentación del argumento de Jay que replica las tesis básicas de estos dos anteriores. En la segunda parte, a modo de respuesta a Jay, nos concentramos en Negt y Kluge para abordar la constelación de lo subjetivo y lo público, el lugar de la fantasía y el cine de Kluge como contraproducto.

I.

La concepción habermasiana de esfera pública

Escrito originalmente como la *Habilitationschrift* de Habermas y publicado por primera vez en 1962, *Historia y crítica de la opinión pública* “combina una penetrante visión histórica de la cultura política de inicios de la Europa moderna con una aguda perspectiva crítica sobre la degradación de la vida pública en nuestras sociedades actuales” (Thompson, 1996: 5).

Se trata, en términos generales, de una reflexión sobre la naturaleza de lo público. Como otros pensadores, en esto no constituye ninguna excepción, Habermas parte de la distinción público/privado retrotrayéndose a la división griega entre *polis* y *oikos*: en la Grecia clásica, lo público lo constituían los ciudadanos que, reunidos en el ágora, discutían los asuntos de la *polis*. Ahora bien, Habermas se preocupa por investigar cómo esa forma primigenia de la vida pública fue adoptando diversos modos a lo largo de la historia.

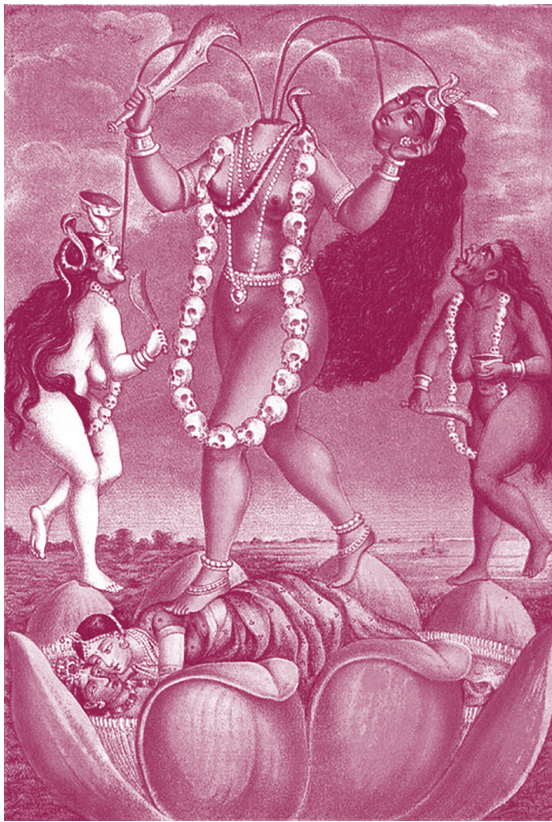
Así, su tesis sociohistórica postula la idea de que la noción de *espacio público* remite específicamente al fenómeno histórico propiciado por el capitalismo y

el ascenso de la burguesía, a partir del cual, se abrió la posibilidad de una discusión racional de los asuntos públicos. En otras palabras, en contraposición a la Edad Media, cuando por *público* se entendía aquello asociado a los reyes y la vida cortesana, a principios de la Europa moderna se crearon las condiciones para el surgimiento de un nuevo tipo de publicidad. Esto fue posibilitado por el desarrollo del capitalismo mercantil en el siglo XVI y el comienzo del cambio en la forma del poder político, ya que ambos hechos, la nueva economía y la nueva política, no solamente involucraban a la ascendente burguesía, sino que generaron un volumen de tráfico de información, noticias y decisiones que hasta allí había sido restringido.

Entonces, en ese momento histórico, con la diferenciación de la autoridad pública del Estado y el dominio privado de la sociedad civil surgió, según Habermas, una instancia crítica, esto es, una esfera de lo público burguesa integrada por individuos privados que se reunían a discutir asuntos concernientes a la regulación de esa sociedad civil y la administración estatal. Lo particular de esta instancia fue que, al no formar parte del Estado, pudo constituirse como un espacio crítico desde el cual hacer frente a las actividades estatales y someterlas a juicio. Habermas presenta la esfera pública burguesa de los siglos XVII y XVIII como aquella constituida alrededor de los méritos del mejor argumento y no de la identidad de los participantes, esto es, como el ideal histórico del ejercicio de la razón.

Cabe destacar que, según la tesis habermasiana, este surgimiento fue facilitado por dos acontecimientos de gran importancia. Por un lado, la aparición en algunos lugares de Europa hacia finales del siglo XVII, de periódicos y semanarios. En principio, dedicados a la crítica artística y cultural, pero con el correr del tiempo, cada vez más preocupados en tomar parte de las discusiones políticas y sociales. Por otro, la apertura hacia la misma época de los *salones*: nuevos centros de sociabilidad que fueron el ambiente propicio para que la burguesía comenzara a interactuar entre sí como “élite instruida”⁶.

Así, la indagación histórica habermasiana se centra en “desplegar el tipo ideal de la publicidad burguesa desde el contexto histórico del desarrollo inglés, francés y alemán, en el siglo XVIII y comienzos del siglo XIX” (Habermas, 1994: 3). La tarea revela un



▪ Chhinnamasta | Diosa Hindú

doble frente. Por un lado, mostrar las tensiones internas de la categoría de *publicidad burguesa* y los factores que en último término llevarán a su caída. Al mismo tiempo, el elemento de verdad y el potencial para la política democrática contenido en éste más allá de sus contradicciones o su falsedad ideológica (Calhoun, 1992).

De lo anterior se infiere que la investigación del filósofo alemán sostiene que este proceso comenzado en el siglo XVIII no duró mucho. De hecho, fue declinando y se desintegró desde el siglo XIX hasta adoptar las características actuales. El declive también lo explica Habermas por una multiplicidad de factores: el Estado asumió cada vez un carácter más intervencionista, borrando la diferenciación con la sociedad civil que había posibilitado la esfera pública; grupos de interés organizados se fueron imponiendo en los procesos políticos; las instituciones como los salones, que habían sido el foro de la esfera pública, o bien desaparecieron, o sufrieron un cambio radical; los periódicos se organizaron como grandes empresas comerciales. Esto último, la comercialización de los medios de comunicación, cambió su carácter fundamental, pues ya no se trataba del espacio para el debate racional y crítico sino la ocasión para

montar una maquinaria de consumo cultural. Así, en el siglo XX se asiste, según Habermas, a una “refeudalización de la esfera pública”, implicando con ello que, a través de los medios masivos de comunicación se ha transformado la política en un espectáculo que se asemeja a las antiguas cortes feudales.

Sin embargo, a pesar de no haber sido realizada históricamente, la idea de lo *público* continúa para Habermas proveyendo un estándar objetivo para la evaluación crítica de las instituciones realmente existentes. El “principio crítico de la *Öffentlichkeit*” mediante el cual, las opiniones individuales privadas pueden desarrollarse en un medio público a través de un proceso de debate racional abierto a todos y libre de dominación, conserva todo su valor como ideal normativo.

