

UNIVERSIDAD ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO

Tesis de Grado

LA MAQUINA DEL DIABLO
(Aportes a una Teoría Interpretativa del Cine)

Laurence Maxwell I.

Profesora Guía : Cecilia Sánchez

Profesor Informante : Carlos Ruíz

Verano, 1998

"...Pero yo soy más porfia'o
que gallo comiendo tripa;
cuando el trabuco se engripa
lo mesmo sigue carga'o".

Alfredo Zitarrosa

INTRODUCCION A UNA ALEGORIA

Esta tesis quiere sondear algunos de los aspectos que constituyen un fenómeno complejo y poco estudiado desde el punto de vista de la sociología, me refiero a todo lo que implica la producción de una obra cinematográfica y el momento de su proyección considerado como espectáculo. Tampoco se ha explorado mucho en lo que pasa con el espectador, el proceso psíquico que se debe opera en él para que una secuencia de imágenes cobren sentido y logren entretener, atraer y en muchos casos fascinar. El cine desata emociones, crea contradicciones y mueve el alma del espectador, su conciencia, pero en muchos aspectos podríamos decir que también activa mecanismos más ocultos de su mente, explotando una necesidad generalizada por ampliar la experiencia particular y trascender ciertos límites que nos aprisionan.

No es fácil plantearse un estudio en que se dejen de lado algunas variables importantes de un suceso que se presenta como totalidad, pues unas inciden en las otras y no es posible separarlas sin que el conjunto sufra distorsiones. Si pensamos en una sociología del cine lo más evidente es tratar de tipificar el consumo del público, como se organizan las preferencias de géneros cinematográficos según estratos; clasificar los hábitos de concurrencia a las salas, cada cuanto tiempo, cuál es su comportamiento antes, durante y después de la función (un estudio así no dejaría de darnos sorpresas). También podríamos hacer un trabajo más profundo y cualitativo buscando respuesta a ciertas interrogantes claves en entrevistas con el público, como por ejemplo, ¿por qué viene al cine? ¿Qué busca en una película? ¿cuál es el tipo de película que usted prefiere?, u otras más extrañas como : ¿puede usted vivir sin ir al cine? o, ¿cree usted que es un adicto al cine? ¿el cine hace su vida más llevadera?, incluso se podrían hacer preguntas sumamente extrañas como: ¿trasciende usted las barreras de su individualidad en el cine? o, ¿se transforma usted mientras asiste a la proyección de una película? Esto y mucho más se podría averiguar en relación al espectador. En un plano más cuantitativo se podría hacer, en determinados períodos de tiempo, curvas normales con las preferencias del público, y compararlas para ver hacia donde evolucionan las preferencias en el consumo, de hecho creo que la gran industria debe hacer este tipo de sondeos periódicamente para saber que conceptos audiovisuales se están vendiendo y satisfacer la demanda. Aunque la gran industria tiene recursos sobrados para lograr que un público que no tenía gran interés en cierto tema se convierta en un fanático de él por los efectos de la propaganda y de la moda. También ese sería un punto de vista válido para encarar el fenómeno del cine, y no estaríamos saliéndonos del terreno propio de la sociología: cómo se controla y manipula la decisión de qué película ir a ver a través de la propaganda y la "crítica" que se difunde por los medios de comunicación de masas.

En este punto creo que sería muy relevante y novedoso estudiar los

métodos de persuasión y las técnicas que usan las sinopsis para vender un producto. La sinopsis es lo que la película dice de sí misma, pero en un formato totalmente diferente. Es verdad que se usan imágenes de la misma cinta, pero su orden está alterado, están seleccionadas según otros criterios, articulando un relato que ya no es el mismo del film, sino que es un meta-relato. En resumen, son el resultado de otra lógica, que sería interesante desentrañar, pues en su afán de convencer han refinado el conocimiento de ciertos mecanismos perceptuales en el espectador, que son activados y explotados, para llamar su atención y convencerlo de que necesita ver lo que se le promete con la sinopsis. Esa es la verdadera clave, el conocimiento de que es lo que el espectador necesita, es decir, qué es lo que se le promete, o, por qué se le promete eso y no otra cosa.

También se me ocurre que se podría hacer un estudio comparativo entre varias épocas para ver en que medida influye el cine en lo social, en los comportamientos, en las modas, en las necesidades, en las actitudes. Probablemente sea uno de los agentes socializadores más importantes y uno de los más poderosos factores de la globalización e hibridación de las culturas. A partir de la misma convicción se podría hacer un estudio más penetrante respecto a los valores e ideas que durante todo este siglo se han transmitido, conciente o inconscientemente en las películas, que por esta vía se tornan en una herramienta de dominación y homogeneización muy poderosa. En especial el cine norteamericano ha servido de medio de propaganda para un modelo cultural e ideológico que se corresponde con un tipo de dominación muy especial, la de los cuerpos técnicos y burocráticos del capital trasnacionalizado.

Quizá también se podría hacer una topografía de los emplazamientos de las salas de cine en la urbe, desde que este nace hasta hoy, haciendo desde ahí la historia de nuestra ciudad en este siglo, etc. En fin, como dice Christian Metz, "El cine es algo vasto, no tiene una única vía de acceso. Considerado en conjunto, el cine es en primer lugar un hecho y, como tal, plantea problemas a la psicología de la percepción y la intelección, a la estética teórica, a la sociología general. Cualquier film, bueno o malo, constituye para empezar un fragmento de cine, en el sentido en que se habla de un fragmento de música. Como hecho antropológico, el cine presenta cierto número de contornos, figuras y estructuras estables que merecen estudiarse de modo directo".¹ Por lo pronto y a pesar de la tentación de querer dar cuenta de todos estos aspectos, lo que me he planteado más bien es el problema de cómo justificar una teoría de lo social que se deduzca o se alimente de los films mismos, suponiendo que en ellos se han transpuesto las estructuras y contradicciones, las tendencias y problemáticas de nuestras sociedades, convirtiendo a los films en documentos de estudio, en testimonios de su época y en portadores de contenidos

¹ Christian Metz. **Ensayo sobre la significación en el Cine.** Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972, Pag. 17

que no siempre son del todo conciente para los productores y realizadores.

Por este motivo he dividido la tesis en cuatro textos que aparentemente pueden resultar inconexos, pero que están unidos por un sentido que les confiere el conjunto. Tal como en el cine la coherencia de una imagen está determinada por la relación en que entra con otras, aquí un texto no logra su plenitud sin ser puesto al lado de los demás, con lo que se puede ver en ellos un intento de "montaje", que es la base del lenguaje cinematográfico. No quiere decir que no se puedan leer de manera independiente, por el contrario, de hecho están trabajados como unidades cerradas en sí mismas, pretenden acabar con el desarrollo de un tema específico, pero me gustaría pensar que es el mismo tema visto desde perspectivas diferentes, de tal forma que si bien puede que empiecen desde ángulos diversos, llegan a congruir en un mismo punto. Tanto es así que incluso el orden en que están puestos los capítulos podría ser alterado sin que hubiese demasiados inconvenientes para la comprensión, excepto quizá el último, que es un intento de reflexionar "en paralelo" respecto a la condición de la sociología como ciencia y el devenir del género detectivesco (tanto en la literatura como en el cine); me propongo demostrar que este tipo de relato y las transformaciones que ha ido sufriendo, en particular la figura del detective, se corresponden con las transformaciones que ha experimentado la disciplina sociológica y el papel que en ella desempeña el investigador. Como se verá es, una ejercicio epistemológico, un acercamiento a un saber sobre las formas del saber, una autocontemplación, pero ya no desde la sociología pues eso sería imposible; cualquier análisis que se haga de la ciencia debe ser desde un más allá de ella, y ese más allá sólo puede ser la comprensión de que no hay un objeto observable separado del sujeto u observador neutro, sino que lo único que hay es esa relación que deviene, por lo tanto ese más allá es la permanente crítica a la ideología, que como tal tiene carácter histórico. Desde este punto de vista creo que es bueno declarar desde el principio que todo este trabajo está desarrollado desde el marco conceptual de la teoría crítica, desde su concepción dialéctica de la historia y su materialización de los conflictos sociales en que se incluye la labor del investigador social como una practica transformadora.

Cuando me refiero a lo social reflejado en el cine estoy hablando del contenido puesto en él como obra, durante el proceso productivo. Con ese fin me adentro en una polémica con Walter Benjamin respecto al concepto de "aura" de la obra de arte; mi propósito es descubrir si el film está dotado de este atributo, y, si lo tiene, averiguar cuales son sus características. Es importante plantearse desde este punto de vista ya que si aceptamos una sociología que se pueda llevar a cabo a partir del análisis de contenido de las producciones cinematográficas, entonces estas serán nuestro "objeto de estudio". La conclusión que adelanto a modo de sinopsis es que ese "aura" que creo posee el cine, en contra de la opinión de Benjamin, es su esencia

intersubjetiva, por la manera de ser producido y por el tipo de mundo que le da origen. Es entonces fundamental tratar de definir el concepto de "intersubjetividad" ya que es el que ordenará la investigación y dará sentido a todas las hipótesis que sujetas a él se están planteando. Con ese propósito escribí el segundo capítulo, que denominé : "La intersubjetividad como sujeto", teniendo a la vista siempre que al hablar del "sujeto" no me refiero sólo al sujeto que produce y se refleja en el cine, sino al que es resultado y origen de toda producción. Lo que hace especial al cine es que no se le pueda relacionar con un nombre en particular, con un autor, tal como ocurre en la moderna industria, en que la alta especialización y división del trabajo destruyen el concepto de autoría. Al desaparecer el autor queda en cuestión un constructo de la modernidad que de alguna manera es su pilar fundamental: la noción de individuo.

El tercer capítulo lleva por título "La máquina del Diablo", haciendo alusión al cine como maravilla de la técnica y a todo su necesario aparato: las salas de proyección, la oscuridad, el tamaño de la pantalla, la masividad del público, etc. El principio diabólico es el de la división, en especial si lo vemos desde el aspecto político, como en el caso de las escrituras bíblicas, en que la división de la comunidad, su fragmentación y su angustiante desintegración son el fruto de la acción diabólica; pero también es la esencia de la esquizofrenia a nivel individual, lo que en la jerga psiquiátrica se llama "el mal del diablo". El cine no sería posible o no sería necesario si no hubiese tal división, y, como intento de argumentar en ese capítulo, esta "máquina" cumple una función doble, como toda otra: intenta superar la división pero a la vez la alimenta; por un lado la denuncia, la hace evidente, pero por otro la reifica, pues la necesita. De esta manera el cine aparece como un simulacro del esfuerzo frustrado por lograr la unidad. Tal como dijera Benjamin, en el cine es la humanidad la que se ~~se~~a puesto como espectáculo para sí misma, pero no lo sabe, tal como Narciso no sabe que la imagen de la fuente, de la que está enamorado, es la suya propia. Tal vez pude llamar a esta tesis "La maquina de Narciso", y hubiera quedado tan bien, pero me gusta pensar que detrás de lo demoníaco hay una crítica más poderosa y más terrible, porque cuando nos vemos en un espejo no solo vemos nuestro rostro, también podemos ver nuestras máscaras, todo lo que somos y no queremos reconocer, nuestra "negatividad" (en el sentido de Hegel). Feyerabend, que tiene una especial habilidad para la comprensión de la teoría dialéctica del conocimiento, lo pone de esta manera: "La descripción completa de un objeto es autocontradictoria. Pues contiene elementos que dicen lo que el objeto es; son elementos utilizados por la ciencia y por el sentido común en sus descripciones habituales, que consideran parte de su propiedades y adscriben las demás al exterior. Y también contiene otros elementos que dicen lo que el objeto no es. Son estos los elementos que la ciencia y el sentido común ponen fuera del objeto, atribuyéndoselos a cosas que se supone están completamente separadas, pero que están realmente contenidas en el objeto a

consideración".² Desde este punto de vista la "nada" no existe, o, más bien la nada siempre es nada de algo, por lo tanto tiene contenido, un contenido que define al objeto de lo cual es su límite, a la vez que está definida por él. Tal como la crítica está determinada por aquello que se critica, a pesar de ser la promesa de un más allá posible.

Esta vez el espejo ha sido útil para echar una mirada a un alter ego del sociólogo: el detective, que ha ido sufriendo un proceso análogo. Ambos investigadores han venido al mundo con idénticas certezas, idénticas dudas, e idénticas pretensiones. Que en resumidas cuentas se reducen a establecer un mapa de la realidad social. Uno con el fin de establecer la identidad del delincuente y anticipársele, el otro para convertir tal conocimiento en una técnica que le permita solucionar problemas. De a poco se van a ir desdibujando las certezas y las acciones se van a ir vaciando del contenido ético que en un principio las animaban. Pero no voy a contar aquí el final de la película, esto es sólo una sinopsis. Si yo soy el investigador o sociólogo que observa a su objeto desde la distancia y la frialdad de la rigurosidad científica, entonces también estoy en la pantalla, pero me toca ser a la vez el crítico, que puede reflexionar sobre el sociólogo desde un más allá de la ciencia, pero, lamentablemente estoy inscrito dentro del espacio de lo social, con lo que me convierto nuevamente en parte de lo reflejado en el cine, junto con el sociólogo que hay en mí, que finalmente debe observarse a sí mismo convirtiéndose en su propio crítico, en un movimiento recursivo que...

² Paul K. Feyerabend. *Contra el Método*, Editorial Orbis, Buenos Aires, 1984.

Si (como el griego afirma en el Cratilo)
el nombre es arquetipo de la cosa,
en las letras de rosa esta la rosa
y todo el Nilo en la palabra Nilo.

Y, hecho de consonantes y vocales,
habrá un terrible Nombre, que la esencia
cifre de Dios y que la Omnipotencia
guarde en letras y sílabas cabales.

Adán y las estrellas lo supieron
en el Jardín. La herrumbre del pecado
(dicen los cabalistas) lo ha borrado
y las generaciones lo perdieron.

(Extracto de "El Golem" de Jorge Luis Borges)

"Debido al gran atractivo de las estampas de viaje que se encontraban en el Panorama Imperial, poco importaba con cual de ellas se comenzara la visita. Como la pantalla con los asientos delante formaba un círculo, cada una iba pasando por todos los huecos, desde los cuales se veía, a través de sendas ventanillas, la lejanía de tenue colorido. Siempre se encontraba sitio. Y, particularmente, hacia el final de mi infancia, cuando la moda comenzaba a volver la espalda a los panoramas imperiales, se acostumbraba uno a "viajar" con el recinto medio vacío. No había música en el Panorama Imperial, esa música que hacía que más tarde el viajar con las películas fuese algo fatigoso, porque corrompe la imagen de la que podría alimentarse la fantasía. Sin embargo, me parece que un pequeño efecto, en el fondo discordante, supera todo el encanto engañoso que envuelve los oasis en un ambiente pastoral o las ruinas en marchas fúnebres. Cuál no sería aquel tintineo que sonaba segundos antes de desaparecer bruscamente la imagen para dejar paso, primero a un vacío, y luego a la siguiente. Y cada vez que sonaba se embebían de un ambiente de melancólica despedida los montes hasta sus pies, las ciudades con sus ventanas relucientes, los indígenas pintorescos de tierras lejanas, las estaciones de ferrocarril con sus humaredas amarillas, los viñedos hasta en la más pequeña hoja de sus vides (...) Las artes que aquí perduraban aparecieron con el siglo diecinueve. No demasiado temprano, pero a tiempo para dar la bienvenida al romanticismo burgués. En 1838, Daguerre inauguró su Panorama en París. A partir de entonces, estas cajas relucientes, acuarios de lo lejano y del pasado, tienen su lugar en todos los corsos y paseos de moda. Allí, como en los pasajes y quioscos ocuparon a snobs y artistas antes de convertirse en cámaras, donde, en el interior, los niños hicieron amistad con el globo terrestre, de cuyos meridianos el más alegre, bello y variado cruzaba el Panorama Imperial. Cuando entré allí por vez primera, hacía tiempo que había pasado la época de las delicadas pinturas paisajísticas. Pero no se había perdido nada del encanto cuyo último público fueron los niños. Así, una tarde quiso persuadirme, a la vista de la imagen transparente de la villa de Aix, de que yo había jugado en la luz oliva que fluye a través de las hojas de los plátanos sobre el ancho Cours Mirabeau, en una época que nada tenía que ver con otros tiempos de mi vida. Pues esto era lo que hacía extraño aquellos "viajes": el que los mundos lejanos no siempre fueran desconocidos y que las añoranzas que despertaban en mí no fueran siempre de las que hacen tentador lo desconocido, sino de las otras, más dulces, por regresar al hogar (...) Era como si hasta hubiera podido oír el viento y las campanas, si hubiese estado más atento".

("Panorama Imperial", de Walter Benjamin en *Infancia en Berlín* hacia 1900)

I. EL CONCEPTO DE AURA EN WALTER BENJAMIN

En el Principio Fue el Verbo

En este primer capítulo me interesa mostrar la genealogía de un concepto que aparece en la teoría del arte de Benjamin, que a mi modo de ver es decisivo para el análisis del fenómeno social del cine. Este es el concepto de "Aura". El que nos permitirá sondear qué es lo que se expresa en la obra de arte y, más específicamente, en el cine; y por qué este se ha convertido en una necesidad de la sociedad moderna. Lo hago desde la obra de este autor pues creo que en varios aspectos refleja una complejidad de pensamiento que pone en tela de juicio a la racionalidad instrumental, nutriéndose de una vertiente crítica, que, aunque no exenta de contradicciones, ofrece un arsenal heurístico rico en contenidos que desde su gestación muestra una compenetración con el objeto de la reflexión y su significado, haciéndose cargo honestamente de las dificultades teóricas llevando los argumentos hasta un extremo. Es el mismo compromiso que me impulsa a descubrir nuevas implicancias de este punto vista, entablando un diálogo con el sentido de las categorías y sus posibles proyecciones.

Es menester, con tal propósito, remontarse en la obra de Benjamin (1892-1940) puesto que en ningún caso ésta es sistemática; por el contrario, siguiendo con la herencia del judaísmo, que en él tiene una fuerza renovada, su principal impulso es al comentario de textos de otros. Por esta razón el análisis literario encuentra en este autor un muy minucioso cultor, y como todo comentario tiene una intención, un punto de vista, creo que éste es en Benjamin no solo de tipo estético, sino que se prolonga hacia lo histórico y lo político, cosa que hace de su trabajo un muy fascinante peregrinar por autores y acontecimientos en el ámbito de la creación artística, lo que puede dar a primera vista la impresión de absoluta dispersión, pero en el que uno puede encontrar hilos conductores muy concretos. A uno de esos hilos o guías de su obra es al que yo me quiero referir. Este nace en un texto de temprana elaboración (1920), en que establece una filosofía del lenguaje, que a mi modo de ver (y esto se puede considerar como la tesis de este esfuerzo interpretativo), constituye la base sobre la cual mas adelante Benjamin podrá construir su concepto de "Aura", con el que critica las nuevas formas de cultura de masas que se oponen a la tradición, y que corresponden propiamente a la modernidad como nuevo fenómeno social y como época técnica de la obra de arte. Claro está que aparece esta filosofía del lenguaje bajo aspectos y formas muy diferentes a los que cobrará después, pero es justamente en este sentido que el intento por relacionar conceptos es un esfuerzo interpretativo, que también me permitirá mas tarde reconocer en las "Tesis de filosofía de la historia" una reaparición con nuevos e interesantes matices de este hilo conductor, esta vez

más inspirados por una concepción materialista de la historia.

En la obra "Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres" (1920), Walter Benjamin despliega una teoría del lenguaje que está vinculada estrechamente con la tradición judía. Benjamin comienza definiendo que toda comunicación de contenidos espirituales es lenguaje, y todo lo que hay en el mundo participa de alguna forma de la lengua. Comunicar es inherente a todo, solo lo que es idea puede estar completamente ajeno al lenguaje, y esto es porque no tiene correlato empírico, es decir, no tiene esencia. Si existe un ser lingüístico, entonces existe un ser espiritual al que este necesariamente corresponde, pues lo que en la lengua se comunica es un ser espiritual. Lo que quiere decir que esencia espiritual y lengua son dos cosas diferentes, y es un grave error identificarlos. Benjamin acusa a algunas filosofías del lenguaje que lo hacen. De otro modo puede decirse que es el ser espiritual el que se comunica mediante el ser lingüístico, y que es la esencia espiritual la que se comunica en la lengua, no a través de ella. Lo que en un ser espiritual es comunicable es, justamente, su ser lingüístico, y es la lengua lo que lo comunica. En este sentido se podría suponer que hay algo en el ser espiritual que no es comunicable, frente a lo cual Benjamin se encontraría en la misma dificultad de Kant, al suponer algo que no es cognoscible. Kant deduce de todo el decir posible todo el saber posible, pone a todo lo que "es" siendo en el lenguaje, pero siempre supone que este saber que articula la realidad lo hace sobre una base real que es el "en sí", el indeterminado puro, lo que "debe haber", como supuesto inicial. Establece, como Benjamin, el lenguaje como mediación, pero no llega a ontologizar la relación, el sujeto colectivo al que le es inherente el lenguaje no es propiamente el ser, sino que es el saber de algo objetivo, que en este caso es la estructura del conocimiento o formas *a priori*, que se conoce a si misma y que recurre, finalmente, a un argumento dogmático y metafísico para asegurar la exterioridad en si misma y en el "nóumeno". A través de este razonamiento sigue estando "la esencia del mundo" allá afuera aunque no nos consta.

Luego, cada lengua comunica a si misma, pues el ser lingüístico de las cosas es su lengua. Y en esto no hay, para Benjamin, tautología alguna. Lo que en un ser espiritual es comunicable es su lengua. Cada lengua es el "medio" y el fin de la comunicación : Lo inmediato. En torno a esto la crítica anterior, aplicable a Kant, se puede hacer aún más explícita, pues si lo comunicable es un ser lingüístico, no hay necesidad de recurrir a un ser espiritual que no nos consta en el lenguaje, al ser incomunicable e incognoscible este se torna superfluo. Pero para Benjamin esta inmediatez es una suerte de magia, pues nos conduce al conocimiento de lo infinito: lo que se comunica en la lengua es inconmensurable desde el exterior. De esta forma es la esencia lingüística, y no los contenidos verbales, el límite de toda comunicación.

Pero mientras la esencia lingüística de las cosas es su lengua, la esencia lingüística de los hombres habla en palabras: nombrando las otras cosas. Así la esencia lingüística del hombre es nombrar las cosas. Las cosas se comunican en el nombre, por eso es posible que sean nombradas. Para Benjamin la teoría burguesa es aquella que cree que: El medio de comunicación es la palabra, su objeto es la cosa, y su destinatario es el hombre, estableciendo por simple convención la relación significado-significante en el signo.

La otra teoría, que en este texto suscribe Benjamin, dice que en el nombre el ser espiritual del hombre se comunica con Dios. El nombre es la esencia mas íntima de la lengua misma. En el nombre la lengua se comunica absolutamente. Y, como ya sabemos, la esencia espiritual que se comunica es la lengua. Así, la lengua humana es la esencia espiritual del hombre, y ésta es enteramente comunicable, a diferencia de la de las cosas. La síntesis de esta totalidad intensiva de la lengua como esencia espiritual del hombre es el nombre: "Hombre" es aquel que nombra. Es en el nombre que el Hombre llega al conocimiento de las cosas. La creación de Dios se completa cuando las cosas reciben su nombre del hombre. El nombre se convierte así en lengua de la lengua, por esa razón solo el hombre tiene lengua perfecta en universalidad e intensidad.

Como se puede apreciar, Benjamin en este punto da un salto en que puede evitar el contrasentido kantiano de suponer un en sí incognoscible, ya que reconoce que puede ser que la esencia espiritual sea idéntica a la lingüística, en este caso la esencia espiritual se convierte en el centro de la comunicación, el medio y aquello en que se comunica. Luego, la lengua es la esencia espiritual de las cosas (que será ya a priori comunicable). Hay así una transparencia total: la comunicabilidad misma. Pero al equiparar el ser espiritual con el lingüístico surge un problema de tipo metafísico: una gradación de la realidad en niveles sucesivos y jerárquicos, que tienen lugar en la interioridad del ser espiritual. Es un problema similar al que se le presenta al Platón maduro que quiere defender la "teoría de las ideas" de una suerte de grados ontológicos en que todas las esencias tienden hacia una, la más perfecta, que es la idea del Bien como fin de todo el universo. Si es así, y se impone la tesis de la subordinación, entonces todas las esencias terminan siendo absorbidas en la idea del Bien (en el caso de Platón), renunciando a la diversidad y volviendo a la teoría parmenídea de lo Uno. De lo contrario, habría que aceptar las distinciones absolutas en que no hay nada en común entre las cosas, lo que nos llevaría a un nominalismo extremo. Benjamin no resuelve el problema en este período, y dada la forma de su sistema no es posible que lo haga, por lo que va a oscilar entre una postura de empirismo radical y otra de religiosidad dogmática, tratando de sortear infructuosamente el "problema de los Universales" que tanto ocupo a la escolástica.

En el modelo anterior que encontramos en Benjamin, toda creación lingüística registra un contraste entre lo expresado y lo expresable con lo inexpresado e inexpresable. Pero esta relación desaparece al equiparar el ser espiritual con el lingüístico. Ahora, cuanto más existente y real es el espíritu, tanto más expresable y expresado resulta, así, lo mas expresado es lo espiritual puro, cuya comunicación tiene la forma de revelación, que representa la intocabilidad del verbo (pues en él se expresa la divinidad). Benjamin cree que la religión no debiera definir como su objeto de conocimiento lo inexpresable, pues su supremo campo espiritual es declarado en el nombre y se expresa como revelación. En la mitología judía, la "Cábala" es la cadena de la tradición, esta es una palabra divina que refiere el carácter verbal de la divinidad. Tal cadena, que Dios ofrece al hombre, está expresada en la Torah, que es la voz de Dios, su voluntad y su ley. La cadena une al mundo (inferior) del hombre y el de Dios. Pero la Cábala es la interpretación de la palabra de Dios para aproximarse a El, no para elevarse a divinidad. Ha sido llamada ciencia de la verdad porque tiende a la verdad divina, y se interroga por el origen del mundo, su organización y su fin. Así como por las relaciones entre Dios, el mundo y el hombre.

Del carácter verbal de la divinidad del judaísmo se puede leer tanto en el antiguo testamento como en otros textos sagrados. En el Génesis de las "Escrituras" hay una gradación de roles y potencias lingüísticas evidente: "En el principio fue el 'Verbo', creador del cielo y de la tierra" (Génesis 1:1); "Ahora bien, Jehová Dios estaba formando del suelo toda bestia salvaje del campo y toda criatura volátil de los cielos, y empezó a traérselas al hombre para ver lo que llamaría a cada una; y lo que el hombre la llamaba, a cada alma viviente, ese era su nombre" (Génesis 2:19); "Después de esto Adán llamó a su esposa por nombre Eva, porque ella tenía que llegar a ser la madre de todo el que viviera" (Génesis 3:20).

En virtud de esto Benjamin puede plantear que la lengua de las cosas es imperfecta, pues las cosas son mudas. Es el lenguaje humano el que utiliza el sonido y el símbolo, aportando así una magia diferente a la comunicación. En la creación al hombre le es conferido el don de la lengua, pero ésta solo es conocedora. En Dios el nombre es creador porque es verbo, y el verbo de Dios es conocedor porque es nombre. "Veintidós letras fundamentales. El las estableció, grabó, agrupó, peso e intercambio. Y formó con ellas toda la creación y todo lo destinado a formarse" (Del Sefer Yesirah, 2.2).

Dios ha hecho a las cosas cognoscibles en sus nombres, en cambio no ha creado al hombre mediante el verbo y no lo ha nombrado; ha dejado surgir en él libremente la lengua, que es su propia fuerza creadora. Pero esta fuerza, privada de su divinidad se convierte en conocimiento, y el hombre en conocedor, a imagen del creador. Su ser espiritual es justamente la lengua en que ha acontecido la creación, y la creación a acontecido en el verbo, pues la esencia

lingüística de Dios es el verbo. Benjamin en este sentido se retrotrae al clásico recurso del racionalismo metafísico del Dios amable de Descartes, que ha creado a los hombres y al mundo con una racionalidad análoga y correspondiente, lo que hace posible y asegura la objetividad del conocimiento. En la búsqueda de un fundamento a la certeza epistemológica, de una práctica y un operar en el mundo que distingue a un sujeto que conoce y a una naturaleza separada de él, que es necesariamente cognoscible, se llega inevitablemente al recurso de un ser superior que ponga transparencia en la relación: "Dios ha hecho a las cosas cognoscibles en sus nombres".

De esta manera, toda lengua humana es sólo reflejo del verbo: es decir es nombre. El Nombre es al Verbo lo que el conocimiento a la creación. La más profunda imagen de esta palabra divina es el nombre humano. En la asignación del nombre, los progenitores consagran sus hijos a Dios. Al nombre que dan no corresponde ningún conocimiento, al nombrar a sus propias criaturas los hombres están creando, dando vida. Por eso la mitología dice que "el nombre es el destino del hombre". El nombre propio es la comunidad del hombre con la palabra creadora de Dios.

Sólo así Benjamin puede denunciar como teoría burguesa de la lingüística aquella que considera que la palabra que designa a una cosa le corresponde casualmente o como simple convención. Pero también hay una teoría mística que yerra, según Benjamin, al creer que la palabra es sin más la esencia de la cosa. La cosa en si no tiene palabra, esta sólo es conocida en su nombre. En este sentido el hombre de la cábala no debiera tener carácter místico, es decir, su fin último no debe ser unirse a Dios. Para los teóricos de la tradición judía como Gershom Scholem, la cábala jamás se degrada hasta el nivel de una mística emotiva. El "encadenamiento" es un modo de vida, el hombre de la cábala no trata de negarse, sino de asumirse en su condición de criatura. Sin embargo por mucho tiempo los cabalistas se han entregado a la Temurah, que es un juego de permutaciones con las letras de la Torah. Con las de la Torah visible, que le fue entregada a Adán, que es una de las permutaciones posibles de la Torah eterna. Abraham Abufalia (1240-1290) se dedicó a teorizar sobre la cábala, concibiéndola como la contemplación de los nombres de Dios. El propio cuerpo humano sigue en miniatura el plan de la Torah. Y en su estructura cada letra esta ligada a uno de los miembros del cuerpo.

Siguiendo esta tradición, Benjamin propone que el nombre que el hombre le asigna a la cosa depende de la forma en que ésta se comunica con él. Es una traducción de la lengua de las cosas a la de los hombres. Toda lengua superior, excepto la palabra de Dios, puede ser considerada como traducción de todas las otras. Pero como en toda cadena que va de lo imperfecto a lo mas perfecto se debe añadir algo, aquí lo que se añade es el conocimiento. De lo que no parece darse cuenta Benjamin, así como los racionalistas hasta Spinoza, es que en este movimiento, en que la objetividad

de esta traducción tiene su garantía en Dios, por el hecho de haber creado a los dos extremos de su obra con racionalidades análogas, la existencia del creador después de la creación se hace irrelevante para el conocimiento. De hecho en el panteísmo de Spinoza, ya no es que haya sujeto por un lado, naturaleza por otro y un Dios que los relaciona, sino que estos términos son solo distintas maneras de representarse un mismo y único ser: Dios que se conoce a si mismo a través de los ojos de los hombres. Se ha objetivado el principio metafísico, de tal modo que puede perfectamente relacionarse esta postura al empirismo lógico que desde Guillermo de Ockham hasta el primer Wittgenstein no ha sufrido grandes transformaciones.

La afirmación de Benjamin de que "la tarea que Dios asigna al hombre -la de nombrar- sería insoluble si la lengua de nombres del hombre y aquella sin nombre de las cosas no estuviesen emparentadas en Dios", resulta, en este contexto, movida por un mismo y antiguo afán de certeza, que no se distingue mucho de la intención del empirismo lógico de encontrar la manera de asegurar un conocimiento objetivo del mundo de las cosas; aunque, claro está, reconocer ese fundamento en un más allá de lo empírico resulta bastante más honesto que tratar de esconder los "a priori" de la teoría.

Para el Wittgenstein del "Tractátus..."³ (1921) debía haber algo común entre la estructura de las proposiciones y la estructura del hecho empírico. "El mundo es todo lo que acaece", y este acaecer tiene una forma lógica que determina la relación que existe entre los "Hechos atómicos"; que es análoga a la forma en que se articula en el pensamiento y el lenguaje la "figura de la realidad", como representación. "La figura lógica de los hechos es el pensamiento" y "El pensamiento es la proposición con significado", dice Wittgenstein. Un hecho atómico esta compuesto de hechos simples u objetos, al que debe corresponder entonces en el lenguaje una proposición atómica, que lo asevera. De estas proposiciones atómicas todas las demás pueden construirse, como funciones de verdad; lo que debe excluirse son aquellas que introduzcan identidades o generalizaciones, pues es imposible decir nada sobre el mundo como un todo, cualquier cosa ha decir debe ser sobre una parte de él. De hecho Wittgenstein establece al "sujeto" como los límites del mundo, o, más propiamente, "el ojo"; pero este mundo no es "El mundo", sino "mi mundo", pues "el ojo" es "mi ojo", cosa que no puede decirse, sino solo mostrarse, en virtud de la inconmensurabilidad de las experiencias. Así, cualquier concepto que no remita a un hecho atómico conduce al vacío o la nada. Las abstracciones son pura metafísica inservible, que entorpecen y empañan el conocimiento. La tarea de la filosofía es justamente la de limpiar de metafísica al

³ Ludwig Wittgenstein. Tractatus Lógico-Philosophicus, Editorial Alianza Universidad, Madrid.

lenguaje, elucidar sus proposiciones y evitar que hable de si mismo pues "De lo que no se puede hablar, mejor es callarse".

Es inevitable la aparición de "lo místico" en esta forma de razonar, la alusión a "lo que no puede ser dicho", emparenta con mayor claridad al positivismo con esta primera filosofía del lenguaje de Benjamin, y desnuda con toda nitidez los absurdos y contradicciones a las que esta expuesto el positivismo ingenuo. Benjamin hace un razonamiento parecido al de Wittgenstein cuando se refiere al origen del lenguaje, ya que según él, en el estado paradisiaco el hombre conocía una sola lengua: la del nombre de las cosas. Es la serpiente quien le da al hombre un conocimiento que no tiene nombre: el del bien y del mal. Lo que designan estas palabras carece de existencia y valor. Este saber abandona el nombre, tiende a una imitación improductiva del verbo creador ¡Solo Dios sabe lo que es bueno! "En cuanto a comer del fruto del árbol que está en medio del jardín, ha dicho Dios: 'No deben comer de él, no, no deben tocarlo para que no mueran'. Ante esto la serpiente le dijo a la mujer: 'Positivamente no morirán. Porque Dios sabe que en el mismo día que coman de él tendrán que abrirseles los ojos y tendrán que ser como Dios, conociendo lo bueno y lo malo'" (Génesis 3:3-5)

El pecado original así definido es este: el nacimiento de la palabra humana que sale fuera de la lengua nominal. "La palabra debe comunicar algo fuera de si misma", dice Benjamin, solo así se convierte en "palabra exteriormente comunicante". De lo contrario sería pura "charla", o, como para Guillermo de Occam, nada más que "*flatus voci*", sobrante, desechado por su criterio económico de la "navaja": "*Entia non sunt multiplicanda praeter necessitatem*".

En cuanto el hombre sale de la pura lengua del nombre hace de la lengua una simple señal, de ahí que sea posible la pluralidad de lenguas, y "la teoría burguesa de la significación". Con la que surge una nueva magia, la del juicio, única vía de purificación para el charlatán y origen de la abstracción como facultad del espíritu lingüístico. Esta abstracción esta radicada en el veredicto juzgador, lo que lleva a pensar en la diferencia que hace Platón entre la *Doxa* (opinión) y el *Logos* (razón); la primera es discurso sin un fundamento extra lingüístico, o una mera creencia sin referente, que tiene su raíz en el postulado sofista de que la verdad es incognoscible por esencia y que debemos limitarnos a la perfección sintáctica, mientras la razón es capaz de develar lo absoluto, y acceder a lo que está mas allá de las simples apariencias.

Como efecto de esta separación entre el lenguaje y el mundo objetivo, se hace imposible la traducción. Siguiendo a Wittgenstein, que consideraba a las diferentes estructuras lógicas como lenguajes susceptibles de traducir en otros, las nociones metafísicas son intraducibles, pues no corresponden a nada que pueda ser materia del conocimiento. Después de la caída

y pérdida la buenaventuranza, comienza el otro mutismo de la naturaleza: su profunda tristeza. La naturaleza lamenta su ruptura en la comunicación con el hombre, porque el hombre era su voz, la magia se pierde. La naturaleza es triste porque es muda. Y si ya es triste ser nombrado por otro en una lengua, peor lo es si es por cien lenguas diferentes. Aparece así, para Benjamin, la superdenominación como el fundamento de toda tristeza.

La conclusión que se desprende de este análisis es la necesidad de volver a la lengua unitaria. Otto Neurath, quien continúa la obra de Mach, Poincare, Carnap, y Wittgenstein (fundadores del "Círculo de Viena"), considera que incluso se debe prescindir de las "elucidaciones" filosóficas del tipo: "La posibilidad de la ciencia depende de que haya un orden en el universo". Neurath pretende que el cuerpo de proposiciones científicas agota la suma de todos los enunciados dotados de sentido, con lo cual quiere reunir en un solo sistema de enunciados a todas las leyes de las ciencias particulares, quiere constituir la "ciencia unificada" y su lenguaje fisicalista unificado. La ciencia unificada formula enunciados, los corrige y hace predicciones, pero una investigación cuidadosa revelará también que la masa de enunciados de observación esta contenida en la masa de enunciados fisicalistas. El lenguaje cotidiano, para Neurath, es al principio esencialmente fisicalista, como el de los niños y ciertos pueblos ingenuos, que en el decurso habitual de los acontecimientos se contamina de metafísica.

La Crisis del Positivismo Lógico

Me detendré un instante a revisar una instructiva polémica al interior del positivismo lógico, entre Carnap y Neurath, donde podremos ver como este último, arrastrado por el celo antimetafísico que los caracteriza, extrema los argumentos positivistas, haciéndose cargo de manera honesta de sus dificultades hasta llegar al relativismo.

En el artículo "Superación de la metafísica mediante el análisis lógico del lenguaje"¹, Rudolf Carnap vuelve a batirse en contra de las pseudo proposiciones del lenguaje metafísico empleado en filosofía. Intenta establecer un criterio demarcatorio que logre distinguir cuando estamos en presencia de una proposición con sentido y cuando no. Para esto establece dos reglas básicas, a saber: 1.- que para la construcción de las proposiciones se utilicen palabras con significado y 2.- que se respeten las reglas de sintaxis lógica. El que una palabra tenga significado se define por el criterio de aplicación, es decir que existan condiciones de verdad y métodos de su verificación, en una

¹ En *El positivismo Lógico*, compilado por Alfred Ayer. Editorial Fondo de Cultura Económica, Mexico.

"palabra", que ésta sea una signo de la existencia empírica de un objeto. De este modo el sin sentido es inmanente a la metafísica, pues está erigida en torno a palabras que plantean un conocimiento no accesible a la ciencia empírica, tales como "Dios", "bello", "bueno" o el uso del concepto "ser" como propiedad o predicado.

Lo que le queda a la filosofía entonces, tal como hemos visto en Wittgenstein, es convertirse en un meta-lenguaje y en una meta-lógica con dos tipos de funciones: eliminar palabras asignificativas o pseudo proposiciones, y el esclarecimiento de conceptos. Por último en una recomendación muy interesante Carnap propone que, ya que la metafísica es la "expresión de una actitud emotiva ante la vida", se traduzca ésta en arte, en poesía, o incluso mucho mejor sería que se volcara en la música, donde no habría la posibilidad de equívocos, al no tener así una apariencia teórica. Pero la dificultad con la que se encuentra Carnap es que todo enunciado es enunciado por alguien, un determinado "yo", con lo que se ponen en juego factores subjetivos en la proposición, entrando en el terreno de la psicología. A esto Carnap responde que "toda proposición de psicología puede formularse en lenguaje fisicalista", pues éste es un lenguaje universal al cual puede traducirse cualquier proposición⁵. Para Carnap hay solo una clase de objetos, que son los acontecimientos físicos. Las leyes psicológicas tienen el mismo origen y estructura que las leyes físicas, es decir son derivadas de manera inductiva de proposiciones psicológicas singulares susceptibles de comprobación. Lo curioso es que llegado a este punto Carnap se percata de que las proposiciones particulares de tipo psicológico no sólo son las suyas, sino también aquellas "acerca de las mentes de otros", lo que crea un problema epistemológico. Frente a esto no le queda más que replegarse en un conductismo radical, es decir que todo lo que nos queda es la observación de fenómenos físicos, toda conducta puede ser fiscalizada, describiendo que movimiento corresponde a que concepto, en virtud de lo cual podemos establecer aplicaciones prácticas a pesar de no tener una noción clara de los procesos y estructuras internas de la conciencia. Que en sentido estricto para Carnap sería algo oscuro detrás de la estructura física que en si misma es incognoscible o no determinable. No habría así la posibilidad de una "psicología comprensiva" pues esto supone una conducta que "significa algo" fuera de si misma, implicando un sentido que no puede captarse en terminos operacionales. La comprensión, desde este punto de vista, no es más que la codificación de un conjunto de hechos físicos, o variables interrelacionadas. Tampoco puede descansar la investigación en una introspección, puesto que las proposiciones derivadas de ésta no serían evidentes ni

⁵ "Psicología en Lenguaje Fisicalista", en El Positivismo Lógico, compilado por Alfred Ayer.

comprobables para otros. Una proposición protocolar sólo tendrá sentido en virtud de su estado físico observable. El problema radica en que, como muy bien lo concibe Neurath⁶ (y con esto llegamos al centro de la polémica), "para que esté completa una proposición protocolar es necesario que aparezca el nombre de una persona", luego las proposiciones protocolares no pueden ser aceptadas sin confirmación, pero al ser éstos términos de percepción es imposible que sean verificadas, pues tal como lo expone el propio Carnap, los procesos perceptivos o físico-químicos del sistema nervioso central aún no se pueden traducir en proposiciones fisicalistas. Seguir por ese camino conduce inevitablemente a un "solipsismo metodológico" (acusación que hace Neurath en "Sociología en fisicalismo"), es decir, que el investigador sólo puede contar con sus propias observaciones para establecer un sistema de conocimiento; problema análogo al que se le plantea a Descartes cuando afirma que "las obras compuestas de varias piezas y hechas por varias personas, no son tan perfectas como las ejecutadas por una persona"⁷. Con lo que no queda más que imponerse el "propósito de levantar el edificio de mis ideas y de mis creencias sobre un cimiento exclusivamente mio"⁸. Lo que se compadece con la idea de que "los sentidos nos engañan" y de que "todo es falso excepto el hecho de que existo"⁹.

Frente a este dilema Neurath propone otro sistema demarcatorio que consiste en el principio de no contradicción formal. Frente a dos proposiciones contradictorias una debe ser excluida del sistema teórico, y estas proposiciones estarán enunciadas en un lenguaje intersubjetivo, es decir, desaparece la referencia a un "yo" que conoce. Cada cual aporta "anónimamente" a este sistema libre de contradicciones que es la ciencia unificada. Luego, la verdad está definida en un sentido relativo, o en función de la totalidad de proposiciones ya aceptadas, es decir, ya no tiene el carácter absoluto y objetivo que se arrastraba desde un empirismo anterior a Hume. Con las tesis de Neurath incluso cabe la posibilidad de que, de no ser aceptada una proposición, no sea ésta la que se rechaza, sino que todo el aparato conceptual se transforme o se acomode para poder incorporar el nuevo punto de vista. Así se explicarían los cambios en las teorías científicas dominantes.

Como vemos, a través de un movimiento propio e interno del

⁶ Neurath Otto. "Proposiciones protocolares", en El Positivismo Lógico, Op. Cit.

⁷ Renato Descartes. El Discurso del Método, Casa Editorial Garnier Hermanos, Paris. Pág. 8

⁸ Ibíd. Pág. 10

⁹ Ibíd. Pág. 21

positivismo lógico llegamos a una relatividad "azarosa" del conocimiento científico y de su forma de ser en el lenguaje. La pregunta evidente es, entonces ¿relativo a qué es el conocimiento? o ¿en función de qué una proposición protocolar contradictoria con el sistema de la ciencia unitaria produce un cambio estructural en éste, evitando ser rechazada?

Volveré a Benjamin para tratar de argumentar desde su obra una respuesta posible a nuestra anterior polémica. Su propuesta de un retorno al lenguaje único, que por los extraños caminos de la analogía nos ha llevado hasta Neurath, vuelve a aparecer de la forma más velada en un posterior texto que data de 1934: "El problema de la sociología del lenguaje"¹⁰. Aunque el modo de plantear el tema ya es radicalmente distinto. El punto de vista es bastante más cercano a un materialismo historicista que a una postura mística. Benjamin recorre las últimas teorías lingüísticas de su época, oponiendo unas a otras, distinguiendo el nudo de esta trama en la psicología infantil, que estudia la influencia de la comunidad parlante sobre el lenguaje de cada uno. Presta atención al debate sobre la relación entre lenguaje y pensamiento, que no se puede abordar sin los materiales de la psicología animal, y el tema del vínculo entre lenguaje mímico y lenguaje oral que remiten a la etnología. Derivando en última instancia a la psicopatología, en la que encuentra una luz para la sociología del lenguaje.

El Lenguaje como forma de Ser

Desde su nuevo punto de vista, Benjamin reconoce que en la pregunta por el origen del lenguaje colindan los problemas cardinales tanto de la ciencia lingüística como los de la sociología. Aquí, describe dos caminos que divergen; uno, el de la escuela Durkheimiana del misticismo sociológico, que desarrolla Levy-Bruhl basado en la raíz onomatopéyica del lenguaje; mientras el otro camino transita por las teorías de Oliver Leroy, Nikolaus Marr, pasando por Jean Piaget, etc., poniendo la "esencia" y origen del lenguaje en una práctica común de los hombres, en una necesidad material de la comunicación, mediada y determinada por condicionantes históricas. Pero, a pesar de que Benjamin deja solamente enunciados los problemas referidos al momento en que el lenguaje deja el ámbito de lo mimético, del "mostrar" de las manos en el "esto" de la indicación, para pasar a la representación simbólica, lo que me interesa del texto es la conclusión que Benjamin deriva de su análisis, pues descubre que "Las aspiraciones a un perfeccionamiento técnico del lenguaje han encontrado desde

¹⁰ En *Imaginación y Sociedad (Iluminaciones I)*, Editorial Taurus, Madrid, 1988.

siempre constatación en los proyectos de una *lingua universalis*". Sin embargo, este intento ya no es concebido como una mera reunión de todos los enunciados posibles que operan en las coordenadas de tiempo y espacio de la física, sino como la posibilidad de unificar el ser, que es la historia de la humanidad, puesto en el lenguaje. En todas las formas de expresión humana que han dejado una huella de su actividad sobre esta tierra, o un registro, que se convierte en su propia esencia.

Benjamin termina citando los estudios sobre la afasia, de Kurt Goldstein, los que destruyen la posibilidad de que el lenguaje sea considerado un simple instrumento de la acción e intereses individuales. Goldstein dice: "No podríamos encontrar otro ejemplo mejor -habla de la afasia- de lo falso que es considerar al lenguaje como un instrumento. Lo que hemos visto es surgir al lenguaje en casos en los que solo sirve como instrumento. También entre personas normales ocurre que el lenguaje se utiliza únicamente como instrumento (...) Pero esa función instrumental presupone que en el fondo el lenguaje representa otra cosa muy distinta, igual que antaño para el enfermo, igual que antes de la enfermedad representaba otra cosa (...) En tanto el hombre se sirve del lenguaje para establecer una relación viva consigo mismo o con sus semejantes, deja el lenguaje de ser nada más que un instrumento, nada más que un medio, y es una manifestación, una revelación de nuestro ser más íntimo y de los lazos psicológicos que nos vinculan con nosotros mismos y con nuestros semejantes".

La afasia se convierte ya no en mera pérdida de las facultades del lenguaje, sino en la destrucción de nuestra propia existencia como seres lingüísticos¹¹, y, si seguimos la argumentación

¹¹ En relación a este tema es interesante el trabajo de Roman Jakobson y Morris Halle, **Fundamentos del Lenguaje** (publicado en editorial Pluma, Madrid, 1970). En él se afirma que "Toda forma de trastorno afásico consiste en una alteración cualquiera, mas o menos grave, de la facultad de selección y sustitución -se refiere a conceptos- o de la facultad de combinación y contextura. En el primer caso se produce un deterioro de las operaciones metalingüísticas, mientras que el segundo perjudica la capacidad del sujeto para mantener la jerarquía de las unidades lingüísticas. El primer tipo de afasia suprime la relación de semejanza; el segundo la de contigüidad. La metáfora es ajena al trastorno de la semejanza y la metonimia al de la contigüidad." Pág. 133 Es, probablemente, la ausencia de la capacidad reflexiva lo que ofrece el material más interesante para la tesis de que el lenguaje posee un estatuto ontológico en la medida que es la expresión de un espíritu consciente de sí mismo y su existencia lingüística. Crear y nombrar son actividades análogas que suponen una facultad crítica que pone en cuestión el tema de las identidades. A este respecto

primera de Benjamin, nuestra destrucción como seres espirituales. El lenguaje aparece como la forma de ser de la conciencia particular, como la forma que tienen los entes finitos de participar del género. En la "Ideología Alemana" Marx propone que "El lenguaje es tan viejo como la conciencia: el lenguaje es la conciencia práctica, la conciencia real, que existe también para los otros hombres y que, por tanto, comienza a existir para sí mismo", la conciencia y, por tanto, el lenguaje, son para Marx un producto social y lo seguirán siendo "mientras existan seres humanos".