Con innumerables cambios a lo largo de su obra y movido por el mismo interés teórico, Habermas ha ido mostrando las insuficiencias de este enfoque puesto que, desde su criterio, no logró proporcionar una justificación suficientemente convincente de por qué los principios de la esfera pública burguesa deberían seguir teniendo hoy alguna influencia. Apartado del argumento normativo, Habermas intenta demostrar que “la teoría de la acción comunicativa puede liberar un potencial de racionalidad instalado en la propia praxis comunicativa cotidiana” (1994: 22), y así los problemas normativos a los que debe hacer frente una teoría crítica de la sociedad podrían ser tratados en términos de una concepción de la racionalidad que tiene un cierto carácter vinculante e ineludible. En síntesis, el desarrollo converge en una teoría de la democracia centrada en el discurso, en la cual las cuestiones de carácter práctico-político pueden ser resueltas de una manera racional.

Las críticas que el trabajo de 1962 ha tenido acentuaron sus diversas facetas⁷. Muchos filósofos han rechazado el método histórico-normativo de Habermas. Por su parte, autores provenientes de los estudios en comunicación han apuntado principalmente contra el pesimismo de la descripción del lugar de los medios de comunicación en las sociedades actuales, atribuyendo esta posición a la apropiación acrítica del diagnóstico hecho por Horkheimer y Adorno en *Dialéctica de la Ilustración*. También desde la historia, se ha argumentado en favor y en contra de la plausibilidad de la visión de Habermas sobre la Europa moderna. En este marco, el trabajo de Negt y Kluge fue pionero en

desnudar el argumento habermasiano. En primer término, porque ellos llamaron la atención sobre el hecho de que la visión de Habermas centrada en la esfera pública burguesa le impidió sopesar la significación de otras formas de actividad y discursos públicos excluidos u opuestos a los burgueses. De hecho, Habermas (1994), en el prefacio del libro, se refiere a otros tipos de publicidad como “variantes” del tipo de publicidad burguesa, mostrando de ese modo la falta de interés que tendría analizarlos intrínsecamente. Numerosas críticas se han sumado a este parecer. Ejemplarmente la obra de Edward Palmer Thompson de 1963 (1966) sobre el movimiento obrero inglés muestra, en comparación, lo inverosímil del planteo de Habermas. No obstante, el propio Habermas ha reconocido posteriormente tanto este déficit en su estudio original (1994), como su desconocimiento de los estudios de recepción de medios masivos de comunicación que habrían hecho cambiar su visión general pesimista respecto a éstos.

Las contraesferas públicas de Negt y Kluge

La originalidad de la visión de Negt y Kluge radica en que no sólo cuestionaron el argumento histórico por el cual en el planteamiento de Habermas se desatienden diferentes formas de publicidad, sino que apuntaron directamente contra el principio de la publicidad burguesa por él descrito. En otras palabras, Negt y Kluge argumentaron en contra de una idea de lo público como ideal, ya que consideraban que es la propia abstracción inherente a la pretensión de caracterizar algo así como un interés general lo que vuelve excluyente y reduccionista su programa teórico. A partir de ello se comprende por qué para los autores tampoco se puede pensar, en los términos de Habermas, el espacio público como desintegración y declive. A diferencia de gran parte de las críticas esgrimidas contra esta perspectiva⁸, Negt y Kluge no desaprueban el planteamiento de la decadencia de la esfera pública burguesa por el “pesimismo” que conlleva. Por el contrario, entienden que las características de la esfera pública del siglo XX, su ocaso y hundimiento, son intrínsecas a la propia concepción de *espacio público* habermasiana.

Negt y Kluge no están simplemente reclamándole que su concepto de *publicidad burguesa* sea excluyente o que funcione meramente como ideal contrafáctico. El problema es que la excesiva formalización y estabilidad impiden la posibilidad de transformación y dejan fuera elementos centrales de la experiencia para dar respuesta únicamente a necesidades e intereses reificados: “[...] una red de normas, legitimaciones, delimitaciones, reglas procesuales y separación de poderes que previene que la esfera pública política, una vez establecida, tome decisiones que perturben o invaliden el orden de producción burguesa” (Kluge y Negt, 1993: 55)⁹.

Por consiguiente, Negt y Kluge desarrollaron su propia tesis en relación con lo público a partir de la idea, extendida en los años sesenta, de *contra*. De ahí la utilización a lo largo de su primer trabajo conjunto de nociones como contraconceptos de esfera pública: *contraesferas públicas*, *contraproductos*, *contranarrativos*¹⁰.

Según el análisis de los autores, desde el siglo XX, y a la par de la esfera liberal burguesa, comenzó a tomar forma un nuevo tipo de esfera pública a la que



■ *El Juicio Final, 1545* | Juan Correa de Vivar, óleo sobre tabla, 136 cm x 100 cm. Museo del Prado

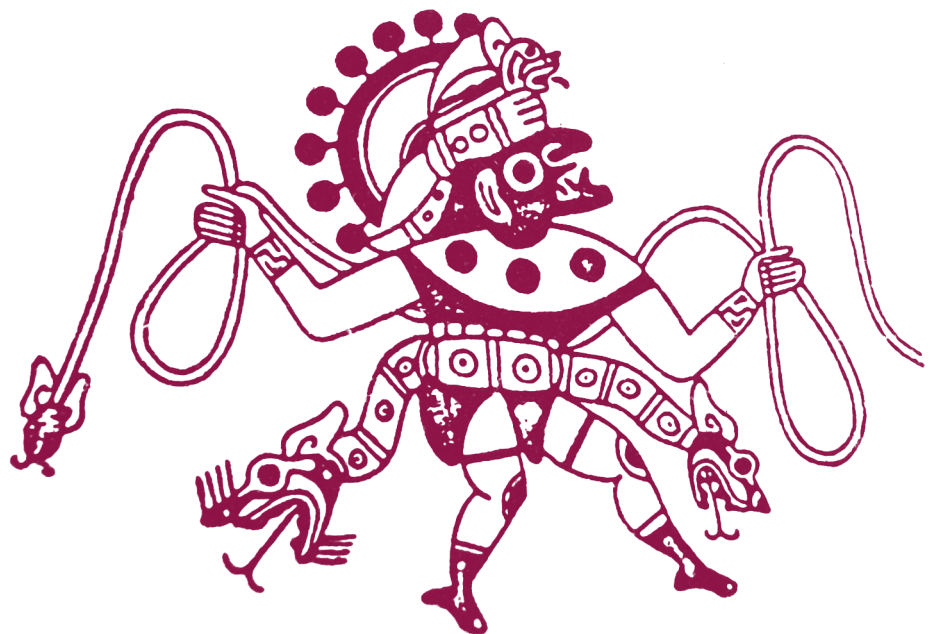
denominan *Produktionsöffentlichkeiten* (esferas públicas de producción). Con ello se refieren básicamente a la forma de publicidad que surge con la masificación de los medios, con la radio y el cine en primer término, pero especialmente con el avance de la televisión. Estos medios “convierten la materia prima de la experiencia humana en un objeto de producción capitalista” (Hansen, 1983: 155). Estas “esferas públicas de producción”, en realidad, no tienen legitimidad propia, por lo tanto, entran en alianza con la esfera pública burguesa (Hansen, 1993b).