El Aura y la Obra

Lo que quiero proponer en esta tesis es que Benjamin materializa el lenguaje de los hombres en la obra de los hombres. Las creaciones de diverso tipo que arroja todo proceso productivo son formas expresivas que contienen un ser lingüístico; nos hablan por sí mismas, tanto de su forma o nivel técnico que le dió origen, como de su contenido, que es el trabajo humano. Tal como la obra divina, considerada como creación, tiene su propio lenguaje que remite al Verbo creador, en el acto del conocimiento a través del nombre, los hombres ponen algo de sí en su creación, se exteriorizan en su obra, comunicando su esencia que está plena de sentido histórico. El mundo de la naturaleza sería así visto como el producto de un hacer, que contiene de alguna forma al hacedor. De esto se desprende que Dios y el género humano no son diferentes sino un mismo y único ser.

Mediante esta reflexión espero me sea permitido pasar al concepto de "Aura", que Benjamin inaugura en su texto "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica"¹² (1936), el que denota una maduración de las tesis del materialismo histórico en el autor. El "Aura" es "el aquí y el ahora" de la obra de arte, su existencia irrepetible, es la historia a la que ha estado sometida como objeto singular y que se evidencia en las alteraciones físicas que ha sufrido, sus cambios de propietario, su relación con los hombres de las distintas épocas por las que ha transitado. Su aquí y ahora es siempre el concepto de su autenticidad, irreproducible por ningún recurso técnico, ya que la técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición. La unicidad de la obra de arte se identifica con su

Jakobson apunta, "Que el recurso al metalenguaje es necesario tanto para la adquisición del lenguaje como para el normal funcionamiento de éste. La ausencia en los afásicos de la capacidad de nombrar es, propiamente, una pérdida del metalenguaje." Pág. 120

¹² En Discursos interrumpidos I, Editorial Taurus, Madrid.

ensamblamiento en el contexto de la tradición, que es cambiante y se relaciona con la obra mediante diferentes interpretaciones, aunque éstas siempre son enfrentadas a su aura, a su aquí y su ahora. Esa relación interpretativa tiene, para Benjamin, un carácter ritual o cultural, pues ocurre en la intimidad de lo auténtico que es propio de la tradición, como oposición a la vacuidad de la cultura de masas en que la obra ha perdido ese poder comunicante, que es su aura, convirtiéndose en pura superficie.

Jesús Aguirre en el prólogo a "Poesía y capitalismo" de Benjamin, reflexiona muy acertadamente respecto a este concepto: "Sólo quien ha amado los objetos, quien ha callejeado por calles atestadas de atestados escaparates, pudo idear el concepto de 'aura', clave en el Benjamin maduro que, marxista melancólico, se enfrenta con el arte, con la sensibilidad, con la sociedad de la era industrial. Las cosas tienen 'aura' cuando son capaces de levantar la vista y devolverle la mirada a quien las mira. La fantasmagoría busca objetividad. La idea de 'aura' no distrae hacia terrenos baldíos, sino que ordena el análisis de la mecanización, del automatismo en los procesos de producción del capitalismo industrial".

También define Benjamín el Aura como "la manifestación irrepetible de una lejanía (por cercana que pueda estar)", lo que reafirma el valor cultural de la obra. Pero éste no sólo es propio de las culturas míticas o religiosas, pues en la actualidad hay algo de ello en la actitud del coleccionista que tiene un poco de adorador de fetiches, quien en su posesión de la obra participa de su valor cultural. En los casos más auténticos se busca una experiencia con el objeto, como un intento de apropiarse del desaparecido mundo que le a dado origen. De hecho se podría decir que, a pesar de mantener una actitud crítica hacia esta alternativa ilusoria y romántica que ocurre en la intimidad y soledad del propietario, Benjamin se sintió siempre atraído por viejos artefactos, máquinas y juguetes, artilugios de la técnica y del arte que rescataba del paso del tiempo.

Para Benjamin la fotografía y especialmente el cine son los arquetipos de una sociedad en que lo importante de la obra ya no es su valor intrínseco, su aura, sino lo que tienen de instrumento político en el control y dominio de masas. El cine enfrenta al espectador a un producto que no le da espacio a la reflexión, ni a ese diálogo íntimo que si permite la auténtica obra plástica. En este punto asume la postura que su amigo Bertolt Brech tiene frente a cierto tipo de teatro que aliena al público al buscar la identificación de éste con los personajes. En contrapartida, Brech postula a un teatro que ponga distancia, que genere reacciones y rechazos frente a algunos personajes, que muestre la crudeza del mundo y su realidad, que refuerce la autoconciencia en el espectador y no su alienación.

En el cine se da un fenómeno que anula todo juicio crítico en el

espectador convirtiéndolo en masa. La propia técnica que utiliza el cine es una sucesión de imágenes independientes entre sí, que crea la ilusión de movimiento y de secuencialidad. El trabajo de montaje es el que finalmente da la continuidad a la película, pero en realidad una misma escena puede estar construida en tiempos y lugares diferentes, ser empezada un día y terminada otro, haciendo creer al espectador que todo ocurre como una secuencia. Otra ausencia es la del espectador en el momento de la filmación, el actor hace su papel frente a un aparato inerte que es la cámara, que hace las veces de público, pero que jamás podrá reemplazar aquella interacción que existe en el teatro entre los que representan una situación y quienes la observan.

El tema del montaje es sobremanera relevante para el análisis que nos hemos propuesto, y lo trataremos con detalle en el tercer capítulo, por ahora creo conveniente indicar que Benjamin elabora una categoría que aplica al estudio de la literatura barroca¹³, la de "alegoría", que en alguna medida se corresponde con la idea de montaje.

Según Peter Bürger, el montaje "permite establecer con exactitud un determinado aspecto del concepto de alegoría".¹⁴ Tanto en la

¹³ Walter Benjamín, *Origen de la Tragedia Alemana*.

¹⁴ El mismo Bürger nos ofrece un esquema del concepto benjaminiano de alegoría (las citas a Benjamín de este pasaje son del trabajo *Origen de la Tragedia Alemana* antes mencionado, que aquí aparece como "Ursprung"), caracterizándolo en cuatro aspectos fundamentales: "1. Lo alegórico arranca un elemento a la totalidad del contexto vital, lo aísla, lo despoja de su función. La alegoría es, por tanto, esencialmente un fragmento, en contraste con el símbolo orgánico. 'La pintura en el terreno de la intuición alegórica es fragmento, runa (...) La falsa apariencia de la totalidad desaparece' (Ursprung, Pág 195) 2. Lo alegórico crea sentido al reunir esos fragmentos aislados de la realidad. Se trata de un sentido dado, que no resulta del contexto original de los fragmentos. 3. Benjamín interpreta la función de lo alegórico como expresión de melancolía. 'Cuando el objeto deviene alegórico bajo la mirada de la melancolía, deja escapar la vida, y queda como muerto, detenido para la eternidad. De esta manera se encuentra ante el artista alegórico, destinado a él para gracia y desgracia; es decir, el objeto es totalmente incapaz de irradiar sentido ni significado, y como sentido le corresponde el que le conceda el alegórico' (Ursprung, Pág. 204). El trato del alegórico con las cosas supone un intercambio prolongado de simpatía y hastío: 'la absorta simpatía de los enfermos por lo esporádico y lo insignificante se desprende del desengaño abandono de los emblemas vacíos' (ídem., Pág. 207). 4. También alude Benjamín al plano de la recepción. La alegoría, cuya esencia es el fragmento, representa la historia como decadencia: 'en la alegoría reside la *facies hippocratica*, o sea,

literatura como en la pintura el montaje es un recurso artístico, que rompe con la organicidad de la obra introduciendo en ella un elemento de la vida cotidiana, que a su vez se desnaturaliza y pierde su sentido formal para venir a integrar otro sentido diferente, contradictorio e inorgánico. Se podría decir que una obra alegórica se asemeja más a un mecanismo que a un organismo, pues todas sus partes existen por separado e independientemente, sin necesidad las unas de las otras, sin embargo estas se han agregado para formar un tercer cuerpo, que no es más que la suma de esas partes que conservan en ésta unidad su identidad propia y la contradicción mutua que les es inherente.

Para Adorno, en el montaje "La negación de la síntesis es el principio de creación", con él "El arte quiere confesar su impotencia frente a la totalidad del capitalismo tardío e inaugurar su abolición"¹⁵. Aquí Adorno se está refiriendo en especial a la obra plástica del dadaísmo y el surrealismo, sin embargo creo que también se puede entender el cine como alegoría, es decir, como una totalidad contradictoria en que sus partes no conviven de manera armónica, sino que mantienen una relación de independencia y resistencia a la asimilación por la totalidad, que dificulta su interpretación. Para abordar esta intensidad de sentido es menester un método que complemente y supere la simple hermenéutica (sobre este tema tratará el capítulo cuarto de este trabajo).

Respecto de la fotografía, Benjamin cree que aún puede ésta conservar (a pesar de su carácter de obra técnicamente reproducida en que no hay un original al cual remitirse para encontrar la autenticidad) ciertos rasgos de originalidad, de un aquí y un ahora, pero sólo en aquellas en que el motivo es el rostro o la figura humana, aquella en que se captura un instante de la historia de alguien real, con toda su expresividad y su aura. Aquellas fotografías que muestran lugares vacíos, sin seres humanos, son como el lugar del crimen, según Benjamin, donde lo único que hay son pistas e indicios de algo que no está: el sujeto.

La propuesta de Benjamin frente a la inevitable masificación de la cultura y la reproducción del arte en el mundo moderno, es una inversión de los términos. "La humanidad, que antaño, en Homero, era un objeto de espectáculo para los dioses olímpicos, se ha convertido ahora en espectáculo de sí misma. Su autoalienación ha

el aspecto fúnebre de la historia como primitivo paisaje petrificado de lo que se ofrece a la vista' (íd., Pág. 182)". Peter Bürger, *Teoría de la Vanguardia*, Editorial Península, Barcelona, 1987, Pág. 131.

¹⁵ Theodoro Adorno, *Estética*, Ediciones Orbis, Barcelona, 1983, Pág. 232

alcanzado un grado que le permite vivir su propia destrucción como un goce estético de primer orden -se está refiriendo aquí a la utilización del cine por el fascismo para mostrar sus logros durante la guerra- Este es el esteticismo de la política que el fascismo propugna. El comunismo le contesta con la politización del arte". Posibilidad que ve en la tentativa de los surrealistas.

La Politización del Arte

A este respecto está dedicado el notable ensayo "La última instantánea de la inteligencia europea"¹⁶, escrito en 1929. En éste plantea por que el surrealismo no es sólo un movimiento artístico o poético. Aunque quizás en sus inicios la intención fue llevar la creación literaria hasta los extremos de lo posible, "en los escritos de este círculo no se trata de literatura, sino de otra cosa (...) de lo que se habla literalmente es de experiencias, no de teorías o mucho menos de fantasmas. Y esas experiencias de ningún modo reducen al sueño, a las horas de fumar opio o mascar haschisch." Benjamin sitúa los inicios del surrealismo en un impulso rebelde de "superación creadora de la iluminación religiosa", que necesariamente debe conducir hacia una "iluminación profana de inspiración materialista, antropológica", que orienta la mirada del artista hacia el mundo de la vida y reconoce en él su creación, forzándolo a un intento de reconciliar el arte con la praxis vital -con la producción social de la vida, diría Marx-, lo que es lo mismo que su politización. El surrealismo descubre las energías revolucionarias que se manifiestan en los objetos, en las construcciones, los edificios, en lo "anticuado". Benjamin ve que "Nadie mejor que estos autores pueden dar una idea tan exacta de como están estas cosas respecto de la revolución. Antes que estos visionarios e intérpretes de signos nadie se había percatado de cómo la miseria (y no sólo social, sino la arquitectónica, la miseria del interior, las cosas esclavizadas y que esclavizan) se transpone en nihilismo revolucionario". Es este hallazgo de Benjamin el que lo emparenta tan directamente con el surrealismo: hacer que las cosas hablen es la tarea del artista o del revolucionario (que solo en este caso son lo mismo), de si mismas, del pasado, de las vidas que en ellas duermen y que hay que despertar. Hacer "que exploten las poderosas fuerzas de la 'Stimmung'¹⁷ escondida en esas cosas".

¹⁶ Walter Benjamin, "El Surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea", en *Imaginación y Sociedad. Iluminaciones I*, Editorial Taurus, Madrid, 1988.

¹⁷ Esta palabra alemana refiere al animo, o más bien el estado de animo, al ambiente o disposición subjetiva.

Luego veremos como esto tiene directa relación con la concepción del materialismo histórico de Benjamin y la redención del pasado, por lo pronto aquí hay un claro anticipo de esas formulaciones. Benjamin reivindica a un Apollinaire que declama: "Abrióis tumbas, vosotros, muertos de las pinacotecas, cadáveres de detrás de los biombos, en los palacios, en los castillos y en los monasterios; aquí está el fabuloso portero, que tiene en las manos un manojo de llaves de todos los tiempos, que sabe como hay que escaparse de los más encubiertos castillos y que os invita a avanzar en medio del mundo actual...".

Lo que el surrealismo intenta elaborar es un concepto radical de libertad; libertad respecto de toda determinación que parezca proceder de fuerzas externas. Incluso la ciencia es historizada por este movimiento, es decir, convertida en una iluminación profana. Benjamin apunta que los surrealistas ven en la poesía el fundamento del desarrollo científico, al ser la cúspide de toda mistificación. "La lucha por la liberación de la humanidad en su más simple figura revolucionaria (que es la liberación en todos los aspectos) es la única cosa que queda a la que merezca la pena servir". Esta lucha consiste en "Ganar las fuerzas de la ebriedad para la revolución", pero de ningún modo a la manera romántica que separa su práctica de la política hasta convertirla en un esteticismo (punto en el cual Benjamin se convierte en un crítico de Adorno) que separa su objeto del contexto que le da sentido, acto por el cual jamás podrá captar su misterio. "Más bien penetramos el misterio sólo en el grado en que lo reencontramos en lo cotidiano por virtud de una óptica dialéctica que percibe lo cotidiano como impenetrable y lo impenetrable como cotidiano".

Lo profano no es una "política poética", eso es lo que hace la socialdemocracia, los partidos burgueses y la burocracia, buscando metáforas optimistas para adornar sus programas electorales. Frente a esto "El surrealismo -dice Benjamin- se ha aproximado más y más a la respuesta comunista. Lo cual significa; pesimismo en toda la línea. Así es y plenamente. Desconfianza en la suerte de la literatura, desconfianza en la suerte de la libertad, desconfianza en la suerte de la humanidad europea, pero sobre todo desconfianza, desconfianza, desconfianza en todo entendimiento: entre las clases, entre los pueblos, entre éste y aquél". De lo que se trata entonces es de organizar el pesimismo, cuestión que Benjamin define de una manera sorprendente, pues introduce un concepto de la praxis revolucionaria que dicotomiza la "metáfora moral" (que debe ser erradicada de la política) de las "imágenes de pura cepa" que deben ser descubiertas en el ámbito de la acción política. Como se entenderá, estas imágenes no tienen un carácter metafísico como en el idealismo romántico, sino que deben ser corpóreas, es decir, una suerte de identificación de la historia efectiva con la representación de sí misma, una reconciliación entre el ser y el saber. Esta tesis de Benjamin lo sostiene como un intérprete crítico de Marx, heredero "avant la lettre" de sus textos de juventud. "También lo colectivo es corpóreo. Y la physis, que se organiza en la

técnica, sólo se genera según su realidad política y objetiva en el ámbito de imágenes que la iluminación profana hace nuestra casa. Cuando cuerpo y alma se interpenetran tan hondamente, que toda tensión revolucionaria se hace excitación corporal colectiva y todas las excitaciones corporales de lo colectivo se hacen descarga revolucionaria, entonces, y sólo entonces, se habrá superado la realidad tanto como el *Manifiesto Comunista* exige. Por el momento los surrealistas son los únicos que han comprendido sus órdenes actuales. Uno por uno dan su mímica a cambio del horario de un despertador que a cada minuto anuncia sesenta segundos." Esto último alude a la determinación material que representa la ideología del progreso y su concepción del tiempo en la sociedad industrial.

Contra el Olvido y la Ideología del Progreso

Como adelantáramos, la propuesta política de Benjamin de más largo alcance, y que refleja su muy peculiar forma de concebir la historia y la acción revolucionaria como redención, se encuentra en uno de sus últimos textos: "Tesis de filosofía de la historia"¹⁸. En éste el interés principal es justamente combatir la ideología del progreso, que pone la verdadera esencia del hombre en algo que alguna vez será, en una promesa de felicidad que nunca se cumple y que olvida mirar hacia el pasado, lugar de frustración de tantas utopías que reclaman la atención del hombre presente y que se identifican con las pretensiones de liberación del género humano.

Benjamin denuncia la postura de la socialdemocracia alemana que, sumándose a la corriente de la modernidad, concibe el tiempo hacia adelante como infinito y vacío, susceptible de ser llenado por el avance constante de la historia, una historia de progreso y acumulación que derivará naturalmente hacia la sociedad de la abundancia por el solo hecho de sumar el trabajo de los hombres, como si Marx no hubiese dicho mucho antes que es justamente el trabajo enajenado la gran causa de la miseria moral del hombre.

Describe a la historia como un ángel, aludiendo al "Angelus Novus" de Paul Klee, que es arrastrado por un huracán que sopla desde el paraíso y se ha enredado en sus alas. Este huracán es el progreso. El ángel, que mira hacia atrás, ve como, a sus pies, se amontonan las ruinas de nuestra civilización, una sobre otra. Pero no se puede detener, el huracán lo arrastra hacia el futuro. El proyecto de Benjamin es justamente lo contrario, lograr detener esta frenética carrera, dirigirse hacia atrás y no hacia adelante, cumplir con todos los proyectos de emancipación que

¹⁸ Walter Benjamin. En *Discursos Interrumpidos*, Editorial Taurus, Madrid.

fueron abortados y que se identifican entre sí. En este sentido la clase que lucha es el sujeto mismo del conocimiento histórico, es la clase que lleva hasta el fin la obra de liberación en nombre de las generaciones vencidas, y no como redentora de las generaciones futuras, como pretende la socialdemocracia. Para Benjamin, como lo expresa en la tesis 14 de las "Tesis de filosofía de la historia", el tiempo debe ser considerado como "tiempo-ahora", hacer saltar el continuum de la historia, dando un salto de tigre hacia el pasado, apoderándose de él tal cual se le presenta de improviso al sujeto histórico en el instante de un peligro. Este peligro es el olvido o la manipulación del recuerdo por parte de las clases dominantes. "Tampoco los muertos estarán seguros ante el enemigo cuando este venza, y este enemigo no ha cesado de vencer".

En esta misma perspectiva el Marcuse de "Eros y civilización" advierte que "El fluir del tiempo es el aliado más natural de la sociedad en el mantenimiento de la ley y el orden, el conformismo, y las instituciones que relegan la libertad a una utopía perpetua; el fluir del tiempo ayuda al hombre a olvidar lo que era y lo que puede ser, hace que se olvide de un pasado mejor y de un futuro mejor (...) Olvidar es también perdonar lo que no debe ser perdonado si la justicia y la libertad han de prevalecer. Tal perdón reproduce las condiciones que reproducen la injusticia y la esclavitud: olvidar el sufrimiento pasado es olvidar las fuerzas que lo provocaron, sin haberlas derrotado."

Marcuse, tal como Benjamin, al olvido antepone el ejercicio de la memoria, "La memoria recupera el *temps perdu* que era el tiempo de la gratificación y la realización. Eros, penetrando en la conciencia, es puesto en movimiento por el recuerdo; con él, protesta contra el orden de la renunciación; usa la memoria en su esfuerzo por derrotar al tiempo en un mundo dominado por el tiempo". Luego concluye, en una explícita referencia a Benjamin: "El tiempo pierde su poder cuando el recuerdo redime el pasado."¹⁹ Este salto dialéctico hacia el pasado es para Benjamin la verdadera revolución. Es detener el tiempo, o mas bien, articular un presente que no es transición a nada, sino que es una experiencia única con el pasado. Habermas se da cuenta de esto y de la relación con la noción histórica en la tradición judía: "Es evidente que el concepto de 'ahora' -en Benjamin- establece una peculiar conexión entre experiencias surrealistas y motivos de la mística judía. La idea de que el instante auténtico de una actualidad innovadora interrumpe el continuo de la historia y se sustrae al homogéneo discurrir de ésta, se nutre de

¹⁹ Herbert Marcuse. *Eros y Civilización*, Editorial Seix Barral, Barcelona, 1968, Págs. 214-215.

ambas fuentes".²⁰

El Aura y la Esencia de lo Humano

Por fin, en la tesis 17, encontramos el eslabón que liga este peregrinar hermenéutico por la obra de Benjamin con el concepto de "aura" -el que más nos interesa- y, que a mi modo de ver, esclarece o da una nueva luz a la teoría del lenguaje del autor antes expuesta. Benjamin plantea que es el historicismo vulgar el que culmina en una historia universal como simple procedimiento aditivo de hechos que llenan el tiempo homogéneo y vacío. Por el contrario, es la historigrafía materialista la que mediante un principio constructivo logra la detención mesiánica del acaecer en la coyuntura revolucionaria. Logrando que determinada época salte del curso homogéneo de la historia; hecho que sólo es posible por la existencia de obras, bienes culturales que las clases dominantes de todas las épocas consideraron como botines de guerra.

Para Benjamin la obra de una vida esta conservada y suspendida en la obra concreta como creación, y en ella su época y todo el decurso de la historia por la cual a transitado sufriendo el tiempo. Así, es posible recuperar para el presente vidas y épocas pasadas, en la experiencia con las obras de todo tipo a través de las cuales ellas se expresan, pues son portadoras de un lenguaje que no es otra cosa que el ser lingüístico de su creador, idéntico a su ser espiritual. En sus obras la humanidad de distintos tiempos se ha objetivado, se ha puesto como cosa y como lenguaje, al que sólo es necesario saber hacer hablar, o mejor, saber escuchar. Un escuchar que posibilita el diálogo de lo presente con lo pasado, en un lenguaje que es universal y que tiene su esencia en la actividad creadora del hombre.

Es en este punto en que podemos afirmar el entronque, que anticipáramos, entre la tradición judía, que pesa en Benjamin, y el núcleo doctrinario de la obra de Marx. La teoría de la enajenación, centro de la crítica social Marxiana, va mucho más allá de ser una mera ciencia económica, ya que esta crítica es posible solo al identificar el "ser" del hombre con su "hacer", lo que trasciende la estrecha noción que la modernidad tiene del hombre. Marx ontologiza el proceso productivo, el trabajo no es ya una actividad simplemente encaminada a la subsistencia individual, sino que es la esencia del hombre, el ser genérico de la especie. En él el hombre pone algo de sí en el producto, se objetiva. Marx dice, "El obrero deposita su vida en el objeto; pero, una vez creado éste el obrero ya no se pertenece a sí

²⁰ Jürgen Habermas. El Discurso Filosófico de la Modernidad, Editorial Taurus, Buenos Aires, 1989. Pág. 23

mismo, sino que pertenece al objeto"²¹. Pero no es tanto la "esencia individual" lo que se cristaliza en la obra, sino más bien una esencia colectiva o Espíritu. "El objeto de trabajo es, por tanto, la objetivación de la vida genérica del hombre: aquí, se desdobra no sólo intelectualmente, como en la conciencia, sino laboriosamente, de un modo real, contemplándose a si mismo, por tanto, en un mundo creado por él. Así, pues, el trabajo enajenado, al arrebatarse al hombre el objeto de su producción, le arrebató su vida genérica, su real objetividad como especie..."²²

Marx analoga, por medio de este análisis, lo producido con el productor, y con el modo de producción; designando así, cada uno de estos términos, un mismo y único fenómeno: la vida o el ser, que está enajenado de si mismo a causa de la división social del trabajo. "Al producir sus medios de vida, el hombre produce indirectamente su propia vida material (...) Lo que son -los hombres- coincide, por consiguiente, con su producción, tanto con lo que producen como con el modo como producen. Lo que los individuos son depende, por tanto, de las condiciones materiales de su producción"²³. Tal como en Hegel, la propuesta Marxiana apunta a la reconciliación del "ser" consigo mismo, pero ya no de una manera puramente idealista sino material, puesto que las contradicciones han devenido materiales, es decir deben ser superadas en el ámbito de lo productivo. "El comunismo se distingue de todos los movimientos anteriores en que echa por tierra la base de todas las relaciones de producción y de intercambio que hasta ahora han existido y por primera vez aborda de un modo consciente todas las premisas naturales como creación de los hombres anteriores, despojándolas de su carácter natural y sometiéndolas al poder de los individuos asociados"²⁴.

Podemos decir entonces, que en toda creación humana hay depositada una forma y un contenido que refieren al trabajo humano y al desarrollo de las fuerzas productivas, estas obras poseen un valor que no simplemente es traducible en dinero, sino que albergan en si mismas un sentido trascendente en el que está cifrada una existencia, con sus múltiples determinaciones y características. Ver solamente el valor abstracto o de cambio de un producto, y a éste sólo como mercancía, es propio de una conciencia que vive enajenada de su poder creador. En el texto

²¹ Karl Marx, *Manuscritos económico filosóficos de 1844*, Editorial Grijalbo, México, 1968. Pág. 75

²² *Ibid*, Pág. 82

²³ Karl Marx, *La Ideología Alemana*, Editorial Andreus, Colombia, 1979. Pág. 13

²⁴ *Ibid*. Pág. 83

"Sobre Algunos Temas en Baudelaire", Benjamin vuelve a hablar de "aura" y la define de esta manera: "Si llamamos aura a las representaciones que, asentadas en la memoria involuntaria, pugnan por agruparse en torno a un objeto sensible, ese aura corresponderá a la experiencia que como ejercicio se deposita en un objeto utilitario".²⁵

En su texto "El carácter destructivo"²⁶, Benjamin retrata a uno de los espíritus que hace posible el progreso, un espíritu fresco y alegre, para quien la consigna es "hacer sitio" y cuya única actividad es "despejar". Es claro que para este carácter la historia no tiene significado alguno y que del futuro lo que le interesa de manera inmediata es lo que va a ocupar el lugar de lo destruido, ninguna otra imagen le ronda. Para el carácter destructivo, destruir es rejuvenecer, pues borra de la faz de la tierra las huellas de nuestra edad. Sobre él se deja caer la implacable crítica de Benjamin, pues es de esas huellas de lo que ha estado hablando durante toda su obra, no de las pretensiones de originalidad del individuo moderno que, como "hombre estuche", guarda en el interior de su espacio privado las características propias que ha pretendido imprimir en el mundo, ni tampoco del celo del tradicionalista que conserva las cosas haciéndolas intocables; de lo que se trata, muy por el contrario, es de la libre experiencia del presente con el pasado a través de las cosas. El carácter destructivo sí que es de alguna forma tradicionalista, pues liquida las situaciones en la medida en que las hace manejables administrándolas. El carácter destructivo evita al creador, porque donde hay edificios, casas, montañas, etc., él siempre verá pasar un camino.

La Sociedad de Masas y la Dominación Burocrática

A Benjamin parece inquietarle del cine que ahí no está reflejado el sujeto individual burgués, sino un nuevo sujeto determinado por la creciente especialización y división social del trabajo, por la producción en serie y la reciente influencia política de los medios de comunicación. Benjamin asiste a la decadencia de la cultura burguesa y con plena conciencia de ello, pero también albergando cierto temor por sus consecuencias y por el mundo que esta muerte empieza a dar a luz. Es consciente de la correspondencia del cine como fenómeno social con los cambios estructurales del mundo que está viviendo. La misma época, principios de siglo, que describe E.L. Doctorow en su novela "Ragtime", quien muestra con habilidad como los inicios de la industria cinematográfica están emparentados en Estados Unidos

²⁵ Walter Benjamin, *Poesía y Capitalismo*, Pág. 161

²⁶ En *Discursos interrumpidos I*. Editorial Taurus, Madrid.

con una serie de fenómenos entre los cuales se pueden mencionar la llegada masiva de inmigrantes, la invención de la cadena de producción en serie y su aplicación a la industria automotriz por H. Ford, la creciente cesantía y conflictos laborales; y la inquietante sensación de que una tendencia que acompañó a los países industrializados desde el siglo pasado se estaba imponiendo de manera definitiva, a saber, la homogeneización, la sociedad de masas y su inseparable compañera, la dominación burocrática.

Por su parte, Benjamin describe el origen de la sociedad de masas en el mundo industrializado, asociándolo con nuevas características culturales y urbanas, como la aparición de los "pasajes", que, especialmente en Francia, son galerías comerciales techadas a modo de paseos peatonales atestados de escaparates. En estos pasajes, dice Benjamin²⁷, presentando a un nuevo personaje que deambula por la ciudad, el "flaneur" está como en su casa. Este nuevo habitante de la urbe moderna, que se le puede denominar también como "el paseante", es la imagen del poeta al estilo de Baudelaire, intelectual observador de los nuevos acontecimientos, con los que coquetea y lucha a la vez.

Junto a estas novedades del siglo XIX aparecen los panoramas, que serán el antecedente directo del cine; también aparece la literatura barata, estilo "folletón" que está destinada al gran público. Y de entre los géneros que en ellos coexistían "un gran futuro le estaba destinado a los lados inquietantes y amenazadores de la vida urbana"²⁸; Benjamin se refiere aquí a la novela policial que hace su aparición en la literatura y que se correlaciona con la irrupción de las masas como fenómeno social, pues "la masa aparece como el asilo que protege al asocial de sus perseguidores". Así, la figura del "flaneur" se emparenta con la del detective en su actividad observadora y vigilante.

En Francia las primeras historias detectivescas llegaron con las traducciones que hace Baudelaire de Allan Poe. "El ha sido el primero- Benjamin se refiere a Poe- que, como advierte Valéry, intentó la narración científica, la cosmogonía moderna, la exposición de manifestaciones patológicas. Estos géneros tenían para él valor de ejecuciones exactas de un método para el que reclamaba vigencia general"²⁹.

Como veremos mas adelante el género policial ha tenido su

²⁷ Walter Benjamin. "El París del Segundo Imperio en Baudelaire", en *Poesía y Capitalismo, Iluminaciones II*. Editorial Taurus, Madrid, 1990.

²⁸ *Ibíd.*, Pág. 55

²⁹ *Ibíd.*, Pág. 58

historia junto al devenir de las sociedades industriales y la vida en las grandes ciudades, alcanzando su época de oro en la década de los cincuenta de este siglo, trasladándose luego al cine "negro"; pero, como plantea Benjamin, siempre "El contenido social originario de las historias detectivescas es la difuminación de las huellas de cada uno en la multitud de la gran ciudad"; podríamos decir que es la tensión constante entre la desindividuación y la persistencia del principio de individualidad propio de la burguesía. El último bastión de esta resistencia a perder los rastros de la vida privada en la gran ciudad la protagoniza, como veíamos antes, el adorador de fetiches o el hombre estuche, dentro de sus cuatro paredes, en la intimidad de lo propio, donde deja sus huellas y las conserva. "Al estilo del final del Segundo Imperio la casa se convierte en una especie de estuche. La concibe como una funda del hombre en la que éste queda embutido con todos sus accesorios; y esparce sus rastros, igual que la naturaleza esparce sobre el granito una fauna muerta".³⁰

Benjamin con gran agudeza nos va dando señales de algo que perturba completamente la fisonomía del mundo burgués y que lo revoluciona desde dentro, uno de esos rasgos es la numeración de las casas que se suma a una serie de formas de control que se ponen en práctica desde fines de la revolución francesa y que se multiplicaron con la administración napoleónica. "Medidas técnicas tuvieron que venir en ayuda del proceso administrativo de control", para la identificación se determina la firma personal, que luego es completada con el invento de la fotografía, lo que abre el campo de la criminalística. "La fotografía hace por primera vez posible retener claramente y a la larga las huellas de un hombre. Las historias detectivescas surgen en el instante en que se asegura esta conquista, la más incisiva de todas, sobre el incógnito del hombre. Desde entonces no se aprecia que terminen los esfuerzos por fijarle cósicamente en obras y palabras"³¹.

El interés que tiene entonces el género policial o detectivesco es que expresa como en una radiografía esta tensión; por un lado describe la multitud, es su morfología, pues transita por los lugares y emplazamientos de este nuevo sujeto que tiende hacia la homogeneización, y por otro lado, en la figura del detective encuentra una reivindicación del individuo, de hecho todos sus esfuerzos están destinados a reconstruir la pistas que lo llevarán a través de este marasmo indeterminado que es la masa hasta un hombre particular que es el criminal, que, además, en tanto criminal, se opone a lo social, se aleja y rompe con lo que en si mismo hay de social, a saber: la norma.

³⁰ Ibíd., Pág. 62

³¹ Ibíd., Pág. 63

Las historias de detectives aparecen en la misma época en que se institucionalizan las disciplinas sociales como ciencias, se establecen el método y los procedimientos de investigación. Y esto ocurre independientemente de la crítica demoledora que desde la filosofía³² se ha hecho al empirismo. La revolución industrial ha devuelto la confianza al inductivismo y la mejor prueba para ello es la efectividad productiva. El personaje del detective es comparable con el investigador en ciencias sociales, que tiene que reconstruir una verdad objetiva a partir de las leyes que actúan en el ser humano como naturaleza. Scherlock Holmes, el personaje de Conan Doyle, es uno de los exponentes más característicos de esta tendencia en la literatura, es ejemplar por su frío raciocinio, el que hace pensar en la exigencia de la "neutralidad valorativa" de los padres de la sociología.

Por un lado tenemos un esfuerzo de la cultura burguesa por extremar la individuación y fomentar la originalidad, elementos constituyentes de la doctrina liberal, mientras por otro hay una fuerte tendencia de las sociedades reguladas hacia la homogeneización y la masificación. John Stuart Mill reconoce que en las sociedades europeas la opresión política y la tiranía de la opinión pública, es decir la fuerza de la costumbre, inhiben la originalidad e imponen una moral que es la moral de la clase dominante. La libertad se ve amenazada por una serie de fenómenos sociales que Mill describe como factores que aceleran la asimilación: "Toda extensión de la educación la fomenta, porque la educación pone al pueblo bajo influencias comunes (...) Las mejoras en los medios de comunicación la favorecen, poniendo a los habitantes de lugares distanciados en contacto personal (...) El aumento del comercio y las manufacturas la promueven (...) Una influencia más poderosa que todas éstas para producir una general semejanza en toda la humanidad es el establecimiento, en éste y en otros países libres, de la ascendencia de la opinión pública en el Estado." Luego Mill nos advierte, en una anticipación Orwelliana, que "Si los derechos de la individualidad han de ser afirmados siempre, ahora es tiempo de hacerlo, cuando falta todavía mucho para completar la forzada asimilación (...) Si la resistencia espera a que la vida esté casi reducida a un tipo uniforme, toda desviación de este tipo será considerada impía, inmoral, hasta monstruosa y contraria a la naturaleza. La humanidad se hace rápidamente incapaz de concebir la diversidad cuando durante algún tiempo ha perdido la costumbre de verla"³³. Es interesante notar como la amenaza de la masificación proviene de la propia lógica del capitalismo, en cuyo seno amamanta una clase burocrática que administra la diversidad y pone los

³² Me refiero a los argumentos epistemológicos que sostiene Kant y que luego depura y extrema Hegel.

³³ John Stuart Mill, *Sobre la libertad*, Editorial Sarpe, Madrid, 1984. Pág. 116

contenidos de la libertad.

Frente a este tema Baudelaire está en una postura intermedia, pues es consciente de la amenaza que representa la masa para el creador original, pero a la vez le atrae, es el lugar donde se siente a gusto. Por eso es una figura que a Benjamin llama la atención y, en cierta forma, le seduce: "Baudelaire amaba la soledad; pero la quería en la multitud". En este sentido es notable la imagen que de tal paradoja conscientemente nos ofrece Benjamin: los seres individuales que forman la multitud no tienen relación unos con otros, cada uno vela por sus intereses egoístas sin preocuparse por los demás, la masa en este sentido no es una unidad, aunque si nos ponemos a explorar en sus anhelos e ilusiones descubriremos que estos no son tan diferentes en uno u en otro. De esto también habla Poe en su obra (que como dijera Cortázar, parece ser el "otro yo" de Baudelaire), del "aislamiento sin esperanzas de los hombres en sus intereses privados".

En la multitud el hombre indeterminado o anónimo se convierte en una mercancía, se cosifica pues no existe una relación sino corporal entre uno y otro individuo; a esta fascinación de los cuerpos se deja arrastrar "el paseante". Así lo plantea Benjamin quien ha captado con toda justeza la ironía de Marx acerca de la fetichización de las mercancías y la cosificación del hombre en el mercado. "La multitud no es solo el asilo más reciente para el desterrado; además es el narcótico más reciente para el abandonado. El 'flaneur' es un abandonado en la multitud. Y así es como comparte la situación de las mercancías".

Benjamin sabe que la mercancía es el verdadero sujeto de la gran ciudad, donde una multitud embriagada por aquel estupefaciente ve como su encanto se acrecienta frente a sí mismo, situación que en el fondo consiste en la prostitución del alma de la mercancía. El mercado se constituye a través de este mecanismo en uno de los tantos medios de poder sobre las masas.

En el mercado el trabajador se ofrece a sí mismo como bien de cambio, pero mientras más se proletariza "menos estará en el caso de sentirse mercancía"³⁴. Mientras que la clase a la que pertenece Baudelaire está recién "al comienzo de la bajada" de esa escala descendente, al fondo de la cual se encontraría con la naturaleza mercantil de su fuerza de trabajo. Pero mientras eso no ocurriese tenía tiempo aún para buscar el goce, para "pasar el rato", o "Al fin y al cabo (...) presentar un sensorium que le sacase encantos a lo deteriorado y podrido". Según Benjamin se puede encontrar en Baudelaire un buen representante de quien posee ese sensorium. Dice del poeta: "En la actitud del que goza

³⁴ Walter Benjamin. "El París del Segundo Imperio en Baudelaire", en *Poesía y Capitalismo*, Pág. 75

de este modo dejó que influyese en él el espectáculo de la multitud. Pero su fascinación más honda consistía en no despojarle, en la ebriedad en la que le colocaba, de su terrible realidad social. La mantenía consciente; claro que como todavía son capaces de ser conscientes de circunstancias reales los embriagados".

Benjamin contrapone a Baudelaire un espíritu que no sólo se siente a gusto en la multitud, sino que sabe nutrirse de ella y presentarse ante ella, no ya como un ser anónimo, o como uno más, sino como quien la gobierna, pues la conoce de manera íntima, este es Victor Hugo. "En Hugo la multitud penetra en la poesía como objeto de contemplación. El océano que bate las rocas es su modelo y el pensador, que cavila acerca de ese espectáculo eterno, es el verdadero explorador de la multitud, en la cual se pierde como en un estrépito marino". Benjamin ve con justeza y temor lo que Hugo intuye en la multitud, a saber, que "en la multitud aparece lo que está bajo el hombre en contacto con lo que sobre él impera", o, de otro modo, "En Hugo la multitud aparece como una criatura híbrida que fuerzas deformes, sobrehumanas, gestan para aquellas otras que están bajo el hombre". Con esto creo que está haciendo una referencia a los estados totalitarios, o más bien al régimen de dominación de la burocracia técnica, que desde sus puestos de control de la gestión económica y política administran los decesos y las vidas de hombres indeterminados.

La gente reunida bajo el concepto de masa parece libre de determinación de clase, en la ciudad se presentan como "aglomeraciones concretas; pero socialmente siguen siendo abstractas, esto es, que permanecen aisladas en sus intereses privados. Su modelo son los clientes que, cada uno en su interés privado, se reúnen en el mercado en torno a la cosa común". Y esto es lo que constituye su monstruosidad, "la masificación de personas privadas por medio del azar de sus intereses privados". Pero, como veremos mas adelante en este trabajo, los "intereses privados" también pueden ser manipulados y homogeneizados de manera que tal reunión no llegue a ser puramente azarosa. Lo que ya sabe Benjamin al afirmar que hay quienes "racionalizan el azar de la economía mercantil (ese azar que los junta) como 'destino' en el que la 'raza' se encuentra a sí misma".

Hugo se distingue de Baudelaire pues no fue ningún "flaneur"; para él la multitud era, en sentido práctico, la multitud de sus clientes, un dato estadístico que lo reafirmaba, en las ventas, como escritor de éxito. A la inversa, para la multitud Baudelaire no existía, aunque no se puede decir lo contrario.

El Héroe

Laicisismo, progreso y democracia eran el estandarte de la

existencia de la masa, que "ponía en sombra el umbral que separa a cada uno de la multitud. Baudelaire en cambio protegía ese umbral; esto le distinguía de Victor Hugo. Pero se asemejaba a él al no penetrar el aura social que se asienta en la multitud. Ponía en frente de ella una imagen tan poco crítica como la concepción de Hugo. Esa imagen es el héroe. En el mismo momento en que Victor Hugo celebra la masa como héroe del epos moderno, Baudelaire escruta para el héroe un lugar de huida en la masa de la gran ciudad. Hugo, como 'citoyen', se pone en el lugar de la multitud; Baudelaire se separa de ella en cuanto héroe."³⁵

Podemos decir que el héroe es el verdadero sujeto de la modernidad, pero no debemos olvidar que una condición esencial para que pueda haber actividad heroica es la existencia de masas sobre las cuales destacar y erigirse como ejemplo, como patrón de conducta que ejerce en ellas una influencia pedagógica. Por eso ambos extremos son necesarios, tanto el que representa Hugo, que ofrece a la conciencia del sentido común un lugar protagónico en la historia, como el que reclama para sí Baudelaire, de distancia contemplativa.

Benjamin exige algo que ninguna de las dos actitudes puede asumir: el "penetrar el aura social que se asienta en la multitud", y poner frente a ella una "imagen crítica". Mi impresión es que este "aura social" al que Benjamin alude, es de un carácter radicalmente diferente del que nos hemos referido antes, que sí parece proceder de la acción del héroe moderno, es decir del individuo burgués considerado como sujeto. Un individuo que se representa a sí mismo en sus "trabajos" y que trata de imprimir sus huellas propias y "originales" en la obra de arte. La burguesía ha separado a la obra de arte de su carácter cultural y del mundo vital que le da sentido, elevándola a una esfera de afirmación del ego histórico.

El Cine

La aparición de sujetos colectivos obliga a replantear el problema del aura y a dotar a esta categoría de un nuevo contenido. Como ya hemos dicho, el cine es por antonomasia un arte sobre el que nadie puede reclamar autoría, es una producción obligatoriamente colectiva, en que participan numerosos integrantes de un equipo que se identifica luego con el nombre de un director, o de un estudio determinado. Pero una película no puede ser atribuida ni siquiera al director más autoritario, pues tras él han desarrollado su labor específica todas aquellas personas cuyos nombres aparecen en una lista interminable una vez acabada la proyección del film. Nombres que pocas veces nos detenemos a leer y que si lo hacemos no guardamos de ellos mas

³⁵ Ibíd., Pág. 83

que un recuerdo vago. Más bien nos queda la impresión de que un ser abstracto, con muchas manos, y que no podemos identificar con nadie en particular, nos hablará desde su anonimato.

El cine es un arte depositario del aura social, es decir de una esencia colectiva, de una intersubjetividad que se esta exteriorizando o expresando en un formato que refiere a ella tanto en la manera de ser producido como en el lenguaje que utiliza; tanto en la forma como es exhibido, como en la técnica que lo hace posible. Para el cine no puede haber original, ni existe lo auténtico, tanto en un sentido lógico como en un sentido histórico.

En primer lugar el cine se puede entender como un espejo de lo social pues en el están reproducidas las contradicciones y las estructuras sociales, de los modos antes apuntados. El aura es el reflejo de una época, es la evidencia de sus modos de vida, la totalidad social se pone a si misma en su obra. Por eso no puede haber original en un sentido lógico, pues todo reflejo es inaprensible, es una mera ilusión, y que mejor ilusión que el movimiento provocado por una sucesión de imágenes quietas (los fotogramas). El cine es la mirada y lo mirado, no es un cuadro que actúa como soporte de algo que se muestra, por eso es un espejo, pues cuando el sujeto que se refleja se quita nada hay para ver. En segundo lugar no puede haber original en un sentido histórico, pues en el cine ha convergido el arte y la industria, podemos decir que vivimos la era del arte industrial o de la industria artística, la socialización en la producción ha alcanzado su máxima expresión y esto tiene su mimesis en un arte altamente especializado, con una alta división del trabajo y una burocracia administrativa que "coordina el azar". Original existe solo para una conciencia que cree en la esencialidad de un ego que se expresa de manera única e irrepetible, lo que desaparece con la producción en serie y la impresión de imágenes en el celuloide.

Se podría también resignificar el concepto de Benjamin de "lo cultual", encontrando en la proyección cinematográfica un rito que asemeja la práctica de un culto en que hay también un sacrificio. Esta relación cultual es la del desdoblamiento del espectador frente a la pantalla, proceso que debe ocurrir en la intimidad de una sala oscura, pero en la multitud³⁶, una multitud que la misma oscuridad hace más anónima y que se introduce en un espacio recursivo, de reflejos múltiples que debe culminar en la desindividuación. Lo que no es otra cosa que el sacrificio del

³⁶ Esta es la diferencia fundamental entre el cine y la televisión, en que el porte de la pantalla, las luces encendidas, la presencia de "otros" y múltiples circunstancias cotidianas entorpecen el rito, provocando una especie de "coitus interruptus" en que el espectador no logra la plena compenetración con los personajes y su trama.

ego individual en un reconocimiento de la esencia intersubjetiva. Sobre estos conceptos y tesis volveremos en el tercer capítulo, lo que nos debe ocupar ahora es justamente el contenido y forma de esta intersubjetividad que se expresa en el cine y que parece tener carácter existencial.

Al fin de la batalla
y muerto el combatiente, vino hacia él un hombre
y le dijo: "no mueras, ¡te amo tanto!"
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.

Se le acercaron dos y repitiéronle:
"¡No nos dejes! ¡valor! ¡vuelve a la vida!"
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.

Acudieron a él veinte, cien, mil,
quinientos mil
clamando: "¡Tanto amor y no poder nada contra la muerte!"
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.

Le rodearon millones de individuos,
con un ruego común: "¡Quédate hermano!"
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.

Entonces, todos los hombres de la tierra
le rodearon; les vio el cadáver triste, emocionado;
incorporose lentamente,
abrazó al primer hombre; hechoce a andar...

(Cesar Vallejo, en España, aparta de mí este caliz. 1937)

II. LA INTERSUBJETIVIDAD COMO SUJETO

La Escuela Fenomenológica

Se ha usado el concepto "intersubjetividad" en filosofía y en psicología por distintas escuelas y con diversos contenidos. En este capítulo me gustaría discutir algunos de sus usos y suscribir otros. Como en el capítulo anterior, me detendré en polémicas epistemológicas, esta vez más relacionadas con las ciencias sociales, pues a partir de ellas, y yendo más allá de su estrecho círculo de mitos y reglas, se puede construir un concepto histórico no sólo de las formas de conocimiento, sino de también de "praxis". El procedimiento, como antes, será trasladarse desde el terreno de disputa del método y los criterios demarcatorios, hacia el de la historia efectiva.

Voy a revisar en primer lugar el significado que le da al concepto de "intersubjetividad" la "escuela fenomenológica", más concretamente Alfred Schutz³⁷, quien se hace cargo del legado intelectual de Husserl. Luego voy a confrontar a este punto de vista el desarrollado por la escuela crítica y el psicoanálisis, quienes, en mi opinión, logran enriquecerlo y profundizarlo, dándole un contenido ontológico pero problemático, histórico pero existencial, que trasciende la intención hegeliana puesta en la categoría de "espíritu".

Animado por tales propósitos creo que es interesante empezar por abordar la polémica entre Schutz y Nagel respecto del carácter científico de la interpretación, dado que el propósito final de Schutz es fundamentar una ciencia social en un más allá de la experiencia individual (subjetividad), tal como lo exige el positivismo de Nagel.

Nagel critica la pretensión de Weber de erigir una ciencia "comprensiva" de lo social, que interprete los hechos en términos de categorías "significativas" para la experiencia humana, y construya "tipos ideales" o "modelos de motivación" en función de los cuales explicar el comportamiento manifiesto de los actores sociales; es decir, critica el intento, de un tercer observador, de reproducir el sentido puesto por los actores en su acción. Para Nagel esto deriva inevitablemente en un método que, para poder comprender los motivos, propicia la identificación del observador científico con el agente social observado, o también, en un método que refiere la selección de los hechos observados y su interpretación al sistema privado de valores del observador particular, lo que acarrea el peligro de convertir a las ciencias sociales en una "imagen privada, incontrolable y subjetiva",

³⁷ Alfred Shutz. *El Problema de la Realidad Social*, Editorial Amorrortu, Buenos Aires, 1974.

Schutz, continuamente se hacen predicciones basadas en el "Verstehen" y con alto grado de éxito, tanto en la vida cotidiana orientada por el sentido común, como en la práctica de las ciencias. De tal modo, puede decirse que el Verstehen es subjetivo, pero no porque remita a un sistema de valores privado del observador, sino, por el contrario, porque su meta es averiguar lo que el actor "significa" en su acción.