En consecuencia, para los autores, la posibilidad de una esfera pública oposicional no se puede derivar de la crítica ideológica a la esfera pública dominante, o de un intento, como el de Habermas, de redimir sus ideales, sino que debe ser buscada en las contradicciones de las esferas públicas de producción del capitalismo tardío. Pues, a pesar de administrar los intereses y necesidades humanas de forma aparente, ilusoria, estas esferas pueden proveer el medio para una organización de la experiencia diferente, que esté en relación y no separada de la vida cotidiana y las condiciones sociales de producción. Puesto que las esferas públicas de producción necesitan de legitimación y pueden obtenerla de la esfera liberal burguesa clásica, utilizan su estructura y se montan sobre ésta, generando un nuevo tipo de contradicción.

En lugar del mecanismo de exclusión característico de la esfera pública clásica, lo que caracteriza la esfera pública de producción, que está conectada con la clásica, es la oscilación entre la exclusión y la intensa incorporación [...]. La diferenciación entre lo público y lo privado es reemplazada por la contradicción entre la presión ejercida por los intereses de producción y la necesidad de legitimación. (Kluge y Negt, 1993: 14)

Por su parte, las contraesferas públicas entablarían una relación dialéctica con la esfera pública burguesa y las esferas públicas de producción. En el sentido de que las contraesferas no son pensadas de manera individual y en su esencia, como una dimensión adicional que se suma a las esferas existentes. No se trata de una esfera autónoma, y por ello, la posibilidad de transformación que encarna la idea de *contraesfera* se da en los contornos de esa nueva publicidad industrial-comercial.

En resumidas cuentas, a diferencia del término *autónomo*, el prefijo *contra* lleva consigo la insinuación de una política que busca desafiar la esfera dominante antes que simplemente ser independiente de ésta. Y en esa orientación, encontramos justificado inscribirlo en la tradición de la negatividad de la teoría crítica.



■ Aia Paec | Cultura Mochica

En las primeras etapas de su trabajo teórico conjunto, Negt y Kluge eligen como contraconcepto específico para designar esta posibilidad de una publicidad diferente *esfera pública proletaria*. Allí, nombrar lo proletario no tiene la intención de señalar un tipo de publicidad específica del proletariado. Antes bien, tiene el propósito de funcionar como una noción negativa que la esfera pública burguesa no pueda subordinar como lo ha hecho con el concepto de *crítica*. Si usan el sugestivo término *proletaria* para denominarla, lo hacen principalmente contra Habermas. Para él, ya lo hemos dicho, todas las nociones aledañas a la *Öffentlichkeit* eran simplemente desviaciones de su forma ideal original. Negt y Kluge buscan de esa manera

enfatar el rasgo burgués de esa idea de esfera pública que se pretende universal. Además, con el adjetivo *proletario*, Negt y Kluge echan mano del sentido negativo pero al mismo tiempo utópico que éste tenía en la década de los sesenta.

En cambio, lo que no debería asociarse con este contraconcepto es una reivindicación de una noción de *comunidad*, es decir, una acepción esencialista o identitaria. En efecto, existen y existieron siempre esferas parciales opositoras encerradas en sí mismas, sostenidas por



■ Beato Luigi (Luis) Scrosoppi

diversos grupos aglutinados por rasgos comunes. Piénsese, por ejemplo, en grupos políticos o religiosos. Miriam Hansen explica de esta forma la diferencia de la esfera pública proletaria con una noción surgida desde el comunitarismo:

El ideal de comunidad refiere a un modelo de asociación que sigue los patrones de la familia y las relaciones de parentesco, del lenguaje afectivo de amor y lealtad, de las

asunciones de autenticidad, homogeneidad y continuidad, de inclusión y exclusión, de identidad y otredad. La noción de contraesfera, en contraste, refiere a un fenómeno específicamente moderno, contemporáneo con y respondiendo a la comunicación capitalista dominante. Ofrece formas de solidaridad y reciprocidad que están basadas en la experiencia colectiva de marginación y expropiación, pero estas formas son experimentadas inevitablemente como mediadas, no originadas ya en relaciones cara a cara, y sujetas al conflicto y negociación discursivos. (1993a: 36)

Es importante recalcar, en síntesis, que para Negt y Kluge, la utopía de una esfera pública diferente implica, no la inclusión de los segmentos excluidos del espacio público, sino una comprensión diferente de qué es vida pública y un principio de organización acorde con ésta.

Con el propósito de sustentar esta visión, alegan que formas rudimentarias de contraesferas han emergido históricamente en las contradicciones de los procesos sociales y políticos. Los ejemplos que dan para ilustrar su tesis son, a saber: los medios de comunicación independientes que surgieron con la clase trabajadora inglesa de comienzos del siglo XIX¹¹, el concepto de Lenin de *autoexpresión de las masas* en contraposición a la propaganda del partido, el maximalismo italiano de 1919 y algunas estrategias de los movimientos de protesta de los años sesenta (Hansen, 1983).

En resumen, desde la perspectiva de Kluge y Negt, la esfera pública habermasiana excluye la participación de la gran mayoría de la población, deja de lado el intento por comprender adecuadamente cómo se inserta en ésta la experiencia cotidiana, no capta adecuadamente el lugar de los medios masivos en el capitalismo avanzado y se engaña respecto al potencial emancipatorio del debate racional mediante argumentos, asociado con la idealizada esfera pública burguesa. Mientras que otras críticas a la tesis habermasiana apuntan contra el marxismo que implícitamente informaría el estudio sociopolítico de Habermas en 1962, y contra su deuda adorniana en la comprensión de la cultura de masas, la crítica de Negt y Kluge se posa exactamente en estos dos puntos y desde esas coordenadas surge la importancia de la categoría de *experiencia* para su análisis.

La crítica de Martin Jay a Negt y Kluge

En un artículo aparecido en la revista *New German Critique* en el 2014 que compila escritos sobre el último libro de la especialista Miriam Hansen *Cinema and Experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin and Theodor W. Adorno* (2012), Martin Jay despliega una seria crítica contra la tesis defendida por la autora. Se trata, en realidad, de aquella sostenida por Negt y Kluge y que básicamente enlaza la posibilidad de construir contraesferas públicas con una noción fuerte de *experiencia*. El objetivo es original, ya que en un contexto elegiaco para con el argumento de Hansen, Jay elige mostrar sus dificultades.