En este mismo texto, en un artículo llamado "La fenomenología y las ciencias sociales", Schutz, haciendo una lectura directa de Husserl, intenta cimentar dichas disciplinas en la fenomenología. Dice que la ciencia es un objeto que debe ser explicado desde las ciencias culturales pues es "una totalidad de actividades humanas". Para toda ciencia la base de sentido es "el mundo de la vida", que es precientífico, unitario y compartido por todos ("mío, vuestro y nuestro"). Este mundo de la vida parece ser aquel al que pertenece el sentido común, pues hay en él un nexo fundacional, esencial, entre el hombre y su mundo vital de experiencias. Nexo que puede perderse en el tiempo, pero que puede ser aclarado nuevamente, haciendo evidente la "transformación de sentido" que este mundo de la vida ha sufrido durante las idealizaciones y formalizaciones a las que lo han sometido las ciencias abstractas. El mundo de la vida es una formación subjetiva que resulta de las actividades de la vida experiencial precientífica, sin embargo las ciencias naturales no refieren a este mundo real práctico, sino que toman idealidades abstractas como su objeto. Respecto a esto Habermas apunta que para la fenomenología "las ciencias hubieron de perder, en efecto, la específica significación vital, que Husserl quiso volver a instaurar mediante la renovación de la teoría pura".³⁹

La filosofía fenomenológica aparece así como la herramienta que es capaz de explicar el "sentido originario" de manera científica, pues su objeto es la "demostración de las actividades de conciencia de la subjetividad trascendental" dentro de la cual se constituye el mundo de la vida; ésta quiere erigirse como la verdadera ciencia del "espíritu racional". Schutz propone, con Husserl, que para develar esta subjetividad trascendental o vida pura de la conciencia, es necesaria una "reducción fenomenológica" (Epoche) que ponga entre paréntesis a este mundo natural, pues su explicación no es posible sino mostrando la relación de este mundo real de la vida con respecto a la subjetividad trascendental. Schutz afirma que la

³⁹ En su texto "Conocimiento e interés", publicado en 1965, Habermas muestra como la intención de Husserl es liberar al conocimiento de los intereses del mundo primario de la vida, pudiendo esto ocurrir sólo mediante una autorreflexión trascendental (descripción fenomenológica), que se realiza en el ámbito de la teoría pura, es decir vuelve al concepto tradicional de teoría que se ha usado en filosofía desde Parménides, a saber: "Sólo puede orientar verazmente en el obrar el conocimiento que se ha liberado de los meros intereses y se ha instalado en las ideas, adoptando cabalmente una actitud teórica". Pag. 159

del espíritu", refiriéndose a la sociedad civil. Algo que va directamente relacionado con la separación radical entre sujeto y objeto, que forma parte del razonamiento moderno, es la admisión del pensamiento burgués de la necesidad lógica de un ego autónomo como sujeto. La individualidad es su principio esencial, la causa última del mundo. Este sujeto sufre el constante oscilar entre dos extremos, pues se pone énfasis alternativa o simultáneamente en su libertad o en su determinación histórica, en su originalidad o en su "naturaleza humana"; esta contradicción nunca se resuelve sino por condicionantes políticas que justifican la inclinación en el discurso hacia uno u otro extremo, para luego, cuando la situación ha cambiado, afirmar lo opuesto.

El pensamiento crítico, en cambio, sostiene que entre la totalidad social y el individuo hay una relación que no es unívoca, sino de una unidad recíproca. Lo fáctico está mediado por la praxis social, pero la sociedad, al estar dividida en grupos y clases, conoce construcciones teóricas que corresponden a estas clases, y son producidas en una relación diferente con la praxis. La teoría científica nace como ideología propia de la burguesía en tanto clase dominante. Y su legitimación nunca es lógica, sino práctica, es decir, en la industria, en la técnica y en el mercado, pues no hay ni habrá suficiente evidencia para aceptar el cientificismo como verdad, si queremos evaluarlo en sus propios términos. De este modo sigue siendo sólo una hipótesis, pero una hipótesis que tiene diversas demandas en el mercado, y es capaz de mostrar eficacia técnica, con lo que su validación también ocurre por factores extra científicos, es decir, que escapan a una lógica interna trascendiendo hacia la esfera de lo económico y lo político.

El pensamiento crítico, postula Horkheimer, tiene por objeto la sociedad misma, no es su interés el subsanar inconvenientes; lo "útil", lo "productivo", etc. le son categorías sospechosas, porque están contaminadas de un concepto liberal de la historia que pone énfasis en la iniciativa privada para conquistar metas privadas. Sostiene la ilusión de la libre competencia y la posibilidad de ascenso social, lo que mirado desde la perspectiva de la estructura social en su totalidad es de un absurdo irracional que perpetúa un régimen de dominación de clase.

La separación radical entre individuo y sociedad, que resulta represiva para el "ego", es relativizada por la teoría crítica, y no reificada como en Durkheim. La reconciliación de la totalidad social consigo misma es posible con la supresión de la división del trabajo y la conciencia de que ésta surge del obrar humano. Racionalizar la ciega acción social sobre la base de un pensamiento profundamente humanista es posible a partir de las condiciones actuales del desarrollo de las fuerzas productivas. Horkheimer, como Marcuse, piensa que es posible ya una comunidad de hombres libres con los medios técnicos con que hoy se cuenta, sobre esa premisa propone una comprensión del modo en que el desmembramiento y la irracionalidad pueden ser eliminados. Su meta es una situación fundada en la razón, dado que el mismo sujeto que quiere imponer

una realidad mejor es también quien la concibe; se realiza así la coincidencia entre pensar y ser, entre el entendimiento y los sentidos, entre las necesidades humanas y la satisfacción; postula a una reconciliación de estos términos que nos resultan antitéticos, y que si coinciden eventualmente en la sociedad burguesa sólo es por azar y para un segmento de la sociedad.

El carácter dialéctico de la autointerpretación del hombre implica una contradicción, se debe reconocer críticamente las categorías que dominan la vida de la sociedad y condenarlas a la vez. Estar conscientes de que este mundo no es de nosotros, sino del capital, significa mantener una constante tensión entre tales categorías de análisis y la voluntad de transformación histórica. La actitud crítica se diferencia de la del especialista, que "en cuanto científico" ve la realidad social como exterior, separando de ella lo político. El teórico crítico, en cambio, intenta superar y suprimir esta diferencia. Su oficio es la lucha constante, de la que es parte su pensamiento; no se enfrenta a la "realidad" como a algo separado y ajeno que se le ofreciese como objeto de estudio (lo que si ocurre con el científico); el pensador crítico "no obra al servicio de una realidad ya existente, sino que expresa su secreto".

La teoría crítica articula sus propios conceptos para referirse a la sociedad, no para reproducirla, sino para transformarla. Y como no puede exhibir rendimiento material, para el modo dominante de juzgar será puramente especulativa, parcial e inútil. Pero la transformación que trata de obrar no es algo que se imponga paulatinamente. La teoría debe ser un juicio de existencia, no una hipótesis descomprometida y aparentemente carente de interés político (en rigor no hay teoría de la sociedad que no comprometa intereses políticos), debe mostrar las contradicciones y las posibilidades de cambio del ser. Cada parte de la teoría supone la lucha y la crítica contra lo establecido. "El concepto de necesidad es él mismo, en la teoría crítica, un concepto crítico; supone el de libertad, si bien no como una libertad existente. La idea de una libertad que siempre existe, aún cuando los hombres estén cargados de cadenas, es decir, una libertad puramente interior, es propia del modo de pensar idealista -se refiere a Fichte- (...) Afirmar la necesidad absoluta del acontecer significa, en última instancia, lo mismo que afirmar la libertad real en el presente: la resignación en la praxis".⁴⁷

Una conciencia crítica no puede predecir hechos futuros como necesidad lógica, ni es esa su misión. De hecho toda predicción solo es coherente en relación al "paradigma" que la genera, pues es éste el que establece las condiciones en que tal hecho se debe producir. Pero sí puede establecer la negatividad de lo futuro (lo que no debe ser) en relación a lo existente ahora. Y para eso debe desentrañar la verdad del presente, mostrar sus contradicciones y

⁴⁷ Ibíd., p. 261

las posibilidades de superarlas. Es más, si nos podemos imaginar una realidad diferente es porque ya es posible de construir. "La evolución del pensamiento, aunque no es paralela al desarrollo histórico, mantiene, sí, una relación comprobable con este. La esencial conexión de la teoría con el tiempo, no reside, sin embargo, en la correspondencia de partes aisladas de la construcción con tramos de la historia -principio en el que coinciden la Fenomenología del Espíritu y la *Lógica* de Hegel, así como *El capital* de Marx, como exponentes del mismo método-, sino en la constante transformación del juicio de existencia teórico acerca de la sociedad, juicio que está condicionado por su relación consciente con la praxis histórica".

Dominación y Teoría

Al mismo tiempo Horkheimer habla de una fijeza de la teoría, que tiene que ver con su relación con ciertas estructuras sociales que también permanecen idénticas, como la dominación de clase. Esa fijeza corresponde al núcleo doctrinario de la teoría crítica, a la lógica del análisis y la concepción de la historia como autoproducción del género humano. Sin embargo, la historia no permanece quieta, hay un desarrollo de los opuestos que deben reflejarse en la teoría y la praxis crítica. Respecto a esto Horkheimer hace una reflexión sobre la evolución del capitalismo moderno y la actual configuración de la clase dominante que, creo, es de una lucidez asombrosa para la época en que está formulada, dando luces de como aplicar el método crítico a "realidades" nuevas: "En el período liberal, el dominio económico estaba estrechamente unido a la propiedad jurídica de los medios de producción. La clase de los propietarios regía la sociedad (...) La dirección, acorde con esta etapa del desarrollo técnico, estaba en manos de uno o mas propietarios o de personas directamente comisionados por ellos. Con el rápido avance de la concentración y centralización del capital, acaecido en el último siglo por virtud del desarrollo de la técnica, se consumó en gran medida un divorcio entre los propietarios nominales y la dirección de las gigantescas empresas que se van formando y que absorben sus fábricas (...) De este modo la dirección se independiza respecto de los propietarios de derecho (...) Al final de este proceso se encuentra una sociedad dominada ya no por propietarios independientes, sino por camarillas de dirigentes de la industria y la política".⁴³

Esta nueva clase dominante que surge al amparo de la figura jurídica de la burguesía (que pierde paulatinamente su poder real), tiene como principal característica su dominio técnico y burocrático de todos los ámbitos de la producción y el espacio público. Está compuesta por la tecnoburocracia de la industria y el Estado, es altamente capacitada y posen el dominio de la

⁴³ Ibíd., p. 264

información. Ya no requiere de la posesión titular de los medios de producción para constituirse en clase dominante, sino sólo de la gestión de ellos. Su calidad de administradores los obliga a construir una sociedad controlada y funcional que ponga su voluntad en el consumo masivo, que desarrolle una creciente sensación de libertad dentro de los límites del mercado y la ilusión de la originalidad por la diversidad de la oferta de mercancías. Es a esto a lo que Benjamin se refería con la racionalización del azar en la sociedad de masas. Volvemos aquí a la convicción de que ambos términos de la relación, tecno-burocracia administrativa y masas administradas, se corresponden mutuamente en una fórmula nueva de la dominación de clases. "En las circunstancias del capitalismo monopolista -sigue Horkheimer-, desapareció hasta esa relativa independencia del individuo. Este ya no tiene un solo pensamiento propio. El contenido de las creencias de masas, en las que nadie cree mucho, es un producto directo de la burocracia reinante en la economía y en el Estado, y los partidarios de tales creencias persiguen, sin confesárselo, solo sus intereses atomizados y, por lo tanto, no verdaderos; actúan como simples funciones del mecanismo económico".

Como se ve, la teoría crítica debe ir rehaciéndose de acuerdo a las transformaciones sociales, tener la pretensión de transformarla en sociología es, en suma, una empresa "problemática". "En términos estrictos, solo polémicamente tiene sentido hablar de constancia o variabilidad de la verdad. Ello se opone a la aceptación de un sujeto absoluto, suprahistórico, o bien a la tesis de la intercambiabilidad de los sujetos, como si en verdad fuese posible trasladarse a capricho desde el momento histórico actual a cualquier otro (...) No existen criterios generales para la teoría crítica como totalidad, pues ellos se basan siempre en la repetición de acontecimientos y, por lo tanto, no en una totalidad que se reproduce a sí misma. Por ello tampoco existe una clase social a cuyo consenso nos podamos atener. En las circunstancias actuales, la conciencia de cualquier clase social puede volverse ideológicamente limitada y corrupta, aún cuando por su situación ella esté orientada hacia la verdad. La teoría crítica (...) no posee otra instancia específica que el interés por la supresión de la injusticia social. Esta formulación negativa constituye, llevada a expresión abstracta, el contenido materialista del concepto idealista de razón"⁴⁹.

De la Totalidad a la Particularidad

Hasta aquí hemos visto con mayor énfasis como se puede elaborar un concepto de totalidad inscrito dentro de las tesis del materialismo histórico, su carácter problemático y contradictorio que socava las bases de las "ciencia de lo social" y del pensamiento típicamente

⁴⁹ Ibid., p. 270

moderno. Ahora quiero pasar al otro extremo de la relación que constituye todo lo que "es", y sondear el modo en que se puede articular de manera análoga, un concepto de ego; aunque, en virtud de lo que se ha dicho y de lo que se dirá, tal distinción no puede ser hecha de manera tajante, para los efectos del análisis creo que es legítimo hacer la pregunta ontológica desde dos puntos de vista distintos del mismo fenómeno. O, dicho de otro modo, preguntar ¿como la totalidad se despliega y existe en forma de singularidades? La que es, a la vez, una pregunta por el sujeto, o los sujetos, con la que tendremos que volver a algunas conclusiones ya expresadas antes, pero ahora desde otros ángulos y por otros caminos.

Tanto desde la perspectiva de Wittgentein, como desde la de Heidegger y Lacan, el sujeto se constituye en el lenguaje, o, se podría decir que, el sujeto es una "palabra", pero ocurre que el lenguaje no "es" sino "en" los individuos que él mismo constituye, no es previo e independiente del sujeto. Los individuos hablan en el lenguaje en la medida que son hablados por él. Esto quiere decir que cada individuo es para sí en la medida que es para otro, no tiene más en sí que aquel reconocimiento que otro hace de él. También se puede poner en estos términos: al ser el sujeto en el lenguaje, el lenguaje es en él, con lo que ningún extremo es previo, sino que ambos pertenecen a una relación que en sí misma es toda la realidad. Y con esto no se quiere indicar que la individualidad se disuelva en el género, sino que es a través de la alteridad que el género es constituido. "La autoconciencia es en y para sí en cuanto que y porque es en sí y para sí para otra autoconciencia"⁵⁰. Hegel habla aquí de la experiencia de la reflexión, pero, como en el espejo, es necesario que existan dos términos para que ocurra; sin embargo, estos términos no tienen existencia independiente más que en su propia experiencia de constituir una subjetividad, lo que hace de la relación ontologizada (llevada a la categoría de "ser"), una contradicción interna, es decir, un sujeto que para poder existir tiene que disociarse en particularidades. Esta distinción se nos presenta en principio como singularidades irreconciliables, independientes y originales, pero que se necesitan y se determinan mutuamente. Cada uno de ellos "es una autoconciencia para una autoconciencia. Y solamente así es, en realidad, pues solamente así deviene para ella la unidad de sí misma en su ser otro; el yo, que es el objeto de su concepto, no es en realidad objeto; y solamente el objeto de la apetencia es independiente, pues este es la sustancia universal inextinguible, la esencia fluida igual a sí misma. En cuanto una autoconciencia es el objeto, éste es tanto yo como objeto. Aquí está presente ya para nosotros el concepto del espíritu. Más tarde vendrá para la conciencia lo que el espíritu es, esta substancia absoluta que, en la perfecta libertad e independencia de su

⁵⁰ G.W.F. Hegel. *La Fenomenología del Espíritu*, Editado por Fondo de Cultura Económica, México, 1971. Pag. 113

contraposición, es decir, de distintas conciencias de sí que son para sí, es la unidad de las mismas: el yo es el nosotros y el nosotros es el yo."⁵¹

Hegel se refiere aquí a la "apetencia" como el deseo de una autoconciencia de apropiarse de lo otro, como única forma de reafirmarse, pero "lo otro" no es sino otra autoconciencia que realiza el mismo movimiento impulsada por el mismo deseo. Esto hace de la experiencia de la otredad una experiencia práctica, no teórica como el enfrentamiento epistemológico con el mundo inorgánico (de la naturaleza); la relación entre autoconciencias es una experiencia ética que se realiza por y en el deseo. Esto es lo que ocurre en la figura del "amo y el esclavo", el encuentro supone un deseo mutuo, pero en el otro hay algo que se resiste a ser "devorado" (apropiado), y eso que se resiste es otra autoconciencia que se manifiesta como objeto independiente. Lo que deseamos es el reconocimiento del otro, o a nosotros mismos en el otro. Para que halla un "saberse" no basta el "cogito" cartesiano, menos aún la pura percepción de Hume, tiene que haber un desafío y un hacer duplicado. Solo este hacer duplicado es el reconocimiento de cada sujeto como autoconciencia. "Este movimiento de la autoconciencia en su relación con otra autoconciencia se representa, empero, de este modo, como el hacer de la una; pero este hacer de la una tiene él mismo la doble significación de ser tanto su hacer como el hacer de la otra; (...) El movimiento es, por tanto, sencillamente el movimiento duplicado de ambas autoconciencias. Cada una de ellas ve a la otra hacer lo mismo que ella hace; cada una hace lo que exige de la otra y, por tanto, sólo hace lo que hace en cuanto la otra hace lo mismo; el hacer unilateral sería ocioso, ya que lo que ha de suceder sólo puede lograrse por la acción de ambas. El hacer, por tanto, no sólo tiene un doble sentido en cuanto que es un hacer hacia sí como hacia lo otro, sino también en cuanto que ese hacer, como indivisible, es tanto el hacer de lo uno como el de lo otro."⁵²

Cuando uno hace en el otro lo que el otro hace en uno, ocurre el reconocimiento, que es un hacer conflictivo, una lucha por dicho reconocimiento. Esta lucha, aparece así, como el principio del dinamismo de la historia de la humanidad. Luego, ser "humano" es arriesgar la vida, es tener la experiencia del yo en el otro, temer al señor, pero no porque haya efectivamente un señor concreto, sino porque lo que hay es el "señorío", la existencia abstracta del otro que me desafía y me amenaza de muerte. Es ésta amenaza la que nos constituye en primera instancia. Por eso en la dialéctica del amo y el esclavo debe ocurrir la desigualdad final, en que uno se somete al otro, pues sino hubiera sometimiento entonces la lucha sería a muerte, y para que haya sujeto tienen que existir necesariamente los dos terminos, es decir que el que triunfa depende de todos

⁵¹ Ibíd., Pag. 112

⁵² Ibíd., Pag. 114

modos de la vida del otro. La muerte de uno es la muerte de ambos y de todo. Paradójicamente, el que se somete es el que más valora la vida, pues el que no lo hace esta dispuesto a arriesgarla al extremo de perecer. Sin embargo en tal desigualdad sigue faltando el reconocimiento, porque el amo no puede reconocerse en un ser que es inferior a él (el esclavo que ha renunciado a su libertad por vivir). Este reconocimiento finalmente sólo es posible en la comunidad, en la conciencia de lo universal como "sustancia absoluta", a lo que Hegel denomina "espíritu". No existe la autoconciencia pura, sin relación, como postula el individualismo burgués. Para este la intersubjetividad no es más que un espacio de convivencia y tolerancia de individuos aislados que ponen siempre su esencia fuera de sí, lo que inevitablemente termina en una diversidad de singulares que tratan de realizarse o en el trabajo c en la figura de un Dios ilusorio, camino que transita el esclavo y que representa al devenir del individuo moderno.

Para Hegel "el movimiento de la individualidad es la realidad de lo universal (...) Por tanto, el obrar y el afanarse de la individualidad es fin en sí mismo; el empleo de las fuerzas, el juego de las exteriorizaciones es lo que les infunde vida a ellas, que de otro modo serían el en sí muerto; el en sí no es un universal no desarrollado, carente de existencia y abstracto, sino que el mismo es de un modo inmediato la presencia y la realidad del proceso de la individualidad."⁵³ Para decirlo en términos psicoanalíticos, el "ello" necesita de un "yo" para poder ser, de lo contrario se moriría en la indeterminación. A Hegel le interesa la individualidad del esclavo como conciencia servil porque es quien se relaciona con el mundo de las cosas, no ya para devorarlo, sino para transformarlo. Esta es la figura que más llamó la atención del joven Marx y sobre la que desarrolló su tesis de la enajenación, pues el esclavo logra llegar a sí mismo a través del trabajo. El señor ha tratado de eludir el temor a la muerte en el goce, podríamos decir en el "consumo", pero de ello no queda nada, pues no desarrolla su ser ni obtiene reconocimiento. En cambio el esclavo al transformar la naturaleza "es", ha construido el mundo de la cultura que es la manera de atrapar a la muerte en las cosas. Aparece así el trabajo como apetencia reprimida, es el ser para sí puesto en algo que tiene la característica de lo permanente, luego, la verdad del trabajador es la obra, la que tiene sentido propio, pues él se ha puesto en ella. Esta conclusión tiene mucha relevancia para nuestra perspectiva de una interpretación del cine como expresión de la totalidad. "La obra es la realidad que se da la conciencia; es aquello en que el individuo es para la conciencia lo que es en sí, de tal modo que la conciencia para la cual el individuo deviene en la obra no es la conciencia particular, sino la conciencia universal, la conciencia en la obra, trasciende en general el elemento de la universalidad, al espacio indeterminado del ser."⁵⁴ Me interesa esta conclusión pues da a la obra un status

⁵³ Ibid., Pag. 231

⁵⁴ Ibid., Pag. 237

orgánico y comunicativo, ésta aparece albergando en sí una esencia, y no sólo la del productor directo, sino que la de un proceso en que se están articulando conciencias, la de la individualidad por un lado, y la del género por otro, implícita en el acto de transformar y reafirmada en la interacción necesaria del intercambio. La obra es parte del ser, de la existencia humana, es trabajo humano, así como toda herramienta es, según Marx, trabajo acumulado.

La crítica que hace Marx al idealismo absoluto de Hegel es que si bien se puede escribir una historia de la idea, o una "ciencia de la experiencia de la conciencia" en su devenir, e ilustrarla con hechos concretos, esta no puede ser considerada como el lugar donde está puesto el dinamismo o el motor de los cambios, pues desde ese punto de vista las transformaciones tienen una forma lógica y necesaria, mientras de lo que se trata es de mostrar que las representaciones que el conjunto de la producción social de la vida tiene de sí mismo son articuladas desde una base material que tiene que ver con la forma en que los hombres producen y se producen en la historia efectiva. Los hombres son lo que hacen y su conciencia enajenada es producto de relaciones sociales de producción que separan al ser de sí mismo. Desde este punto de vista la historia de la humanidad no es la historia de la conciencia, sino la historia de los modos de producción, en todo caso la reconciliación a la que Hegel postula tiene una connotación idéntica a la reivindicada por Marx. "LA RAZON es espíritu en tanto que eleva a verdad la certeza de ser toda realidad y es conciente de sí misma como de su mundo y del mundo como de sí misma (...) El espíritu es la sustancia y la esencia universal, igual a sí misma y permanente -el incommovible e irreductible fundamento y punto de partida del obrar de todos- y su fin y su meta, como el en sí pensado de toda autoconciencia. Esta sustancia es, asimismo, la obra universal, que se engendra como su unidad e igualdad mediante el obrar de todos y cada uno, pues es el ser para sí, el sí mismo y el obrar."⁵⁵

Con esto el concepto de Razón queda elevado a otro plano, no es ni el conjunto de cualidades del alma intelectual, ni la estructura configuradora de lo indeterminado desplegada en categorías, sino que es la totalidad de lo existente, fuera de la cual no hay estrictamente nada, sin límites. Razón y espíritu se identifican, y el lugar en que esto ocurre es en la comunidad humana autoconciente en que el individuo al estilo de la modernidad ha desaparecido en el reconocimiento de que la esencia de todo yo es su estructura intersubjetiva⁵⁶. Esto es entonces una concepción del hombre que va

⁵⁵ Ibíd., Pag. 260

⁵⁶ El estructuralismo vino a descubrir las constitución intersubjetiva del sujeto recién hace un par de décadas, afirmando lo simbólico, un terreno que está entre lo real y lo imaginario, como determinante tanto de la estructura como del lugar relativo que se ocupa en ella. Gilles Deleuze en su artículo "¿En que se reconoce el estructuralismo?" afirma: "El estructuralismo no es en

más allá de la modernidad, o lo que se podría llamar con toda propiedad posmoderno.

Lo que para Hegel es el "Ser para sí, el sí mismo y el obrar", corresponden a los modos en que para Marx se despliega la totalidad, es decir: lo ideológico, lo político y el modo de producción. Son tres puntos de vista para describir el mismo fenómeno, que es toda la realidad. Una esfera se refleja en la otra y se influyen mutuamente, a pesar de que lo productivo tiene un carácter más determinante, pues del desarrollo de las fuerzas productivas y del nivel de división social del trabajo dependen tanto las estructuras jurídico políticas como la imagen que el hombre tiene de sí mismo y de la naturaleza.

Siguiendo este razonamiento y desde una concepción materialista del psicoanálisis se puede postular la siguiente tesis: Las diferentes corrientes o escuelas psicológicas no son divergentes porque no puedan ponerse de acuerdo de cómo es el aparato psíquico de los hombre, sino porque que cada una de ellas da cuenta de tipos de sujetos distintos, que corresponden a situaciones históricas específicas, a sociedades que han producido un tipo de sujeto particular⁵⁷.

El Individuo

Para la mayoría de las escuelas psicológicas que presuponen la existencia de una esencia individual, única e irrepetible, la inconmensurabilidad de las experiencias entre uno y otro sujeto

absoluto un pensamiento que suprime el sujeto, sino un pensamiento que lo desmenuza y lo distribuye sistemáticamente, que discute la identidad del sujeto, que lo disipa y lo hace ir de lugar en lugar, sujeto siempre nomada hecho de individuaciones, aunque impersonales, o de singularidades, aunque preindividuales". Pudieramos estar tentados de pensar que no hay una real diferencia entre estos criterios y los que hasta aquí hemos expuesto, pero creo que la dificultad radica justamente en que la estructura constituyente parece estar en un más allá de la experiencia práctica, parece sobrevolar la praxis vital sin que ésta, a su vez, la determine en una relación recíproca. Esto hace imposible explicar el cambio, y ese es el grave dilema que se le presenta tanto a Foucault como a Lacan. De todos modos, y por sus herramientas de análisis de contenidos, el estructuralismo es una gran guía para la interpretación de relatos, es por eso que volveré sobre sus métodos y su heurística en el siguiente capítulo.

⁵⁷ Carlos Pérez. "Notas sobre la subjetividad moderna", en **Sobre la condición social de la Psicología**. Editado por LOM-ARCIS, Santiago de Chile, 1996.

individual nos obliga a tener que conformarnos con reducir lo comunicable a "lo comunicable en el lenguaje", despojando a la comunicación de todo lo "experiencial", lo intraducible, que no es otra cosa que "mi especial punto de vista", "mi subjetividad", concebida como una articulación entre "mi mundo de experiencias", "mi historia" y "mi originalidad", lo que constituye un "mi mismo" que se exterioriza como personalidad individual. Esta es una manera hobbesiana de entender el yo, preexistente y presocial, como un dato anterior al hecho de pertenecer a una comunidad de hombres. No obstante, tampoco se trata de concebir al yo como un reflejo sin más de la intersubjetividad absoluta, pues desde esa perspectiva caeríamos en la concepción kantiana de la subjetividad trascendental que no puede explicar las peculiaridades históricas, ni de grupos ni de individuos particulares. "Kant parte de la identidad del yo como de una unidad originaria de la conciencia trascendental. Hegel, por el contrario, se ve llevado por su experiencia fundamental del yo como identidad de lo universal y lo particular a la idea de que la identidad de la autoconciencia no puede ser entendida como algo original, sino solamente como algo devenido."⁵⁸ Hegel se entrega a la dialéctica del yo y del otro en el marco de la intersubjetividad del espíritu. La autoconciencia ya no puede ser considerada como originaria, sino que como resultado de la interacción en la que yo aprendo a verme con los ojos del otro. Sólo sobre la base del reconocimiento recíproco se forma esta autoconciencia. Lo que Hegel desarrolla bajo el rótulo de lucha por el reconocimiento es esa dialéctica productiva del yo que se manifiesta como relación ética, pues conocerse en el otro implica una identidad de lo universal y lo particular. Habermas encuentra en la filosofía de Jena del joven Hegel tres modelos de relación dialéctica en que ocurre la mediación entre lo universal y lo particular: la dialéctica del lenguaje, del trabajo y de la familia (como relación ética en que la "herencia familiar" determina formas de comportamiento). "La representación simbólica, el proceso de trabajo y la interacción que tiene lugar sobre la base de la reciprocidad establecen una mediación entre el sujeto y el objeto"⁵⁹ Sin embargo, y como hemos visto a partir de la escuela crítica, la universalidad está fraccionada desde su raíz económica.

Como la psicología consiste fundamentalmente en "develar" los estados de conciencia de los sujetos individuales, cae inevitablemente en el problema epistemológico de la incommensurabilidad. La respuesta positivista ante esta dificultad es el conductismo; para éste no es posible siquiera hablar de "estados de conciencia internos" como objeto de estudio, pues sólo podemos observar y tener noción de lo que un ser "hace", como se mueve, cuáles son sus gestos y mímicas, a los que asociamos un

⁵⁸ Jürgen Habermas. "Trabajo e Interacción". En *Ciencia y técnica como "ideología"*. Tecnos, Madrid, 1992. Pag. 33

⁵⁹ *Ibid.* Pag 12

concepto psicológico que denota una conducta. Desde este punto de vista no es válido plantearse intenciones puestas por el sujeto en sus actos, y por lo tanto no aceptan la "comprensión" como una manera de enfrentar y superar tal inconmensurabilidad.

La tesis hermenéutica de la conducta humana necesariamente pone en juego mucho más que la mera mímica de los actos externos de los individuos, de hecho, como hemos dicho, puede ser mucho más significativo lo que los individuos dejan de hacer que lo que hacen en realidad. Y es "significativo" porque hay algo que se expresa en esa "manera de ser" y de actuar, algo que tiene que ver justamente con esos elementos que articulan la individualidad o al sujeto moderno.⁶⁰

Así, el sujeto moderno o individuo es una manera de ser posible del hombre, que ha llegado a poseer determinadas características en todo un proceso de formación y transformación de otros estados psíquicos anteriores en que tales características no existían. "Los diferentes modos de dominación (del hombre y la naturaleza) dan lugar a varias formas históricas del principio de la realidad."⁶¹ El "individuo" es una invención de la modernidad, aparece con ella. La idea de una esencia personal o personalidad, como una determinada manera de ser del "alma" de las personas, una especie de naturaleza, que es estudiable, immanente, única, etc., es un concepto que aparece con la separación radical entre sujeto y naturaleza. Es en éste sujeto que se produce el conocimiento de algo externo que tiene sus regularidades y leyes, aunque este sujeto, como espejo de la naturaleza, también posee ciertas regularidades, una "Naturaleza Humana", que en cada estadio de la modernidad va cambiando de forma, pero manteniendo su contenido intacto.

Marcuse postula que después de Hegel la corriente principal de la filosofía occidental está agotada, y ésta termina con la misma idea con la que empezó, esto es, que la esencia del ser es concebida como Logos. Desde Aristóteles la realización del ser es relegada sólo al ámbito de la idea absoluta y el conocimiento absoluto, es decir que la "última forma de la razón y la libertad, aparecen como nous, espíritu, Geist".⁶² La filosofía sigue perteneciendo al reino del pensamiento y no al de la realización efectiva de la libertad, con lo que el círculo de la enajenación se cierra sobre sí mismo,

⁶⁰ Quiero hacer una distinción entre "tipos" de sujetos que corresponden a situaciones históricas específicas. Cuando me refiero al "individuo" estoy refiriéndome a la imagen que existe en psicología del "sujeto moderno".

⁶¹ Herbert Marcuse. *Eros y Civilización*, Editorial Seix Barral, Barcelona, 1968. Pag. 47

⁶² Herbert Marcuse. *Eros y Civilización*. Pag. 116

convirtiendo al Logos en Logos de la dominación. Desafiar la lógica de la dominación es concebir una forma diferente de razón, que no concidere la esencia del ser como Logos. Nietzsche intenta superar esta tradición cuando reivindica la experiencia del ser como fin en sí mismo, como goce y placer: "Habla en nombre de un principio de la realidad fundamentalmente antagónico del de la civilización occidental".

La voluntad y el principio del goce en términos a-lógicos, se contraponen a la concepción del ser como Logos. O, como plantea Marcuse, "lucha por formular su propio Logos: la lógica de la gratificación".⁶³ Freud en su metapsicología define la esencia del ser como Eros, instinto de la vida, que es subyugado por la razón, reprimiendo en aras de la construcción de la cultura sus impulsos, sacrificando la felicidad posible de la gratificación en la construcción de un orden disciplinario. Con esto el contenido de lo universal cambia, se invierte, tal como en Marx, de lo meramente espiritual a una materialidad que lo enriquece y lo dota de elementos históricos concretos.

Para Marcuse "esta concepción tiene implicaciones muy amplias para el método y la sustancia de las ciencias sociales. Apenas la psicología hace a un lado el velo ideológico y declina la construcción de la personalidad, es conducida a disolver al individuo: la personalidad autónoma de éste aparece como la manifestación congelada de la represión general de la humanidad. La autoconciencia y la razón que han conquistado y configurado el mundo histórico, lo han hecho sobre la imagen de la represión, interna y externa. Han trabajado como agentes de dominación; las libertades que han traído (y que son considerables) crecieron sobre el terreno de la esclavitud y han conservado la marca de su nacimiento. Estas son las perturbadoras implicaciones de la teoría de la personalidad de Freud. Al 'disolver' la idea de la personalidad del ego en sus componentes originales, la psicología descubre ahora los factores subindividuales y preindividuales (en su mayor parte inconscientes para el ego) que hacen realmente al individuo: revela el poder de lo universal en y sobre los individuos. Esta exposición mina una de las fortificaciones ideológicas más sólidas de la cultura moderna: el concepto del individuo autónomo".⁶⁴

El Psicoanálisis

Para la teoría clásica, el "Yo" es una especie de unidad elemental

⁶³ Ibid., Pág. 122

⁶⁴ Herbert Marcuse. *Eros y Civilización*, Editorial Seix Barral, Barcelona, 1968. Pág. 65

de las relaciones sociales, los individuos conviven como átomos al interior de una molécula. El psicoanálisis ofrece una perspectiva radicalmente opuesta, una interpretación de los fenómenos psíquicos que va mucho más allá de la psicología como ciencia y que por lo tanto puede mirarla de manera crítica. Para el psicoanálisis, o más bien, para un psicoanálisis posible (más de una lectura se puede hacer de la obra de Freud⁶⁵), lo real es el "Ello", los instintos primarios, que aparecen encubiertos con las máscaras del "yo" y el "Super Yo". Lo observable en la conducta de los individuos es el síntoma, signos con los que trabaja el analista como un hermeneuta; y lo que oculta el síntoma es la represión o escena originaria del trauma.

Esta es una primera visión de Freud acerca de lo que el psicoanálisis significaba como búsqueda de lo que hay detrás de la "personalidad". En un segundo momento Freud se da cuenta que los pacientes le mienten, que en la mayoría de los casos esa escena nunca ocurrió y que el paciente, de manera inconsciente, fabrica tal escena para encubrir otra cosa que es lo que realmente está a la base de su conflicto: lo que la escena de seducción encubre es el "Deseo". El deseo es el motor que impulsa a los hombres a ir hacia las cosas (objetos del deseo), y es justamente en este movimiento en que se constituye el "Yo". El "Narcisismo" no es el amor a sí mismo, sino que es el amor a un otro externo, aunque ese otro externo no es sino el reflejo del mismo sujeto en las cosas. En el mito, Narciso no sabe que la imagen de la fuente de la cual se enamora es su propia imagen.

Este ir hacia las cosas también es la forma del acto cognitivo. El conocer aparece así como una ilusión que crea la idea de individuo. Freud, tal como Hegel, no separa al sujeto del acto mismo de conocer; éste se articula como un extremo de dicha relación, no es independiente, como se cree en la figura del individuo. "Bajo la influencia del mundo exterior (el medio ambiente), una parte del id que está dotada con los órganos necesarios para la recepción de los estímulos y su protección, se desarrolla gradualmente como ego. Es el 'mediador' entre el id y el mundo exterior. La percepción y la conciencia son sólo la más pequeña y 'más superficial' parte del ego, la parte topográficamente más cercana al mundo exterior; pero gracias a esta serie de instrumentos (el 'sistema perceptivo consciente') el ego preserva su existencia, observando y probando la realidad, tomando y preservando una 'verdadera imagen' de ella, ajustándose a la realidad y alterándola de acuerdo con su propio interés (...). Al realizar esta tarea, la principal función del ego

⁶⁵ Las corrientes revisionistas del psicoanálisis que tienden hacia una psicología del "yo", están representadas por la escuela cultural cuyo exponente más importante es Erich Fromm. Esta escuela ha trasladado los énfasis de la teoría freudiana, despojándola de su contenido crítico. (Para mayor información ver el epílogo de *Eros y Civilización*, "Crítica del revisionismo neofreudiano").

es coordinar, alterar, organizar y controlar los impulsos instintivos del id para minimizar los conflictos con la realidad: reprimir los impulsos que son incompatibles con la realidad, 'reconciliar' a otros con la realidad cambiando su objeto, retrasando o desviando su gratificación, transformando su forma de gratificación, uniéndolos con otros impulsos, y así sucesivamente. De este modo, el ego destrona al principio del placer, que ejerce un indiscutible imperio sobre los procesos en el id, y lo sustituye por el principio de la realidad, que ofrece mayor seguridad y más amplias posibilidades de éxito"⁶⁶. Hay que hacer notar que la "realidad" de que se trata aquí es la de la escasez (ananké), que es esencialmente histórica, definida por un tipo de organización represiva de los instintos, a la que Freud llama "principio de realidad", que se impone sobre el "principio del placer". La historicidad del principio de la realidad expresa tanto la cosificación de la represión en instituciones, como el origen humano de éstas. "El principio de la realidad sustenta al organismo en el mundo exterior. En el caso del organismo humano, éste es un mundo histórico. El mundo exterior enfrentado por el ego en crecimiento es en todo nivel una específica organización sociohistórica de la realidad, que afecta la estructura mental a través de agencias o agentes sociales específicos".⁶⁷

De hecho para Freud, y llenando en contra de toda las representaciones modernas del hombre, no hay un cuerpo con mente, sino sólo un espacio psíquico que se expresa en individuos. En este sentido Freud descubre cómo es posible la realidad del espíritu hegeleano. Lo psíquico es un campo de mediaciones, es la manera de ser de lo "Humano". De esta forma el "Yo" y "los objetos" son los dos extremos por los cuales el "id" se expresa. El síntoma es la relación entre "pulsión" y "represión"; la acción consciente y la fantasía es el resultado de la mediación entre el "principio del placer" y el "principio de realidad". El mundo de la cultura construido por el "Yo" es una tensión entre vida y muerte: la energía sexual reprimida es sublimada en la construcción de la cultura y la civilización, en la que persiste el instinto de muerte, no como afán destructivo en sí mismo, sino como posibilidad última de evitar el dolor y el sufrimiento encaminándose hacia la quietud de lo inorgánico. A esto Freud lo denomina el "principio del Nirvana".

Lo psíquico constituiría al sujeto y a la realidad en el acto de tratar de satisfacer el deseo. Para Freud el "erotismo generalizado" es un estado imposible de alcanzar, un estado de máxima felicidad que le está vedado al hombre por la escasez. De esta manera el Hombre ha sublimado su energía libidinal produciendo la idea de individuo y de realidad, que son dos aspectos del mundo de la cultura. Con esta concepción de lo humano Freud ha

⁶⁶ Ibíd., pag. 42

⁶⁷ Ibíd., Pag. 45

derrumbado la barrera entre lo individual y lo social. El problema es que el conflicto psíquico es real, y separa a este campo de mediaciones en polos que aparecen como irreconciliables, por eso pareciera que algo externo constituyera al "Yo", por un lado, y al mundo de las cosas por otro lado. El conflicto se materializa, se hace material en este movimiento enajenante que da origen a la historia a partir de la escasez. "Identificar la energía de los instintos de la vida como libido significa definir su gratificación en contradicción con el trascendentalismo espiritual: la idea de Freud de la felicidad y la libertad es eminentemente crítica en tanto que es materialista: protesta contra la espiritualización de los deseos".⁶⁸ Se puede ver entonces aquí un movimiento recursivo, pues se descubre un origen psíquico para lo psíquico.

Desde esta perspectiva Freud puede afirmar que la infelicidad es la forma de ser del hombre, es su condición de existencia, o, para decirlo en otros terminos: el paciente "Es" su neurosis, curarlo de ella es eliminar su "Yo" individual. "La personalidad que el individuo va a desarrollar, las potencialidades que está para realizar, la felicidad que puede obtener, están reglamentadas desde el principio y su contenido sólo puede ser definido en términos de esta reglamentación. Freud destruye las ilusiones tradicionales de la ética idealista: la 'personalidad' no es más que un individuo 'roto' que ha internalizado y utilizado con éxito la represión y la agresión. Considerando lo que la civilización ha hecho del hombre, la diferencia en el desarrollo de la personalidad es meramente la que hay entre el reparto sin proporción y otro proporcionado de esa 'infelicidad cotidiana' que es el destino común de toda la humanidad".⁶⁹ Es absurdo, entonces, pensar la posibilidad de la felicidad individual; las terapias y las psicologías del "Yo" no atacan el mal de raíz, sino que se conforman con adaptar al individuo a la enfermedad generalizada de la sociedad, lo condicionan para el trabajo y el agrado, que es un remedo ridículo de la felicidad. "Freud se daba perfecta cuenta de esta discrepancia (...), mientras la teoría psicoanalítica reconoce que la enfermedad del individuo es en última instancia provocada y sostenida por la enfermedad de su civilización, la terapia psicoanalítica aspira a curar al individuo para que pueda seguir funcionando como parte de esta civilización sin someterse a ella al mismo tiempo. La aceptación del principio de la realidad, con la que termina la terapia psicoanalítica, significa para el individuo la aceptación de la reglamentación civilizada de sus necesidades instintivas, especialmente en el terreno de la sexualidad. En la teoría de Freud, la civilización aparece como establecida en contradicción con los instintos primarios y con el principio del placer. Pero el último sobrevive en el id, y el ego civilizado debe pelear permanentemente contra su propio pasado fuera del tiempo y contra su naturaleza prohibida. Teóricamente, la diferencia entre

⁶⁸ Ibíd., Pag. 249

⁶⁹ Ibíd., Pag. 236

la salud mental y la neurosis consiste solamente en el grado y la efectividad de la renunciación: la salud mental consiste en una resignación eficiente y exitosa -normalmente tan eficiente que se presenta como una moderada y feliz satisfacción."⁷⁰

Marcuse propone una lectura del psicoanálisis menos pesimista, acentuando en este su contenido crítico. El cree que es posible liberar las relaciones sociales, y con ellas al erotismo reprimido históricamente, sin que necesariamente desaparezca el mundo de la cultura. Para ello se debe abolir la represión sobrante que perpetúa la dominación de clase, y desarrollar una sublimación no represiva que haga de los procesos creativos una práctica erotizada en la que los hombres se identifiquen con el producto de su trabajo. En ésta figura la felicidad consiste en identificar el "Yo" con el "Ello", es decir, lograr un momento de autoconciencia en que nos sabemos seres intersubjetivos y desindividuamos el concepto de "Yo".

Con esto volvemos a la raíz de nuestra reflexión sobre el contenido de la intersubjetividad. Con Marcuse hemos descubierto que "La psicología individual de Freud es en su misma esencia psicología social. La represión es un fenómeno histórico. La efectiva subyugación de los instintos a los controles represivos es impuesta no por la naturaleza, sino por el hombre. El padre original, como el arquetipo de la dominación, inicia la reacción en cadena de esclavitud, rebelión y dominación reforzada que marca la historia de la civilización. Pero siempre, desde la primera restauración prehistórica de la dominación que sigue a la primera rebelión, la represión desde fuera ha sido sostenida por la represión desde dentro; el individuo sin libertad introyecta a sus dominadores y sus mandamientos dentro de su propio aparato mental. La lucha contra la libertad se reproduce a sí misma, en la psique del hombre, como la propia represión del individuo reprimido, y a su vez su propia represión sostiene a sus dominadores y sus instituciones. Es esta dinámica mental la que Freud revela como la dinámica de la civilización."⁷¹

Al principio de la realidad que corresponde a la sociedad industrial avanzada Marcuse lo denomina "principio de actuación", caracterizado por una forma de dominación burocrática que opera desde el estado y las transnacionales, en forma de monopolios económicos, políticos y culturales. Es este régimen el que somete las potencialidades humanas a una constante degradación, pero la diferencia con la orda originaria es que hoy la técnica, en la que el hombre ha descargado tanto su energía libidinal como su instinto destructivo, ha creado por primera vez las condiciones materiales necesarias para la superación del reino de la escasez. Sin embargo la administración de los recursos y de la información quiere

⁷⁰ Ibíd., Pag. 226

⁷¹ Ibíd., Pag. 29

perpetuar un orden represivo, ya no de autoridad, sino de dominación. "La excusa de la escasez, que ha justificado la represión institucionalizada desde su principio, se debilita en tanto el conocimiento y el control del hombre sobre la naturaleza le da los medios para satisfacer las necesidades humanas con un mínimo de esfuerzo. La pobreza que prevalece todavía en bastas áreas del mundo ya no se debe principalmente a la pobreza de los recursos humanos y naturales, sino a la manera en que éstos son distribuidos y utilizados".

La sociedad actual ha trasladado la imagen del padre hacia las instituciones, hacia los agentes socializadores que son ajenos a la familia, pero estos tienen un carácter impersonal endémico, con lo que el conflicto edipiano no tiene una salida clara. Sin embargo siguen existiendo, y pareciera que en aumento, controles represivos y normas restrictivas. Es más, la propaganda y los medios de comunicación han utilizado la pseudo libertad sexual para armonizar la enajenación con un conformismo provechoso. Cada vez el poder hace aparecer el orden prevaleciente como natural y espontáneo, consensual y necesario, volviendo la rebelión cada vez más confusa. Las reglas parecen ser ahistóricas y tener una existencia independiente, gobernando las instituciones reificadas a espaldas de los individuos. Es este conjunto de restricciones y fuerzas represivas lo que se materializa como un extremo de la tensión que articula al individuo actual, que media entre la satisfacción de sus instintos y el agrado que le ofrece un superego cada vez más internalizado. La noción de intersubjetividad ha ganado un componente extraracional que explica su progresión y que no desmiente su universalidad. "Las situaciones individuales son las derivaciones y las apariencias del destino general, y, como Freud lo ha demostrado, es el último el que contiene la clave para el destino de lo individual; la represión general conforma lo individual y universaliza inclusive sus rasgos más personales (...) El psicoanálisis elucida lo universal en la experiencia individual. En este sentido, y sólo en este sentido, puede el psicoanálisis romper la estratificación en la que las relaciones humanas están petrificadas."⁷²

⁷² Ibid., 232

MUCHOS SOMOS

De tantos hombres que soy, que somos,
no puedo encontrar a ninguno:
se me pierden bajo la ropa,
se fueron a otra ciudad.

Cuando todo está preparado
para mostrarme inteligente
el tonto que llevo escondido
se toma la palabra en mi boca.

Cuando arde una casa estimada
en vez del bombero que llamo
se precipita el incendiario
y ese soy yo. No tengo arreglo.
¿Qué debo hacer para escogerme?
¿Cómo puedo rehabilitarme?

Todos los libros que leo
celebran héroes refulgentes
siempre seguros de sí mismos:
me muero de envidia por ellos,
y en los films de vientos y balas
me quedo envidiando al jinete,
me quedo admirando al caballo.

Pero cuando pido al intrépido
me sale el viejo perezoso,
y así yo no sé quién soy,
no sé cuántos soy o seremos.
Me gustaría tocar un timbre
y sacar el mí verdadero
porque si yo me necesito
no debo desaparecerme.

Mientras escribo estoy ausente
y cuando vuelvo ya he partido:
voy a ver si a las otras gentes
les pasa lo que a mí me pasa,
si son tantos como soy yo,
si se parecen a sí mismos
y cuando lo haya averiguado
voy a aprender tan bien las cosas
que para explicar mis problemas
les hablaré de geografía.

(Pablo Neruda, en *Estravagario*. Fragmento)

III. LA MAQUINA DEL DIABLO

Las Narraciones

Desde que en la historia de la humanidad aparece la finitud de los seres individuales enfrentada a la universalidad de un mundo que se ensancha y extiende en el tiempo y el espacio, los hombres necesitan saber historias, no basta con una vida, la nuestra, la propia, el universo de la existencia humana es de una multiplicidad inmensa de posibilidades, y encontramos en las historias de "otros" una forma de acercarnos a esa totalidad que parece inabarcable. El hombre como género se despliega en particularidades finitas, en entes que tienen un tiempo y un espacio que los atrapa, que los determina, encerrándolos en una prisión de dimensiones, limitándolos hasta la angustia. Los relatos de todo tipo son una forma de salir de esa prisión y liberarse; es por eso que se transmiten, se difunden, circulan de diversas formas. Nos maravillamos de lejanos paisajes, de hazañas memorables, de exóticos gustos y costumbres. Ya en el Panorama Imperial (primitivo antecedente del cine), descubría Benjamin que nos podemos apropiar de todo un mundo a partir de las imágenes proyectadas en la pantalla, "esto era lo que hacía extraño aquellos 'viajes': el que los mundos lejanos no siempre fueran desconocidos y que las añoranzas que despertaban en mí no fueran siempre de las que hacen tentador lo desconocido, sino de las otras, más dulces, por regresar al hogar".¹

Es posible que la función integradora de toda narración haya surgido en medio de la complejidad social y cultural de la Europa de la alta edad media. Cuando, por factores económicos y políticos, se comienza a vivir el "desencantamiento del mundo" a partir de la pérdida de la unidad cosmogónica. Quiero adentrarme un poco en esta tesis, e insinuar una genealogía de la narrativa moderna, en especial para comprender a que necesidades responde y cuál es el mundo que le da origen.