Pero, por otro lado, se trata de una tesis frecuentemente utilizada desde un marco habermasiano, y nos resulta interesante intentar responder a ésta porque consideramos que ello nos permite definir más precisamente la posición teórica de Kluge y Negt.

Podríamos desentrañar en el escrito de Jay tres argumentos diferentes. En primer lugar, el autor se manifiesta en contra de la idea de *esfera pública proletaria* sostenida por Negt y Kluge como contrapartida de la *esfera pública burguesa* descrita por Habermas. Lo hace atacando la presunción de los primeros de que Habermas no revelaría la pretensión de clase que tiene la propia idea de *Öffentlichkeit*. En efecto, afirma Jay (2014), Negt y Kluge se oponen a Habermas porque entienden que la pretensión de una racionalidad universal tiene orígenes de clase, ya que el principio abstracto general no es menos violento que el principio liberal del mercado que funciona como un verdadero mecanismo de exclusión. Sin embargo, el filósofo americano sostiene que esta argumentación es en sí misma ideológica y no advierte que el origen social de un principio o idea no excluye el potencial crítico de las ideologías que genera. Más aún, ello quedaría expuesto en la equivalente apelación de Negt y Kluge a una esfera pública proletaria. Además, desde su criterio, no se podría equiparar la violencia del principio de intercambio capitalista con “la inclusión de todas las partes relevantes, la validez de testear argumentos por su propio mérito y la voluntad de revisar las conclusiones basados en nueva evidencia” (2014: 168).

En segundo lugar, Jay apunta a los fundamentos de lo que *Erfahrung* ha significado en la tradición crítica. Para el autor, la teoría de la experiencia frankfurtiana expresa una visión pesimista del mundo revelada en la idea de *empobrecimiento*, incluso cuando se quieran ver en ésta esbozos de un planteo propositivo en relación con las nuevas modalidades de experiencia en la modernidad, como es el caso de Hansen.

Además, leyendo la postura de Kluge en términos habermasianos, entiende que lo que aquél hace desde su práctica teórica y artística no es más que estimar lo que Habermas ya ha nombrado como función expresiva del lenguaje. Esto es, la función de “apertura de mundo” que Habermas le atribuye al lenguaje y su importancia para una experiencia estética. Pero aún más importante para Jay es que, nuevamente en lenguaje habermasiano, lo que

menosprecian Negt y Kluge es la función discursiva del lenguaje, es decir, su capacidad de solucionar problemas en la toma de decisiones colectivas. Y es esta función la que él considera central para comprender la cuestión de la esfera pública.

Dados los argumentos, Jay concluye que si se objeta el contrafáctico de una situación comunicacional ideal de racionalidad por ser meramente ideológico, ¿qué queda de la alternativa de salvar una noción de *esfera pública posburguesa*? ¿Puede la noción de *experiencia* proveer, como esperan Kluge y Negt, el modelo de publicidad? Jay desafía la rápida desestimación de la función racional comunicativa de la esfera pública señalando que la dependencia de una teoría de la experiencia carece de la agudeza crítica que dice tener. Desde nuestra perspectiva, la valoración de Jay, primero, no devela todos los sentidos sedimentados en la noción de *Erfahrung* en la teoría crítica, asunto al que nos referimos en el siguiente apartado. Segundo, hacer hincapié en el bloqueo de la experiencia, su empobrecimiento, su desintegración, es la función misma de la crítica, y no debería leerse desde el binomio pesimismo/optimismo. Y, finalmente, consideramos que la perspectiva habermasiana según la cual la comunicabilidad de la experiencia necesita de razones y argumentos en el espacio público es reduccionista. Como señalamos hacia el final del capítulo, lo que creemos que Jay desaprueba en definitiva es que la teoría de la esfera pública de Kluge y Negt, a contramano de la tendencia contemporánea, conserva como supuesto teórico un horizonte utópico de transformación de una realidad opresiva.

II.

Experiencia en Negt y Kluge: la dialéctica de lo subjetivo y lo público

Para bien o para mal, el libro de Negt y Kluge colaboró en ampliar y diseminar el término *Erfahrung* en la Alemania de los años setenta (Hansen, 1993a). No obstante, de allí en adelante, el concepto no tendría ya el sentido específico que tenía para la tradición crítica. Más aún, con el tiempo se volvería la palabra clave para designar nuevas prácticas culturales, sociales, políticas y estéticas. Pensemos, por ejemplo, en lo importante que se vuelve la idea de *experiencia* para nombrar un fenómeno político central para los intelectuales de los años ochenta: los “movimientos sociales”.

Volviéndonos a la tradición crítica, Adorno, Benjamin y Kracauer trabajaron la *Erfahrung* desde su sentido etimológico. El término alemán se despega del sentido relacionado con la visión exacta del experimentar científico. Asimismo, el alemán tiene otra palabra para la experiencia inmediata: *Erlebnis*. Mientras que *Erlebnis* indica una vivencia personal, la *Erfahrung* se ha asociado con el recuerdo, con la memoria involuntaria de la experiencia vivida, individual e irreplicable, pero objetivada a través del lenguaje. Por ello, esta última, en contraposición a las *Erlebnisse*, puede tener un carácter público y colectivo. Esa imagen dialéctica explica por qué para Negt y Kluge la experiencia es a la vez subjetiva y pública. Esto es, no hay experiencia individual posible sin la comunicación con otros, y esa experiencia es la única posibilitadora de que se dé algo así como lo público.

Pero además, la *Erfahrung* como categoría dialéctica en la tradición crítica se relaciona con la cultura de masas, la imagen y el cine. Las primeras reflexiones acerca del cine como medio distintivo de la época de la transformación de la experiencia vienen de la mano de Benjamin y Kracauer. La preocupación apuntaba a ponderar cómo el cambio tecnológico había movilizadado la esfera artística y cultural de su tiempo. En particular, buscaron comprender los nuevos fenómenos culturales en relación con las condiciones sociales y económicas que los marcaban, y como resultado, el cine funcionaba para ambos como síntoma de una época. Desde esta comprensión de la emergente cultura de masas y la vida urbana, se puede localizar una contradicción inherente a *Erfahrung*. Por un lado, nombra el declive y la desintegración de la experiencia producidos por la modernidad, pero al mismo tiempo, se refiere a la postulación utópica de aquello que la modernidad abre. Entre ello, una valoración del cine como medio de comunicación de la experiencia que se derrumba.

En síntesis, para la teoría crítica, la experiencia no equivale a la engañosa inmediatez de la vivencia individual, sino a la posibilidad utópica, aún en la época de atrofia de la experiencia, de reinventar esa experiencia para todos.



Rastreado la noción en el libro de Negt y Kluge, encontramos que es analizada a lo largo de todo el primer capítulo, donde se determina sin más que la *esfera pública* es la organización colectiva de la experiencia, el horizonte social de experiencia, y experiencia se adjetiva y categoriza de distintas maneras: experiencia social, experiencia histórica, la capacidad de experiencia y la producción de conocimiento, experiencia mediática, experiencia inmediata, el bloqueo de la experiencia, la fantasía como productora de auténtica experiencia.