La primera fase de la Edad Media se caracteriza por una inmovilidad en todo sentido. Bajo la estricta tutela de la Iglesia toda actividad tendía a reproducir fielmente lo antiguo, en una actitud conservadora que no daba ningún valor a lo nuevo, ni estimaba, ni conocía, la idea de progreso. La sociedad estaba marcadamente dividida en castas o estados, y este orden era

¹ Walter Benjamin. "El Panorama Imperial", en *Infancia en Berlin hacia 1900*, Editado por Alfaguara, Madrid, 1982.

justificado por la religión, que regía todos los ámbitos de la existencia, y atribuía la misión de gobernar a un elegido por Dios que era el Rey, a quien se le debía obediencia y sumisión. Es una época autoritaria, que se reflejó en el estilo románico imperante por más de dos siglos: una arquitectura de formas pesadas, anchas, poderosas, con un carácter voluminoso, serio y grave, como el rígido señorío clasista del feudalismo temprano. No se concibe el cambio en este sistema social; el sentimiento de pertenencia y la adscripción a la tierra de los campesinos y los señores, con la ancestral institución del vasallaje y la investidura, estructuran un mundo que no tiene lado de afuera, es decir, no hay un otro con quien compararse, excepto con Dios, por lo que la noción de individualidad no existe. El arte es anónimo, integrado a una obra trascendente, que no tiene un fin estético, sino de culto y propaganda. Desde este punto de vista se puede decir que el mundo está encantado, pues sus habitantes son Uno con el universo. Berman lo explica diciendo que el ser humano se sentía a sus anchas en este ambiente, el cosmos era su lugar de pertenencia, o de correspondencia, y como miembro de este cosmos participaba directamente en su drama, no era un observador alienado. A este tipo de conciencia le llama "conciencia participativa", en oposición a la "conciencia científica", que es una conciencia alienada desde el punto de vista que no tiene una asociación extásica con la naturaleza, sino, más bien, una total separación y distanciamiento de ella, pues sujeto y objeto son vistos como antagónicos². Vale la pena decir que antes del realismo inaugurado por la "conciencia científica" existía un realismo religioso, del cual el pensamiento moderno es heredero, lo real y verdadero era la divinidad, frente a la cual los hombres no son nada. Se puede aceptar la tesis del mundo encantado sólo en la medida en que se reconoce que esta supone la nulidad del hombre frente a la omnipotencia de la imagen divina, y en la medida en que se entiende que para este hombre la historia es el sufrimiento de una teodisea, es decir, la libertad para él no existe, no tiene voluntad propia, está sometido a un destino y a un orden que lo incluye y lo determina absolutamente.

Esto empieza a cambiar hacia finales de la Alta Edad Media, con el Renacimiento Carolingio, aparecen las ciudades y se producen grandes cambios en la economía gracias a adelantos técnicos incorporados a la producción; tremendas transformaciones sociales y culturales se dan lugar gracias a que el mundo se empieza a abrir nuevamente. Se extienden las relaciones comerciales y se reincorpora el dinero como valor de cambio; se produce una explosión demográfica y se socializa el conocimiento, antes recluso en abadías y monasterios. La economía urbana, a diferencia de la que hasta entonces se desarrollaba dentro de estrechos círculos en la campiña, se caracteriza por la producción de bienes por encargo, es decir que no se consumen dentro del sistema en que son producidos,

² Morris Berman. Paisaje Moderno

como ocurría con la economía feudal cerrada que tendía a la autarquía.

Si la Alta Edad Media es una época de estabilidad y quietismo, este período (al que se denomina Baja Edad Media a partir del año mil) es de intenso movimiento: "Los caballeros emprenden cruzadas, los creyentes realizan peregrinaciones, los comerciantes viajan de una ciudad a otra, los campesinos abandonan su gleba, los artesanos y artistas van de logia en logia, los maestros escolares se trasladan de Universidad en Universidad"³. Además, una gran parte de la población se vió forzada a vagar por los caminos buscando una forma de ganarse la vida. Eran habituales los estudiantes vagabundos y los predicadores populares errantes.

Jaques Le Goff anota que: "Casi todos los héroes de la canción de gesta en su infancia han de partir a la aventura. Al comienzo de Girart de Vienne, los cuatro hijos de Garín dejan el castillo de Monglane; Mile parte hacia Italia; Ernaut, hacia la ciudad de Beaulande; Girart y Renier, hacia la corte del emperador de Reims; y Perceval implora a Arturo:

*Hacedme caballero, le dice,
Señor Rey, porque quiero irme.*

Y así comienza la búsqueda del Grial".⁴

La literatura caballeresca se desarrolla a la par de una necesidad de la nobleza de ganar los servicios de guerreros expertos a su permanente disposición, esto se consigue a cambio de conceder tierras y títulos de caballeros a quienes nunca fueron propietarios ni aristócratas. Se constituyó así un nuevo tipo de caballero, que por su condición de advenedizo tomo con renovados bríos una ideología en decadencia, promoviendo su propia imagen a través de un género nuevo de literatura. Buscan el acto heroico, la ocasión de demostrar valentía y honor, con lo que la función de guía y ejemplo de conducta pasan del clero, que es unilateral espiritualmente, a la caballería. Este cambio político es abalado por la Iglesia, que ve en la nueva clase de los caballeros una herramienta para encausar la secularización que se estaba gestando en las ciudades, convirtiendo a los caballeros en campeones de Cristo, guardianes de los débiles y los pobres. Sin embargo las tendencias mundanas y sensuales de esta nueva nobleza entran en un antagonismo con las exigencias trascendentales y espirituales. Esta tensión es evidente en todas las creaciones culturales de la caballería, tanto en su

³ Arnold Hauser. *Historia social de la literatura y del arte*. Editorial Labor, 1994, Colombia. Pág. 253

⁴ Jaques Le Goff. *La baja Edad Media*. Editorial Siglo XXI, España, 1971. Pág. 50

sistema ético, como en su nueva concepción del amor, la poesía, la aventura y la guerra.

Por primera vez en la historia de la literatura el amor no se convierte en un principio filosófico, sino que conserva su carácter sensual y erótico, así como su carga moral como culto consciente al amor. "Es nueva la creencia de que el amor es la fuente de toda bondad y de toda belleza, y que todo acto torpe, todo sentimiento bajo es una traición a la amada; son nueva la ternura e intimidad del sentimiento, la piadosa devoción que el amante experimenta en todo pensamiento acerca de su amada; es nueva la infinita sed de amor, inapagada e inapagable porque es ilimitada; es nueva la felicidad del amor, independiente de la realización del deseo amoroso, y que continúa siendo la suprema beatitud, incluso en el caso del más amargo fracaso; son nuevos, finalmente, el enervamiento y el afeminamiento, causados en el varón por el amor."⁵ Esta inversión insólita de los papeles, y el sitio exagerado en que se pone a la mujer en la cultura caballeresca es, creo, un síntoma más, y muy relevante, de la transformación que se está produciendo en la manera de representarse el mundo que ocurre en la Baja Edad Media. No es porque la mujer haya ganado su dignidad, aunque es muy cierto que el rol social que tiene que desempeñar durante las largas ausencias de los caballeros en la administración de los feudos es importante, sino porque la cultura masculina, centrada antes en la figura vigilante y castigadora de Dios, empieza a resquebrajarse y a buscar la unidad perdida en la comunión terrena de la pareja de amantes, no tanto físicos como espirituales. Algunos autores han querido ver en esta subordinación del caballero a su amada (que en general era la esposa del señor feudal al cual prestaban sus servicios) una metáfora del vasallaje y las relaciones de dependencia. El amante es siempre nostálgico y resignado, pues no exige correspondencia ni satisfacción, su amor es el amor de lo remoto e inalcanzable, que no tiene un objeto tangible y definido. Hauser dice que con estos elementos comienza la historia de la poesía moderna. La imagen de la mujer amada, que es el eje en torno del que gira este género literario, sea como objeto de honra o como objeto de deseo, es siempre bastante abstracto. Esto debido tanto a los formalismos cortesanos como al hecho de que todas las composiciones se la representan de la misma manera, dotadas de la misma gracia, virtud y belleza. Por eso da la impresión de que los poetas no se refirieran a una mujer determinada, o que se refirieran siempre a la misma.

El contenido erótico de la literatura caballeresca es verdadero, pero disfraza a la vez algo: la subordinación. Hay una teoría que probablemente no es completamente falsa, que dice que toda la trama romántica de estos relatos no es más que ficción, pues nunca se concretan estos amores en favores de la dama hacia el

⁵ Arnold Hauser. *Historia social de la literatura y del arte*. Pág. 266

poeta o el caballero que los solicita, más bien lo que se esconde tras los versos es la condición de súbdito, la entrega total al poder del señor y su cónyuge, un amor imposible y sublimado, que se trueca en aventura, buscando el reconocimiento por medio del valor y la destreza física. Desde esta perspectiva el amor caballeresco es también una rebelión contra el mandamiento religioso de la continencia. Pero, como es una época de una rígida moral pública, de una constante vigilancia y sospecha de la sensualidad del cuerpo, se vive una generalizada tensión erótica. Nunca se habló tanto en la literatura de belleza física, de desnudos y favores sexuales.

La importancia también de este género es el desplazamiento del clérigo literato, que hegemonizó las letras en los siglos precedentes, por el poeta profano. "La aparición del caballero como poeta significa una novedad tan completa que se puede considerar este momento como uno de los cortes más profundos habidos en la historia de la literatura"⁶ La nueva consideración del poeta, que significa el paso de la épica a la lírica, es también la manifestación de la individualidad naciente, de la nueva subjetividad moderna, que siente que tiene derecho de expresar emociones privadas en público. El subjetivismo poético, con su "presuntuoso análisis de los sentimientos" personales, reclama además autoría, el creador deja el anonimato del arte monacal y piadoso, para competir en un incipiente mercado artístico haciendo valer sus derechos de propiedad sobre la obra. Es en este movimiento donde surge, especialmente al norte de Francia, un tipo de poeta con características semejantes al escritor moderno, que ya no compone poesía para la declamación, sino que escribe libros para leer. "Los antiguos poemas heroicos se cantaban, las chansons de geste se recitaban, y, probablemente, todavía la antigua epopeya cortesana se leía en público, pero las novelas de amor y de aventuras se escriben para la lectura privada, sobre todo de las damas".⁷ Esta característica del público, y la nueva forma de recepción y difusión del arte literario, es una verdadera revolución cultural. "Sólo ahora, cuando la poesía se convierte en lectura, puede su disfrute convertirse en pasión, en necesidad diaria, en costumbre". Con la "literatura" el lector se convierte en conocedor, la experiencia de otros, verdadera o ficticia se le acerca hasta lo cotidiano, en cualquier momento se puede tomar un libro y adentrarse en sus páginas, en sus misterios, no es necesario la presencia física del poeta o el trovador, ni es menester esperar una ocasión especial en que se recite públicamente, no es necesaria tampoco la limitante formalidad de la corte.

La forma del relato cambia sustancialmente, puede echar mano de recursos que para la poesía declamada estaban vedados, la técnica narrativa se complejiza. La poesía destinada al canto o

⁶ Ibíd. Pág. 280

⁷ Ibíd. Pág. 283

al recitado es, por lo general, fragmentaria, compuesta de partes independientes y aisladas unas de otras, sin una coherencia total, excepto por la cosmogonía que le da origen. En cambio los nuevos escritores, como Chrétien de Troyes, emplean especiales efectos de tensión dramática, juegan con el tiempo y con la secuencialidad del relato, guardando siempre el cuidado de ofrecer un hilo conductor que transite toda la obra. "La literatura moderna comienza con estas novelas destinadas a la lectura; esto no sólo porque son las primeras historias románticas amorosas del occidente, las primeras obras épicas en las cuales el amor desaloja todo lo demás, el lirismo lo inunda todo y la sensibilidad del poeta es el único criterio de la calidad estética, sino que, parafraseando un conocido concepto de la dramaturgia, son los primeros *récits bien faits*."⁹

Paralelo al movimiento de la literatura caballeresca se comienza a dar una nueva literatura de origen burgués, los *fabliaux*, que ironizan sobre la sociedad, la Iglesia, los caballeros, y hasta de los mismos burgueses, en una especie de autocritica alegre que despierta la risa de sus lectores. Esta forma literaria es menos refinada y valorada que la caballeresca, pero su espíritu es ya marcadamente racionalista y escéptico. A pesar de ello, así como el público burgués se deleita con la novela caballeresca y cortesana, también los nobles son ávidos lectores de los *fabliaux*.

La literatura se empieza a escribir en lengua vulgar, y no en latín, acercándola a un pueblo que sólo conoce el dialecto, por eso, y considerando todas las variables que inciden en este movimiento cultural, no es tan extraño que los dos grandes tópicos del género caballeresco hayan sido temas tabúes para la Iglesia: la violencia y el amor, la guerra y las mujeres. Los héroes que pasan a sustituir a Carlo Magno en el *roman courtois*, como por ejemplo Alejandro y Arturo, son héroes positivos, que unen la sapientia a la fortitudo, sumando a la ciencia y al valor físico todos los refinamientos de la cortesía. El personaje del Rey Arturo, que introduce Godofredo de Monmouth en su *Historia Regum Britanniae*, sería el centro sobre el que gira un conjunto de obras denominadas "el ciclo bretón", con él, el mito "imperial" de la canción de gesta es reemplazado por el mito "real". Este es el precursor de una nueva edad de oro, profetizada por Merlín, en que el caballero une de manera indisoluble y algo confusa el amor por el Dios supremo con el amor terreno hacia la imagen femenina. Se ha dicho que es en esta época que surge el culto a la virgen, desconocido aún en la cristiandad. El caballero representa la búsqueda de una unidad perdida, y los relatos de caballería son el testimonio compartido de este drama que se inicia para la modernidad: a saber, el de la ausencia de certeza y la necesidad de reconocimiento.

⁹ Ibíd. Pág. 285

La literatura caballeresca entonces esta centrada en la relación del mito real con la necesidad de resistencia a la desintegración, por eso se busca el calis sagrado. El Graal se supone que es la copa que recibió la sangre de Cristo, en él se realizó la primera eucaristía, presidida por el propio Jesús, en la última cena, luego José de Arimatea lo lleva a Europa, donde finalmente se extravió. Su búsqueda no es sino el inútil intento de reconstituir un mundo que se ha resquebrajado para siempre, que se ha abierto hacia una libertad que lo descompone por dentro a partir de la aparición de las voluntades individuales, que sufren por la desintegración de la totalidad y la relativización de la verdad. "Se ha lanzado la hipótesis de que el Graal, que a finales del siglo XII se introduce en la literatura cortesana, era un sustituto de la Jerusalén perdida por los cruzados, el en vez de un sueño frustrado. Así se podría comprender el pesimismo de las últimas novelas de la Tabla Redonda, fruto amargo del fracaso de las cruzadas"⁹ Arturo y sus caballeros cifran en el Graal las esperanzas de una restauración del reino de Dios, atribuyendo al objeto un poder mágico que se podría enarbolar en la lucha contra el creciente egoísmo y el cambio perceptual que se estaba operando: el humanismo y el naturalismo aristotélico que serían los antecedentes del renacimiento.

La nueva función de los relatos ya no es entonces de tipo informativo, pedagógico o de entretención, sino que, incluyendo todo lo anterior, también de carácter existencial. Son una manera de reconstruir una totalidad desmembrada, fragmentada. Apropiándose de experiencias ajenas es que podemos articular un mapa de lo universal, sin el que nos es imposible orientarnos prácticamente en este mundo. La imaginación, al encontrarse con aquellos relatos y recrearlos en la conciencia de cada uno, los experimenta de forma casi palpable, los vive; aunque se interpreta y se recrea de acuerdo a cada biografía particular, pero siempre yendo más allá, abriendo un horizonte nuevo de posibilidades. Lo desconocido es algo soñable, algo que viaja hacia nosotros a través del lenguaje, aunque le demos nuestras propias características.

Hay una suerte de identificación entre el sujeto del relato y el que lo recibe. Así es posible que podamos vivir acontecimientos, lugares, en un tiempo distinto al nuestro y en un espacio que es otro del que nos es propio. La literatura desde sus comienzos captó esta exquisita necesidad de los seres humanos, y nos otorgó la posibilidad de apropiarnos del pasado con la historiografía, o de los sueños de otros, haciéndolos propios, con los relatos de ficción. Sueños conscientes son los que genera tanto la literatura como el cine.

⁹ Jaques Le Goff. *La Baja Edad Media*. Pág. 135

La imagen-movimiento

La imagen sonora es algo fascinante porque es un sueño que se hace vigente en la vigilia, se puede oír y ver como si fuese algo que tiene las cualidades de la "cosa", es decir, que es independiente, que se nos resiste. Cualquier arte del relato que integre otros sentidos a la experiencia ampliará más y más esta fascinación, la hará irresistible. La televisión ya es algo difícil de evitar. Las teleseries atrapan miles de miradas porque en ellas se puede hurgar en otras vidas posibles, se pueden experimentar situaciones que están lejos de poder pertenecernos alguna vez o involucrarnos. Ya no es una simple entretención, la teleserie pasa a formar parte de nuestra vida, es adictiva, es necesaria, pues lo que ocurra con los personajes también ocurre con nosotros, y mientras más cosas ocurran, de diversa índole, más atrapados estaremos. La teleserie se transmite todos los días, como la vida misma que todos los días tiene un capítulo diferente, el fin de semana nos angustiamos porque no tenemos teleserie, no tenemos vida. Nuestra rutina siempre será más odiosa, más sucia, más pequeña y miserable, comparada con lo que se puede alcanzar en la pantalla.

El cine trae con más precisión que la literatura un mundo a la mano, claro que deja menos espacio a la libre interpretación, pero la sensación de experimentar emociones y percepciones, de estar involucrado en la historia, es mucho más intensa. Uno se puede dejar llevar por el movimiento, por ese lenguaje mágico que nos traslada, que no tiene fronteras temporales ni espaciales. La impresión de realidad en el cine es mucho mayor respecto de todas las otras artes escénicas y representacionales. Metz expresa ese rasgo del cine de la siguiente manera: "Entre todos los problemas de teoría del film, uno de los más importantes es el de la impresión de realidad que el espectador experimenta ante el film. Más que la novela, más que la obra teatral, más que el cuadro del pintor figurativo, el film nos proporciona el sentimiento de asistir directamente a un espectáculo casi real (...) Desencadena en el espectador un proceso a la vez receptivo y afectivo de 'participación'".¹⁰ Tal fenómeno es lo que hace al cine atractivo, situándolo en una categoría que escapa a los patrones comunes de juzgar un arte. La nueva dimensión de realidad pone al espectador en calidad de testigo de un acontecimiento verdadero, no importa si la película tiene la pretensión de ser una ficción creíble o simplemente fantástica, en ambos casos se gatilla un mecanismo psicológico que produce en el espectador la impresión de estar ante hechos reales. Es más, las películas en cartelera, son comentadas como si se tratase de un suceso como cualquier otro de la vida social, en torno a ellas se articulan opiniones,

¹⁰ Christian Metz. Ensayo sobre la significación en el Cine. Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972, Pág. 18

posturas políticas, morales e ideológicas. Hay filmes que han determinado o al menos identificado a generaciones enteras, otros que han sido asumidos por grupos minoritarios o segregados como un estandarte de lucha o declaración de principios. En fin, lo importante es que esto puede ocurrir sólo en virtud de que los films presentan una parte de realidad, transmiten emociones y se constituyen en un tipo muy especial de discurso.

Por otro lado la impresión de realidad en el cine no es lo suficientemente "dura" como para impedir algo que en mi opinión es la base del fenómeno, su esencia, a saber: la participación del espectador en la trama, involucrado en virtud de un proceso de identificación con los personajes y las situaciones, que ocurre independientemente del juicio crítico y la racionalización que pueda estar ocurriendo paralelamente en él. El poder proyectivo del cine convierte a la relación con la obra en una experiencia, en todo el sentido de la palabra, en un "pasarle cosas" al espectador por estar ahí, participando de manera viva.

Al preguntarse, como muchos teóricos lo hacen, por el porqué de la fuerza de "la impresión de realidad" en el cine en comparación con la fotografía, es evidente para una respuesta el papel que juega en esto el movimiento. El movimiento otorga a las imágenes, antes planas, volumen y cuerpo, las separa del fondo y les da autonomía. Cuando el cine era en blanco y negro los norteamericanos desarrollaron además una técnica de iluminación que realzaba esta impresión de volumen, iluminando las figuras por detrás daban más profundidad a la escena y a los personajes, no así el cine europeo que no comprendía aún que un film es mucho más que una fotografía en movimiento. Luego con la aparición del cine en color ya no fueron necesarios los trucos de iluminación para separar la figura del fondo, bastaba con el movimiento para la impresión de realidad. Según Metz, es una ley general de la psicología que el movimiento una vez percibido es percibido como real, al revés de lo que sucede con otras estructuras visuales como el volumen, que bien se le puede percibir al mismo tiempo que se lo considera como irreal, como ocurre en el caso de la fotografía o de los dibujos que simulan volumen.

"El movimiento es inmaterial, se ofrece a la vista, nunca al tacto, y por ello no podría admitir grados de realidad fenoménica", como sería el caso de distinguir lo "verdadero" y la "copia". Por ello, si la fotografía se experimenta como la representación de algo pretérito, por la fijación de la imagen, el cine se experimenta como algo actual, porque el movimiento siempre lo es. Llegamos así a un punto en que podemos polemizar con la valoración que Benjamin hace del cine, desdeñándolo al considerarlo como obra técnicamente reproducida, sin original y sin "aura". A la luz de las anteriores reflexiones podemos decir en su favor que la pretensión de la obra cinematográfica no puede ser la misma que la de la obra plástica, no puede

pretender ser soporte de un "aura", o al menos no de la forma en que se lo imagina Benjamin. Si el cine posee un "aura" este tiene que ser de carácter social y se realiza en la producción de la impresión de realidad que genera el movimiento. Y si lo que hemos argumentado hasta aquí es cierto, y el movimiento siempre "es en acto", ya no se puede hablar de reproducción, sino de una "segunda producción" como indica Metz, que tendrá el mismo valor de realidad que la primera, para el espectador. En eso consiste la maravilla y el horror del cine: su total poder de seducción y de convencimiento sobre su objetividad. Los grandes movimientos totalitarios lo saben y han usufructuado de tal poder como arma de dominación y propaganda, eso es lo que horrorizaba a Benjamin, la homogeneización de la opinión, la suspensión del juicio crítico, la manipulación de las masas y las conciencias.

La impresión de realidad que genera la imagen-movimiento¹¹ oculta el hecho de que la narración está pensada desde un punto de vista particular, que a su vez oculta un interés ideológico, o que, si no es así de manera consciente, inconscientemente se reproducen ciertas normas morales o pautas de conducta. El cine se ha apropiado de la historia de la humanidad, buscando en ella material argumental para poner en escena, y en gran medida el acercamiento al conocimiento de nuestra historia para los habitantes del siglo veinte ha sido a través de éstas recreaciones. Las películas de época reproducen la moda, los modales, la forma de hablar y de pensar de un período histórico determinado, pero siempre es una interpretación, un apoderarse hoy del pasado con algún sesgo. Por otro lado la historia del cine ha estado marcada por la censura, por las persecuciones políticas y las directrices de la clase dominante. La elección de los temas y la manera de abordarlos se corresponde en general con las necesidades y las licencias del poder. Me refiero, claro, a la gran industria del cine, pensado para el control ideológico de masas. Una investigación interesante sería el determinar cuales han sido esos patrones en la historia del cine y correlacionarlos con el ambiente político. Eso permitiría explicar, por ejemplo, porqué durante la década del cincuenta, en los primeros años de la guerra fría, en Hollywood se hicieron

¹¹ Este término lo he tomado de Deleuze quien realiza un extenso análisis del fenómeno del cine. Descubriendo en él, como mínimo, esta impresión de realidad o materialidad. "Este conjunto infinito de todas las imágenes constituye una suerte de plano de inmanencia. La imagen existe en sí, sobre este plano. Este en-sí de la imagen es la materia: no algo que estaría escondido detrás de la imagen sino, por el contrario, la identidad absoluta de la imagen y el movimiento. La identidad de la imagen y el movimiento es lo que nos lleva a concluir inmediatamente en la identidad de la imagen-movimiento y la materia". Gilles Deleuze. *La imagen-movimiento*, Editorial Paidós, Barcelona, 1991, Pág. 90

tantas películas sobre el Imperio Romano, o los temas de las escrituras bíblicas.