Central aquí es que actualizan el diagnóstico crítico del empobrecimiento de la experiencia. Éste se da porque se escinden, por un lado, expresiones públicas estereotípicas, y, por otro, lo privado (familia, educación, trabajo), como si esto último no fuera también un hecho social producido por lo público y lo político. Así explican el bloqueo (*Blockierung*) en el marco de la reproducción del capitalismo, esto es, la inevitable condición de alienación de la experiencia contemporánea en la que se separan los sujetos de experiencia de la posibilidad de expresión y representación pública de ésta. No obstante, ese bloqueo del horizonte social de experiencia se mantiene en tensión con otra idea: la *Erfahrung* en relación con la imaginación y con la fantasía.

Esta dialéctica de la *Erfahrung* entendida como desgarramiento de la relación del sujeto con el mundo y, al mismo tiempo, como ocasión histórica abierta para concebir la experiencia de otro modo, recuerda, como ya afirmamos, los planteamientos de Benjamin y Kracauer. De hecho, Hansen, en su prefacio al libro, insiste en explicar la centralidad de la noción de *experiencia* como una deuda con estos dos intelectuales y, con este gesto, desautorizarían una noción adorniana del término, ya que Adorno ha negado que nuevas formas de expresión puedan emerger con el arte tecnológicamente mediado (Hansen, 1993a). Sin embargo, es curioso señalar que en el único momento del libro en el que los autores se avienen a precisar el término, recurren a Adorno. Este trabajo de especificar un sentido de *Erfahrung* se desarrolla en el texto mediante la oposición de un sentido humeano y uno hegeliano, para cuya elucidación, como dijimos, echan mano de la comprensión adorniana (Kluge

y Negt, 1993). Con esta oposición buscan subrayar la connotación dialéctica del término, acentuando su proveniencia adorniana; afirma Negt en una entrevista:

[...] la experiencia es una forma de compromiso de la gente con la realidad que va más allá de sensaciones o momentos vividos (*Erlebnisse*). Es realidad ya preservada y procesada. [...] La idea de pensamiento dialéctico sigue jugando un papel importante en mi trabajo y en el de Alexander Kluge, esto es, la constelación de sujeto y objeto que no puede ser dividido. Cuando el sujeto se carga de hechos de experiencia, los objetos a los cuales se orienta el sujeto cambian también. (Krause, 2006: 122)

Pero no sólo para el trabajo hermenéutico se remite a Adorno. Hay en los autores una referencia permanente a la experiencia y su expresión pública como forma dialéctica de comprender la subjetividad y allí las referencias son siempre Kant y Adorno. “Para Adorno, como para Kant, la vida pública es la morada que nuestra experiencia necesita” (Kluge, 2014: 92); se trata de palabras a las que, de una u otra forma, Kluge siempre regresa para dar cuenta de su propia posición respecto a la cuestión de la experiencia y lo público.

Además, el punto de inversión, de una potencial antítesis dentro del sistema, no es generado —como para Benjamin— por la lógica interna de las fuerzas productivas, esto es, la tecnología. Por el contrario, más cerca de Adorno, “descansa en la categoría de sujeto, por más agotada históricamente y fabricada ideológicamente que pueda parecer” (Hansen, 1981: 192). Así pues, el argumento de Kluge y Negt no implica un escape de

la subjetividad burguesa sino un análisis de su atrofia y mutilación, sus residuos y su distorsión. Esta cuestión es trabajada persistentemente por Kluge también en su práctica literaria y cinematográfica.

Se trata, en definitiva, de una noción dialéctica porque hay una imbricación de la experiencia individual y social. El momento subjetivo parece tener un lugar de preponderancia, sosteniendo así todavía la necesidad de los dos polos del proyecto moderno —aquellos tan criticados en la segunda mitad del siglo XX—: la autonomía y la emancipación. “En mi experiencia”, indica claramente Negt, “la idea de una transformación total de la sociedad se mantiene como una idea pero ella instruye los pasos concretos de manera diferente a que si la idea estuviera ausente” (Krause, 2006: 128).

La fantasía: el lenguaje de las contraesferas públicas

Entonces, la experiencia en un sentido enfático es, para Negt y Kluge, la habilidad de registrar y negociar los efectos de la pérdida y fragmentación histórica. Como señalábamos arriba, más que al empobrecimiento de la experiencia, ellos aluden a la pérdida de la esfera pública y, por eso, el énfasis está puesto en la alerta sobre su incomunicabilidad. A la manera de “El narrador” de Benjamin (2008) o de su programático texto “Experiencia y pobreza” (2007), Negt y Kluge describen lo que llaman *el bloqueo de la experiencia social* cuando ésta no puede ser comunicada.

Además, al igual que Benjamin y Kracauer (2008) en su momento, lo que también advierten en 1972 es que la transformación estructural del capitalismo comporta una transformación de la percepción. Así es que las nuevas formas de esfera pública que surgen con el cine (y luego lo audiovisual transmuta a otros medios) obligan a repensar los potenciales trastrocamientos en la sensibilidad y la percepción de la subjetividad.

De manera que, como es propio de su proveniencia dialéctica, Negt y Kluge aluden tanto al bloqueo de la experiencia como a la posibilidad de comunicarla de modos diferentes en una postulada esfera pública alternativa. Del argumento expuesto hasta aquí, parecería seguirse que el cine formaría parte de este último movimiento dialéctico.



▪ Martirio de la Santa iluminación del Menologio de Basilio II (s.X)

Sin embargo, resulta significativo que en el libro no se haga referencia explícita al arte, ni a la experiencia estética, ni al cine, siendo que por la misma época se concentra gran parte de la producción cinematográfica de Kluge. No obstante, sí se apela permanentemente a dos categorías: *imaginación* y *fantasía*. Esto porque para Negt y Kluge, *Erfahrung*, a diferencia de *Erlebnis*, implica la capacidad de la memoria, de la percepción, pero fundamental y centralmente de la imaginación y la fantasía.

Con imaginación podemos inferir que se refieren a un modo de resistencia, aquello que guarda la posibilidad de realinear los desgarrados fragmentos de experiencia a partir de una nueva constelación de realidad y fantasía, de tiempo e historia (Hansen, 1993b).

Con respecto a la fantasía, en uno de los primeros subtítulos del libro ya se advierte que el trabajo de ésta es la forma de producción de la experiencia auténtica. Desde el plano subjetivo, *fantasía* se refiere a la capacidad de organizar la experiencia individual y producir ilusiones, por lo tanto, para los autores, su función es importante en el contexto de la atrofia de la experiencia. Entendida en términos freudianos, Kluge y Negt se refieren a ésta como compensación del principio de realidad. Combinada con términos marxistas, la fantasía se presenta como un escudo, como un mecanismo de defensa, como una protección del ego frente al *shock* de la experiencia del trabajo alienado, esto es, una realidad que de otra forma no podría ser tolerada (Kluge y Negt, 1993). Pero también hay un sentido social de *fantasía*. En este caso, también alude a una capacidad, a aquella que, a pesar de ser universal, queda fuera de la consideración de la esfera pública desde una perspectiva racional. Y es justamente por haber sido suprimida de su atención, que ha podido escapar de alguna forma al control, a la disciplina y a la domesticación.

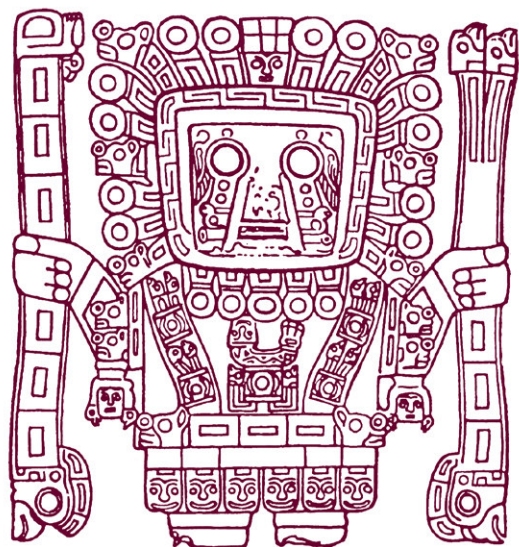
En esos lugares donde no se habría asimilado del todo, donde la imaginación no se habría subsumido a la valorización, sería posible estimular la fantasía para que ignore los obstáculos que le presenta la realidad y desarrolle perspectivas diferentes a aquellas inherentes a las cosas tal como son (Kluge, 1981). Si bien es claro que estos espacios de imaginación incontaminada no pueden encontrarse sin más, “la relación de dependencia entre la fantasía y la experiencia de una realidad alienada debe ser determinada teóricamente” (Kluge

y Negt, 1993: 33). No puede obviarse el hecho de que en la búsqueda de una emancipación práctica colectiva no es suficiente con servirse de los productos de la fantasía, ya que:

[...] en su forma no superada [*unsublated*]¹² como un mero contrapeso libidinal a relaciones alienadas insoportables, la fantasía en sí misma es simplemente una expresión de esa alienación. Sus contenidos son por ello conciencia invertida. Sin embargo, en virtud de su modo de producción, la fantasía constituye una crítica práctica inconsciente de la alienación. (Kluge y Negt, 1993: 33)

Desde la perspectiva del valor, la fantasía es descrita como “el miembro vagabundo, desempleado de las facultades intelectuales” (1993: 33). Por lo anterior, se ha dado históricamente una bifurcación entre lo real (*realistic*) y lo irreal, que ha confinado la fantasía a los sueños, al arte y a los sentimientos, generando así el riesgo de distanciarla de la realidad hasta volverla incapaz de abogar por los intereses reales de los sujetos.

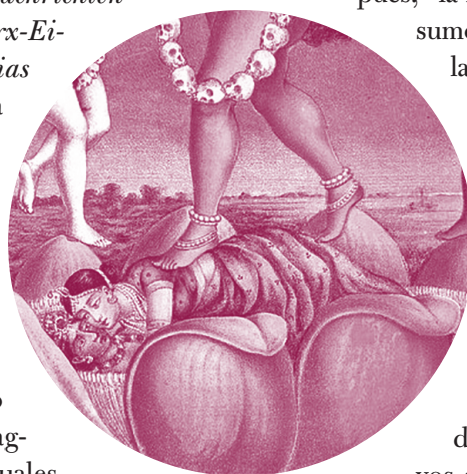
Ese modo de producción, esa “actividad libidinal de la conciencia” que es la fantasía, se encuentra en peligro en el presente, dado que es precisamente ésta la que constituye la materia prima y el medio para la expansión de la industria de la conciencia (34). Es decir, mediante sus técnicas, la industria cultural¹³ busca reintroducir la fantasía pero solamente en su forma domesticada.



■ *Wiracocha*, (detalle) | Puerta del Sol

El montaje como contraproducto en el cine de Kluge

Si la experiencia y la posibilidad de entablar relaciones (*Zusammenhang*) son imprescindibles en la comprensión de lo público, el montaje es la técnica con la cual el cine de Kluge lleva a cabo ese entrecruzamiento. Las conexiones que se proponen a través del montaje en sus películas responden al bloqueo estructural de la experiencia bajo el dominio de la esfera pública dominante. Esto, desde las primeras películas más narrativas —por ejemplo, *Abschied von Gestern* (1966) (*Una muchacha sin historia*) o *Die Artisten in der Zirkuskuppel: ratlos* (1968) (*Los artistas bajo la carpa de circo: perplejos*)—, pasando por las películas colectivas con pretensiones más ensayísticas, donde *Deutschland im Herbst* (1977) (*Alemania en otoño*) es el ejemplo más claro y conocido, hasta las más experimentales de los años ochenta, como *Der Angriff der Gegenwart auf die übrige Zeit* (1985) (*El ataque del presente al resto de los tiempos*). Sin embargo, el ejemplo más cabal por la radicalización del recurso del montaje que se convierte en el principal elemento constructivo es su última película *Nachrichten aus der ideologischen Antike-Marx-Eisenstein-Das Kapital* (2008) (*Noticias de la antigüedad ideológica*). Esta última es una constelación de elementos diversos: imágenes de archivo y secuencias ficcionales (sin que pueda determinarse estrictamente la diferencia), la voz de Kluge como una *voice-over* que rompe la indexicalidad de la imagen antes que describirla como en el caso de los documentales, fragmentos de otros productos audiovisuales, ilustraciones y dibujos, intertítulos de colores y tipología diversas, fragmentos de textos filosóficos, etcétera.



Con esto queremos señalar que, más allá del abordaje conceptual emprendido junto a Negt, nos es dado afirmar que en la práctica artística de Kluge el cine busca responder al bloqueo de la experiencia. Enmarcado en la crítica a la esfera pública burguesa y en la posibilidad de que la experiencia pueda organizarse de otra manera que no sea por la producción de valor abstracto, su obra busca la forma de contraproductos.

Esto es, producciones artísticas y mediáticas diferentes de las que se proponen predominantemente en la esfera pública contemporánea y que, sin embargo, circulan por sus mismos canales (en la actualidad, en la televisión y en la televisión *web*). Esto es, una práctica que, al igual que lo postulado por Benjamin y Krauer, parte de la ambigüedad de la cultura burguesa y no de su denuncia abstracta.

La estrategia estética klugeliana puede resumirse atendiendo al menos a cuatro características principales: exhibe una búsqueda de la innovación formal y la autorreflexión del medio audiovisual, materializada en el concierto polifónico de materiales en cada constelación que representa una película; está basada en una particular forma de comprender el realismo cinematográfico, fundado principalmente en la técnica del montaje para contrarrestar la intromisión excesiva de la referencialidad de la imagen; otorga un rol imprescindible a la experiencia estética del receptor, donde lo que se busca es activar la fantasía; y, finalmente, puede entenderse como una relectura de la dialéctica adorniana del arte autónomo y la industria cultural. Lo anterior, pues, “la inserción de la producción y el consumo del cine en la totalidad social, que la restringe a la esfera del tiempo libre y el consumo, supone un indudable obstáculo para que el medio pueda promover una experiencia en sentido enfático” (Maiso, 2008: 27).

Entonces, el diagnóstico del que se parte es que la experiencia estética del espectador es dependiente de los patrones narrativos explotados por el cine comercial. Y, por ello, lo que intenta Kluge desde el montaje es una *contranarrativa*, entendiendo ésta como un “método dialéctico de reapropiarse la tradición de la narración que incluya intereses humanos subjetivos” (Cook, 1985: 297). Esta *contranarrativa* tiene como elemento constructivo principal el vacío, los cortes entre las tomas, puesto que sólo en ese suspenso puede aparecer en su plenitud la imaginación del espectador.

En definitiva, la idea de *contranarrativa* y *contraproductos*, y no de productos autónomos o independientes, sugiere que los productos entren en disputa

con la esfera dominante y no que se piensen alejados de ésta, lo que sólo podría hacerse de modo aparente. Aún más, es ese grado de relación que mantienen con el *mainstream* lo que les da el carácter específico que Kluge ha delineado durante su carrera, ya que, en sentido general, es la visible desigualdad entre los logrados productos del *mainstream* y estos productos la que puede ser capaz de generar inestabilidad, colisiones, oportunidades para que modalidades diferentes puedan surgir en la esfera pública¹⁴.

Conclusiones

El lenguaje y la racionalidad instrumental no podrían cruzar el límite entre la esfera pública burguesa y la proletaria, mientras que la fantasía sí puede hacerlo. Por esta razón, es claro que en Kluge el discurso no puede ser el único medio para entender lo público, tal como señala Martin Jay desde su concepción habermasiana. Haciendo analogía con el trabajo de autorreflexión propuesto por el psicoanálisis freudiano para el caso de los individuos, Negt y Kluge arguyen que a nivel colectivo no es posible reactualizar las fijaciones y represiones con la pura actividad lingüística y el discurso, como pretende Habermas. De esto podemos inferir que la teoría de la experiencia y el recurso a la fantasía permiten a Kluge entender el cine como una posible contraesfera pública en abierta crítica a la tesis habermasiana de *Öffentlichkeit*. Esto debido a que el proyecto teórico-estético de Kluge cruza las “esferas de valor” habermasianas para echar mano de todos los recursos disponibles para comunicar ideas.

En conclusión, la fantasía es una pieza central de la posibilidad de un espacio público alternativo. Mientras que Habermas entiende la esfera pública en térmi-

nos discursivo-rationales, Negt y Kluge revalorizan el lugar de la imaginación y la fantasía como aquellas capacidades universales que, activadas en la experiencia subjetiva, pueden contrarrestar el bloqueo del horizonte social de experiencia.

Ahora bien, ¿significa esto que la fantasía sólo puede pretender para sí un lugar utópico? Por un lado, nos encontramos tentados a contestar afirmativamente, si tenemos en cuenta que en nuestras sociedades actuales el debate sobre los elementos sistémicos de la industria cultural ha quedado confinado a discusiones de administración de políticas públicas. En este sentido, creemos en la importancia de rescatar el pensamiento de Negt y Kluge pues, al recoger ellos los dilemas, pero también el impulso crítico que caracterizó a intelectuales como Adorno y Horkheimer, Benjamin y Kracauer, volverían a poner en el centro de la discusión académica las posibilidades y límites del pensamiento dialéctico.

Pero, por otro lado, la respuesta ensayada no necesariamente agota la pregunta, ya que, en definitiva, el cine de Kluge, como otras prácticas artísticas y expresiones culturales de nuestro tiempo, nos demuestran que hay ejemplos concretos desde los cuales la fantasía busca ser reactivada. En el caso de Kluge, la conjunción de la teoría y la práctica artística que hemos esbozado deja al descubierto el problema del lugar que los productos culturales tienen en lo público. Así, junto a la fantasía, Kluge reactivaría también las pretensiones emancipatorias materialistas —esa *antigüedad ideológica* como la ha llamado— y, en ese marco, *utopía* atañe en realidad a una comprobación incesante de que real es lo que es, tanto como las oportunidades históricas imaginadas que no fueron pero que persisten, coexisten obstinadamente y también son reales.

Notas

1. Figura destacada de la década del sesenta, se conoce a Kluge como uno de los representantes de lo que se llamó *nuevo cine alemán*. Inicialmente doctorado en leyes, fue también asesor legal del Institut für Sozialforschung, situación que lo relacionó principalmente con Theodor W. Adorno. En Frankfurt se inició su aproximación al cine (Adorno lo acercó a Fritz Lang) y también comenzó su importante trayectoria como escritor (en Alemania ha cosechado todos los premios literarios). Además, Kluge fue una pieza importante en la construcción de un marco legal e institucional para el establecimiento de políticas para el cine independiente en la época de la reconstrucción alemana y, por los mismos años, un precursor en la televisión.
2. *Teoría crítica* es el término acuñado por Max Horkheimer en el programático texto de 1937 “Teoría tradicional y teoría crítica”, para caracterizar el quehacer del Institut für Sozialforschung que dirigía. No obstante, siguiendo a Wiggershaus (2010), utilizamos esta denominación para referirnos a un grupo de intelectuales e inquietudes teóricas que pueden reconocerse como comunes aun no siendo parte formalmente del Institut o su principal órgano de publicación, la *Zeitschrift für Sozialforschung*. Son claro ejemplo de ello dos autores centrales para este artículo: Walter Benjamin y Siegfried Kracauer.
3. Que ciertos conceptos y teorías entren en el especializado espacio público académico, y cómo lo hagan, depende de muchos factores. Por una parte, el más inmediatamente obvio, es que para aquellos debates que se dan en una lengua distinta a la materna, debemos disponer de traducciones —traducciones que dependen indefectiblemente del mercado que constituye la industria cultural académica—. Esto puede explicar, por ejemplo, la disparidad de trabajos que hay sobre la obra de Habermas y las escuetas traducciones de las que disponemos en español de Kluge. El segundo factor que queremos señalar depende, desde nuestro criterio, de divisiones disciplinares que muchas veces se confunden con reparticiones en unidades académicas —podríamos señalar en nuestro caso la sociología y los estudios en comunicación, el arte y la filosofía— que obturan problemáticas que sólo se iluminan desde un ángulo que no se deja compartimentar. El escrito de tipo teórico que presentamos aquí ha sido desarrollado casi en su totalidad mediante el trabajo con fuentes desde las cuales se puede avizorar un campo de problemáticas estéticas propias de la tradición crítica, atendiendo especialmente al cine y a los medios masivos de comunicación. De allí que el aporte que pretende sea tanto para los estudios en comunicación como para la filosofía.
4. Oskar Negt, formado en sociología, defendió su tesis de doctorado bajo la dirección de Adorno. Fue adjunto de Habermas hasta 1970, año en el que pasó a la cátedra de Sociología de la Universidad de Hannover. Su producción teórica se ha enfocado en la reflexión sobre la política, especialmente de los sindicatos, y en la educación alternativa.
5. “La trama objetiva de la acción social no se agota en la dimensión del significado intersubjetivamente pretendido y simbólicamente transmitido” (McCarthy, 1995: 220).
6. Siguiendo la hipótesis ya formulada por Horkheimer y Adorno, Habermas muestra la articulación del surgimiento de la autonomía de la esfera artística con la mercantilización de la cultura (Habermas, 1994).
7. El exhaustivo volumen editado por Craig Calhoun en ocasión de la traducción al inglés del libro de Habermas recopila las intervenciones según provengan de la filosofía, de la historia o de los estudios en comunicación (Calhoun, 1992).
8. Véase Calhoun (1992). Para una discusión dentro de la propia tradición habermasiana, véase, por ejemplo, la temprana crítica de Axel Honneth (2011).
9. Todas las traducciones del inglés son propias.
10. Miriam Hansen plantea la existencia de un vuelco en escritos posteriores de Kluge hacia una posición habermasiana respecto a la esfera pública (Hansen, 1993a). Si bien es cierto que más adelante Kluge habla en términos de ampliación de la esfera pública y no utiliza ya las nociones de *contra* o *proletario*, consideramos que esto puede deberse más a la adecuación de un vocabulario que resultaba de época que a un sustancial cambio de posición. De hecho, a partir de nuestro criterio y como argumentamos más adelante, la práctica artística que Kluge desarrolla hasta la actualidad sigue teniendo en lo fundamental la forma de “contraproducidos”.
11. Tal como lo desarrolló Edward Thompson (1966) en el trabajo ya referido.
12. *Sublate* es el término inglés con el que se traduce la inextricable noción hegeliana *Aufhebung* (asimilación, negación, superación). En el original alemán la expresión es “*unaufgehobenen Form*” (Kluge y Negt, 1973: 67).
13. No es este el lugar para desarrollar *in extenso* la posición de Kluge respecto al diagnóstico adorniano supuesto con la expresión *industria cultural*. Baste decir que intentamos dar cuenta de esa posición con la presentación de su cine como contraproducido.
14. Esto recuerda a la alusión que Adorno hace en *Filmtransparente* (traducido al español como *Carteles de cine*) al referirse a las películas de los jóvenes cineastas del nuevo cine alemán en comparación con las del gran negocio cinematográfico: “En los rasgos de lo que en comparación con él es torpe se ha inscrito la esperanza de que los ‘medios de comunicación de masas’ puedan ser algo cualitativamente diferente” (2008: 309).

Referencias bibliográficas

1. ADORNO, Theodor, 2008, “Carteles de cine”, en: *Crítica de la cultura y sociedad I. Obra completa, 10/1*, Madrid, Akal.
2. BENJAMIN, Walter, 2007, “Experiencia y pobreza”, en: *Obras*, Libro II/Vol. 1, Madrid, Abada, pp. 216-222.
3. _____, 2008, *El narrador*, Santiago de Chile, Metales Pesados.
4. CALHOUN, Craig (ed.), 1992, *Habermas and the Public Sphere*, Cambridge, MIT Press.
5. COOK, Roger, 1985, “Film Images and Reality: Alexander Kluge’s Aesthetics of Cinema”, en: *Colloquia Germanica*, Vol. 18, No. 4, pp. 281-299.
6. HABERMAS, Jürgen, 1994, *Historia y crítica de la opinión pública: la transformación estructural de la vida pública*, Barcelona, Gustavo Gili.
7. HANSEN, Miriam, 1981, “Cooperative Auteur Cinema and Oppositional Public Sphere: Alexander Kluge’s Contribution to Germany in Autumn”, en: *New German Critique*, Nos. 24-25, pp. 36-56.
8. _____, 1983, “Early Silent Cinema: Whose Public Sphere?”, en: *New German Critique*, No. 29, pp. 147-184.
9. _____, 1993a, “Foreword”, en: Alexander Kluge y Oskar Negt, *Public sphere and Experience: Toward an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere*, USA, University of Minnesota Press, pp. 9-41.
10. _____, 1993b, “Early Cinema, Late Cinema: Permutations of the Public Sphere”, en: *Screen*, No. 34, pp. 197-210.
11. _____, 2012, *Cinema and Experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin and Theodor W. Adorno*, Berkeley, University of California Press.
12. HONNETH, Axel, 2011, “Conciencia moral y dominio social de clases: algunas dificultades en el análisis de los potenciales normativos de acción”, en: Axel Honneth, *La sociedad del desprecio*, Madrid, Trotta, pp. 55-73.
13. JAMESON, Fredric, 2014, “Sobre Negt y Kluge”, en: *Las ideologías de la teoría*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.
14. JAY, Martin, 2014, “The Little Shopgirls Enter the Public Sphere”, en: *New German Critique*, Vol. 41, No. 2, pp. 159-170.
15. KLUGE, Alexander, 1981, “On Film and the Public Sphere”, en: *New German Critique*, Nos. 24-25, pp. 206-220.
16. _____, 2014, *El contexto de un jardín*, Buenos Aires, Caja Negra.
17. KLUGE, Alexander y Oskar Negt, 1973, *Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und Proletarische Öffentlichkeit*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
18. _____, 1993, *Public Sphere and Experience: Toward an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere*, USA, University of Minnesota Press.
19. KRACAUER, Siegfried, 2008, *La fotografía y otros ensayos: el ornamento de la masa I*, Barcelona, Gedisa.
20. KRAUSE, Monika, 2006, “The Production of Counter-Publics and the Counter-Publics of Production: An Interview with Oskar Negt”, en: *European Journal of Social Theory*, Vol. 9, No. 1, pp. 119-128.
21. MAISO, Jordi, 2008, “¿Adiós al ayer? Elaboración cinematográfica del pasado, experiencia y memoria”, en: *Fedro, Revista de Estética y Teoría de las Artes*, No. 7, pp. 26-42.
22. MCCARTHY, Thomas, 1995, *La teoría crítica de Jürgen Habermas*, Madrid, Tecnos.
23. THOMPSON, Edward, 1966, *The Making of the English Working Class*, Nueva York, Vintage Books.
24. THOMPSON, John, 1996, “La teoría de la esfera pública”, en: *Voces y Culturas*, No. 10, tomado de: <www.periodismo.uchile.cl/talleres/teoriacomunicacion/archivo/thompson.pdf>.
25. WIGGERSHAUS, Rolf, 2010, *La escuela de Fráncfort*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