En fin, lo que nos ocupa es que en este arte todos sabemos que es una ilusión, que no es cierto lo que acontece en la pantalla, que es una representación, una creación humana, incluso podemos estar conscientes de su carga ideológica, pero, como en cualquier relato, también se puede hacer abstracción de ello y reconocerse en el otro ficticio, en el personaje, y dejarse involucrar por sus circunstancias. Visto así y suspendido el juicio crítico, el cine bien puede ser visto como un viaje en el tiempo, como la única "Máquina del tiempo" que el hombre ha podido construir hasta el momento, o al menos la más perfecta.

El cine de ciencia ficción hace irrumpir al futuro en el presente para convertirlo en una de sus dimensiones, tal como lo hace con el pasado al re-producirlo en los films históricos, desde este punto de vista no hay algo que sea el futuro y el pasado distinto del ahora, todo lo que hay es el presente que hace un relato de lo que fue y lo que será, y lo vive como transcurrir del tiempo. El hombre genérico es el resultado de todas las historias, reales o ficticias. La herencia que el pasado nos deja no es otra cosa que su memoria. Algunas obras pretenden ser descripción objetiva de lo que aconteció, de los hechos tal cual fueron, pero ya la teoría de la historia sabe que esto siempre es una mirada subjetiva, una interpretación como cualquier otra, de las cuales pueden haber muchas. Un relato descriptivo con pretensiones de objetividad a la larga no se puede distinguir de uno que dice la "verdad" a medias o de otro que simplemente fantasea. Las novelas y los cuentos que son producto de la invención del hombre, no son menos parte de la herencia histórica de la humanidad, es por eso que tanto una novela como un libro de historia, un archivo de prensa o un film son material igualmente valioso para el historiador o el sociólogo, si sabe verlos como documentos que encierran un secreto.

El Montaje es el Lenguaje

Sergei Eisenstein, el precursor del cine soviético, en un artículo de 1929 muestra como la cultura japonesa tiene un sinnúmero de rasgos cinematográficos, pues el elemento básico de su forma de representación es el montaje. En especial en la escritura, que es primordialmente representacional. El fundamento de la escritura japonesa es el jeroglífico, en que cada figura corresponde a un objeto, o a un hecho determinado, pero al ser estos combinados se articula un concepto, que no es una simple suma de signos, sino un producto nuevo que los trasciende. "De jeroglíficos separados que han sido fundidos proviene el ideograma. De la combinación de dos 'representables' se logra la representación de algo gráficamente

irrepresentable"¹², podríamos decir "lo abstracto", que no puede ser simplemente indicado, sino que requiere de asociaciones más complejas. Básicamente a esto se le puede llamar montaje. Es esta característica de la cultura japonesa la que da origen al "haikú", que es la forma más lacónica de poesía que existe. Los haikú no son sino jeroglíficos traspuestos a frases, de tal manera que el método para su resolución es completamente análogo al de la estructura del ideograma. "Desde nuestro punto de vista -dice Eisenstein- éstas son frases de montaje. Listas de tomas. La combinación de dos o tres detalles de tipo material proporciona una representación perfectamente acabada de otro tipo: psicológico."¹³

El proceso del ideograma es combinar símbolos independientes, disociados unos de otros, para conformar una tercera expresión, por ejemplo el símbolo de un "cuchillo" puesto junto al de un "corazón", dara por resultado el concepto de "pena", o el de "perro" sumado al de "boca" querrá expresar la idea de "ladrido". Pues bien, el lenguaje cinematográfico está basado en un idéntico principio, combinar incongruencias que daran sentido en conjunto. Cada plano, cada toma, cobra su verdadero significado en relación con las demás, y a su ubicación en la secuencia. Eisenstein opera bajo la convicción de que una toma es una célula del montaje, "así como las células forman con su división un fenómeno de otro orden, el organismo o el embrión, así del otro lado del salto dialéctico de la toma, está el montaje", que se caracteriza por un "choque" o conflicto de dos trozos en oposición. Probablemente esta postura de Eisenstein este animada por las tesis del "materialismo dialéctico", que por aquel entonces tuvieron tanta importancia política aplicándose metódicamente al análisis de los acontecimientos naturales e históricos. Una de esas tesis es la de "la unidad y lucha de los contrarios", que se puede entender como una simplificación de la dialéctica hegeliana. En Hegel lo único que existe es la relación que se puede manifestar o desplegar en términos aparentemente opuestos, en cambio desde el naturalismo del materialismo dialéctico inventado por Engels, los contrarios tienen una existencia anterior a la relación. Lo interesante en la postura de Eisenstein es que uno puede descubrir en ella un razonamiento que obliga a ir más allá del realismo y nos acerca al cine como alegoría, como unidad que una vez constituida no puede desintegrarse en partes o fragmentos, a pesar de su origen fragmentario. Los dadaístas saben de este arte que recoge elementos aislados de la realidad para constituir un sentido que pone el acento tanto en el creador que ofrece una especial mirada de los hechos, como en la interpretación del espectador, que se enfrenta a la obra desde su experiencia en el mundo, es decir, el énfasis es puesto exclusivamente en el sujeto, no en

¹² Sergei Eisenstein. "El Principio Cinematográfico y el Ideograma", en **La Forma del Cine**, Editorial Siglo Veintiuno, México, 1990, Pág. 34

¹³ *Ibid.* Pág. 36

el objeto como en el realismo que tiende a justificar un estatu quo, un orden inmutable, un determinismo. "La representación de objetos en sus proporciones verdaderas (absolutas) es, por supuesto, sólo un tributo a la lógica formal ortodoxa. Una subordinación a un orden inviolable de cosas. Tanto en pintura como en escultura se produce una vuelta periódica e invariable a los períodos en que se establece el absolutismo, desplazando la expresividad de la desproporción arcaica por 'tablas de piedra' de una armonía oficialmente decretada. El realismo absoluto no es, en manera alguna, la forma correcta de la percepción. Simplemente es la función de una cierta forma de estructura social. De acuerdo con una monarquía estatal, se implanta una uniformidad estatal en el pensamiento. Un tipo de uniformidad ideológica que puede desarrollarse pictóricamente en el rango de los colores y diseños de los regimientos de guardias..."¹⁴

Se puede levantar como hipótesis que cada periodo histórico conservador tiende al realismo en el arte, y quizás el cine no escape a esta tendencia. La distinción que se puede hacer es que el cine nace en una época de cambio y revolución a nivel estructural del capitalismo industrial, en una época que ve nacer un nuevo estadio de la modernidad con la sociedad administrada y de masas. Como tal es un periodo de intensa creatividad y experimentación, del que el cine es uno de su productos, así como el surrealismo y las vanguardias artísticas; por tales motivos en su forma hay implícito algo que se corresponde con este movimiento de la realidad, y eso es el montaje. Ahora, también la interpretación del fenómeno del cine está circunscrita a intereses y proyectos históricos, de hecho en la naciente Unión Soviética hay otras concepciones del cine como arte. Es interesante a este respecto la polémica que durante muchos años sostuvo Eisenstein con Pudovkin, que contraponía polémicamente a la teoría de "choque" en el montaje de Eisenstein, la de "encadenamiento". Pudovkin entendía el montaje como una cadena de trozos aislados, una suerte de ladrillos arreglados en serie exponiendo una idea, excluyendo del lenguaje cinematográfico el esencial conflicto entre las partes constituyentes, considerándolas aquí de manera aislada. Esto para Eisenstein representa una apreciación épica del principio del cine, cuando en realidad el montaje es una idea que surge del choque de tomas independientes, e incluso opuestas unas a otras, lo que se podría asociar más bien con un principio dramático, no referido en este caso al contenido, sino exclusivamente a la forma.¹⁵

La concepción estética que Eisenstein desarrolla para el cine es fundamentalmente basada en el conflicto, incluso dentro de una toma se puede establecer una suerte de montaje, por el contraste de intensidades, por el especial uso de los ángulos o las

¹⁴ Ibid. Pág. 39

¹⁵ Sergei Eisenstein. "Aproximación dialéctica a la forma del cine", en *La Forma del Cine*.

perspectivas, por los contrapuntos producidos por el enfoque o los matices de colores, etc. Todos estos, recursos de la fotografía, que se suman a la yuxtaposición de una toma con otra creando una dinámica que hace avanzar al film como un todo. "El conflicto dentro del cuadro puede ser muy variado en carácter, puede ser incluso un conflicto en la historia. Como en aquel período 'prehistórico' del cine (aunque en la actualidad hay infinidad de ejemplos también), cuando escenas enteras se fotografiaban en una sola toma, sin ningún corte. Y no obstante esto, queda fuera de la estricta jurisdicción de la forma del cine"¹⁶. A los conflictos de todo arte representacional, como la pintura y la fotografía, en el cine se añaden otros, que son de su especial competencia, como el contrapunto que en el cine sonoro existe entre lo óptico y lo acústico, o uno de sus mas fascinantes conflictos: aquel entre el encuadre de la toma y el objeto fílmico, que es un "choque" entre la lógica organizadora del director y la lógica del objeto; conflicto materializado en la posición de la cámara. Cuando no se comprende la calidad de arte del cine se tiende a limitar el uso de la cámara, atribuyéndole el papel de una especie de observador objetivo que registra los acontecimientos que ocurren frente al lugar en que esta emplazado, sin dirigir voluntariamente la mirada, en un intento de descripción neutral. Sin embargo el verdadero cine es aquel que ha asumido el montaje como su lenguaje y lo utiliza para crear sentido, la cámara desde este punto de vista tiene que seleccionar los rasgos de la realidad que son relevantes para el mensaje final. En esto Hitchcock está de acuerdo, dice: "Hay una gran diferencia entre la creación de un film y la de un documental. En un documental, Dios es el director, el que ha creado el material de base. En el film de acción, es el director quien es un dios, quien debe crear la vida. Para hacer un film, hay que yuxtaponer montones de impresiones, montones de puntos de vista y, con tal de que nada sea monótono, deberíamos disponer de una libertad total. Un crítico que me habla de verosimilitud es un tipo sin imaginación"¹⁷. La intensidad de la identificación del espectador con la pantalla está estrechamente ligada a la direccionalidad de la atención que se logra con la subjetividad del uso de la cámara y el ritmo del montaje.

En el cine no solamente se puede jugar en el montaje con los tiempos, condensando la acción o dilatándola, también permite que los detalles encadenados expresen conceptos y creen intensidades. Una escena de un asesinato cobrara mucha mayor tensión o dramatismo si en vez de mostrarla desde un plano general y sin cortes, se busca la subjetividad de los personajes y lo violento de la situación magnificando ciertos rasgos, focalizando la atención en pequeños detalles que serán después determinantes, o presentándonos primerísimos planos de los rostros de los personajes implicados. Este lenguaje no es

¹⁶ Ibíd. Pág. 42

¹⁷ Francois Truffaut. El cine según Hitchcock, Ed. Alianza, Madrid, 1988, Pág. 84.

realista porque descompone los hechos, los fragmenta, captando de cada cosa su esencia, o mejor, lo que de manera subjetiva será más valorado, se podría postular a una suerte de economía de la imagen en que según la elección de las tomas y su ubicación relativa en el film se consigue mayor o menor impacto en los espectadores, pero siempre bajo el principio del sentido último que el montaje da al conjunto. Si uno examina las tomas de manera aislada tendrán que parecernos estas necesariamente absurdas o vacías de contenido dramático, sin significado alguno, desnudas de emoción o suspense, encontraremos la toma de un ojo que el primer plano desfigura inexplicablemente o los pies de alguien calzado con zapatillas que camina por una calle empedrada, o a una mujer que voltea a mirar un callejón desierto, etc. Cada trozo o fragmento de una acción es casi abstracto, sólo pueden ser comprendidos en función del todo. Es en este sentido que la construcción de un film puede ser considerada como una dialéctica. Lo particular está determinado por el todo y también a la inversa. De lo que se trata es de materializar una idea, no de describir una acción, y esto se logra reuniendo un material asociativo que generará tanto el concepto como la sensación. Para Eisenstein "la trama o historia de la película no es más que un recurso sin el cual uno no es capaz de decirle algo al espectador"¹⁹. Es la misma convicción de Hitchcock cuando habla del "Mac Guffin", término que acuña Kipling para designar el robo de documentos en una historia de espionaje, pues en varias de sus novelas invariablemente de lo que se trata es de robar los planos de una fortaleza enemiga. Robar un secreto que en realidad no tiene importancia para el narrador de la historia, si lo tiene para los personajes, pero para el narrador el eje de la acción que es el robo de los planos es nada más que un pretexto, es un centro vacío, una nada sobre la que se construye una trama que si es lo relevante en un film. Los críticos según Hitchcock cometen el error de poner toda su atención en el "Mac Guffin", buscando lógica y coherencia, buscando su credibilidad, sin comprender que este no es más que una justificación para narrar desde otro plano. El pretexto de la acción puede ser tan irrisorio que si la película está construida de manera sostenidamente dramática es posible que incluso éste sea olvidado. Hitchcock revelaba al público el "Mac Guffin" por lo general en el segundo tercio de la película cosa que evita los finales explicativos en que la tensión decae.

Pero no es sólo en esta materia en que los dos maestros del cine están de acuerdo, en el tema del montaje, como esencia del lenguaje cinematográfico, Hitchcock tiene absoluta claridad: para él el cine no requiere gran cosa del sonido, las películas mudas se las podían arreglar perfectamente para comunicar ideas complejas, de hecho considera a este "género" como la "forma más pura del cine". El director inglés siempre privilegiaba la imagen antes que el diálogo, trataba de no caer en la simpleza de solucionar un problema expresivo recurriendo a la explicación

¹⁹ En "Aproximación Dialéctica a la forma del Cine", Pág. 63.

verbal, el cine tiene su lenguaje y debe usarlo, lo que trajo el sonido al cine fue un empobrecimiento de su lenguaje particular y propio. Por eso Hitchcock, evaluando su carrera, se lamenta de haber realizado la película "La sogá", pues en ese film contravino todas sus convicciones, violentando los principios del cine. En "La sogá" (Rope) Hitchcock crea la ilusión de que no hay cortes, y en rigor solo hay los que necesariamente debió hacer cada diez minutos, que es lo que dura un rollo de celuloide en rodarse. No hay mas que un largo plano secuencia en esta película y la cámara no sale del ambiente de un departamento en altura. Este experimento es una renuncia a los recursos del cine y una aproximación a la expresión teatral, aunque ya hemos dicho que dentro de una misma toma también hay de algún modo montaje por la dirección de la cámara, el encuadre, la posición y distancia relativa respecto de los personajes, etc. Hitchcock se arrepiente de la realización de esta película tal como Eisenstein reniega de un antiguo proyecto: "En 1924-1925 rumiaba la idea de hacer un retrato fílmico del hombre real. En esa época prevalecía la tendencia a mostrar al hombre real en las películas sólo en escenas dramáticas largas, sin cortes. Se creía que los cortes (el montaje) podían destruir la idea del hombre real. A este respecto, Abram Room estableció algo así como un récord cuando utilizó en *The death ship* tomas dramáticas sin cortes, de hasta 40 metros o 135 pies. Consideré entonces (y sigo considerando) que semejante concepto es totalmente afílmico"¹⁹.

Es interesante confrontar las perspectivas de estos dos directores, tan lejanos y disímiles, y descubrir su total afinidad en lo que respecta a los fundamentos de su arte. Aunque es bueno reconocer que en Eisenstein la reflexión es mucho más acabada y profunda que en el director inglés, además que conscientemente se inscribe dentro de un movimiento social, estableciendo los paralelos y correspondencias con la nueva situación histórica que se está viviendo en Europa y muy especialmente en la Unión Soviética. Eisenstein sabe que tras todo arte hay una postura política, una ideología que opera al servicio de intereses de clase: "La fotografía es un sistema de reproducción para fijar acontecimientos reales y elementos de actualidad. Estas reproducciones, o fotorreflexiones, se pueden combinar de varias maneras. Tanto como reflexiones, como en la manera en que estén combinadas, permiten cualquier grado de distorsión -ya sea inevitable técnicamente o deliberadamente calculada. Los resultados fluctúan desde las combinaciones naturalistas exactas de las experiencias visuales interrelacionadas, hasta las alteraciones completas -arreglos no previstos por la naturaleza- e incluso hasta un formalismo abstracto con residuos de realidad. La aparente arbitrariedad del asunto, en relación con el *statu quo* de la naturaleza, es

¹⁹ "Aproximación dialéctica a la forma del cine", en *La forma del cine*, Pág. 61

mucho menos arbitraria de lo que parece. El orden final está inevitablemente determinado, consciente o inconscientemente, por las premisas sociales de quien hace la composición fílmica. Su tendencia -determinada por una clase- es la base de lo que parece una arbitraria relación cinematográfica con el objeto colocado, o encontrado, ante la cámara".²⁰

De todas formas podemos situar esta reflexión acerca de la sintaxis cinematográfica en el contexto de un fenómeno que es propio de este siglo, común tanto a la experiencia socialista como a la del capitalismo transnacionalizado, a saber, la aparición de la sociedad de masas y del poder invisible de la administración burocrática. Este movimiento de la contradicción hacia la invisibilidad queda reificado en el cine, elevado a la categoría de lenguaje. En la sintaxis fílmica el sentido está dado por el conflicto. Entendido así el fenómeno del cine, la dramaturgia visual debe considerar como sus elementos todos los contrapuntos que están a su alcance. Y, como sabemos, el primero de ellos es el hecho de que el movimiento paradójicamente se origina en la sucesión de imágenes inmóviles diferentes que son los fotogramas. Eisenstein es consciente del origen dialéctico de este arte y Hitchcock lo intuye, no en vano ambos reconocen como maestro a Griffith, quien pensó por primera vez cómo expresar conceptos yuxtaponiendo en la pantalla imágenes fragmentadas. "La tendencia a filmar acciones, historias, empezó con el desarrollo de las técnicas propias del cinematógrafo y sabemos que el primer gran momento de este desarrollo tuvo lugar cuando D. W. Griffith sacó la cámara del lugar en el que la colocaban sus predecesores, en algún punto del arco del proscenio, para acercarla lo máximo posible a los actores. El segundo gran momento tuvo lugar cuando Griffith, prosiguiendo y perfeccionando los intentos del inglés G. A. Smith y del americano Edwin S. Porter, empezó a ensamblar los diversos fragmentos de película, los planos, para convertirlos en secuencias. Era el descubrimiento del ritmo cinematográfico por la utilización del montaje".²¹

El ritmo es la cadencia con que están combinadas las tomas, es lo que genera la tensión dramática en el espectador. El montaje genera el concepto, la idea, pero la sensación, que se transmite por la intensidad expresiva de tales conceptos debe su arte al ritmo. Respecto a este elemento del lenguaje cinematográfico Eisenstein propone una analogía con el lenguaje musical, ya que el montaje, como la música, también debe ser ejecutado en el tiempo. "El criterio fundamental para esta construcción es la longitud absoluta de los trozos. Estos están unidos de acuerdo con sus longitudes, en una fórmula-esquema que corresponde a un

²⁰ Sergei Eisenstein, "Del teatro al cine", en *La forma del cine*, Pág. 12.

²¹ En *El cine según Hitchcock*, Pág. 49

compás de música"²². En función de este criterio Eisenstein reconoce cinco tipos de montaje: De estos el "Montaje Métrico" es el más simple, pues consiste en unir trozos de idéntica longitud, al modo de un compás regular, que puede ser organizado en un ritmo 2/4, 3/4, 1/4. etc. El siguiente es el "Montaje Rítmico" que introduce una valoración del contenido de la toma para determinar su duración, la intensidad e importancia de cada trozo se evalúa en relación a la estructura de la secuencia, con lo que la duración abstracta o relativa no es idéntica a la real, como ocurre en el montaje métrico. Luego disponemos de el "Montaje Tonal", término que crea Eisenstein para designar un tipo de montaje que va más allá del rítmico. En el montaje rítmico es el movimiento dentro del cuadro lo que determina su importancia y duración, impulsando el salto de montaje de imagen a imagen. "En el montaje tonal se percibe el movimiento en un sentido más amplio. El concepto de movimiento abarca todas las emociones del trozo de montaje. Aquí el montaje se basa en el sonido emocional del fragmento, en su dominante. El tono general del trozo". Con esto Eisenstein pone énfasis en el interés central de una secuencia. Tal como en un acorde hay una nota "tono" que determina a las demás, una secuencia puede girar en torno a una toma que opera como su eje. El que sigue es el "Montaje Sobretonal", que se distingue del montaje tonal por un cálculo colectivo de todos los atractivos del trozo. Los tres anteriores métodos de montaje se ponen en juego aquí al servicio de un cálculo que busca una reacción psicofisiológica en el espectador, no es simple movimiento, sino un "colorido melódicamente emotivo", en que el tono principal (la nota dominante) entra en conflicto con el sobretono, que es su contrapunto y complemento, para conseguir una emoción determinada. Hay que decir que esto supone condiciones ideales para la consecución de tales efectos en el espectador. Supone por ejemplo un dominio y una educación del espectador en el lenguaje del cine; supone también un conocimiento profundo de psicología social por parte del creador cinematográfico; supone la sistematización de la emotividad del público, que está arraigada en las estructuras psíquicas, etc.

Eisenstein menciona como último método, el "Montaje Intelectual", que apela al proceso reflexivo que se desarrolla de forma paralela al fisiológico en el espectador. Pareciera ser que para Eisenstein tal dualismo devenido en conflicto debería ser superado por un cine que lograra una unidad de ambos procesos. "El cine intelectual será aquel que resuelva el conflicto-yuxtaposición de los sobretonos fisiológicos e intelectuales. Se constituirá así una forma completamente nueva de cinematografía: la realización de la revolución en la historia general de la cultura; se constituirá una síntesis de la militancia de ciencia, de arte y de clase".²³

²² "Métodos de montaje", en *La Forma del Cine*, Pág.72

²³ *Ibíd.* Pág. 81

Se puede encontrar un concepto diferente de lenguaje cinematográfico y del papel del montaje en teóricos de la imagen como Chistian Metz, que no considera como Eisenstein la relación dialéctica de los elementos en una obra cinematográfica, sino por el contrario los valora de manera autónoma, vinculados en virtud de una estructura narrativa, cumpliendo el rol de unidades "sintácticas" o "sintagmaticas". Si Eisenstein en su reflexión pone el acento en lo temporal, esta otra perspectiva "estructuralista" del "film narrativo" se ocupa de la dimensión espacial en su clasificación de los elementos fílmicos.²⁴

Los Sueños

A la luz de lo que he expuesto sobre el lenguaje cinematográfico quisiera proponer la tesis de que este se estructura de manera análoga al lenguaje onírico, o al menos que el cine ha hecho suyo una forma de relato que pertenece al mundo de los sueños y de la vida que hacemos en ese mundo. Aunque vale la pena preguntarse si no será que soñamos recién en esta era, de la televisión y la pantalla grande, con el formato cinematográfico. Si fuese así, cosa que es perfectamente posible, no se alteraría el sentido de la tesis que estamos planteando, ya que el hombre es un ser que se va produciendo a sí mismo, sin estar determinado por una naturaleza inmutable. La forma de los sueños puede ser, al menos hoy, analogada a la forma narrativa del cine, ya sea porque este arte tiende a reproducir el fenómeno onírico (con lo que se hace inevitable plantearse la pregunta de si no será toda la historia del arte un intento por llegar a desarrollar una forma expresiva que supla en la vigilia la función que los sueños cumplen de manera inconsciente), o bien porque los propios sueños se adaptan a las innovaciones en los recursos narrativos.

Otro aspecto importante que liga al cine con los sueños en su forma mas allá del lenguaje, es que en el sueño ocurre reiteradamente que uno es protagonista de la trama o un personaje involucrado en la acción, pero al mismo tiempo presencia estos acontecimientos desde un lugar a "distancia", de manera "menos parcial". Este desdoblamiento nos llama la atención en la vigilia una vez que analizamos el momento onírico, pues en la "realidad" parece imposible poder desbordar la propia subjetividad y los límites de la visión del individuo (que para Wittgenstein son los límites de "mi mundo"). De hecho en la teoría de los sueños se establece con bastante justificación que cada personaje que participa del sueño es uno

²⁴ Cf. Chistian Metz, "La gran sintagmática del film narrativo", en *Análisis Estructural del Relato*, Ed. Premiá, México, 1988.

mismo, fenómeno que se entiende si pensamos la constitución de la personalidad desde el deseo.

Lo que ahora me importa constatar es que parece ser el mismo fenómeno que ocurre en el cine: El espectador, en su butaca, se identifica con el personaje y "vive" esa realidad de la pantalla como si fuera la suya propia, pero a la vez (salvo en escasas y notables excepciones) sigue consciente de su "realidad" de espectador, que ha pagado su entrada y que tendrá que salir a enfrentar el mundo "real" cuando la película termine, y que siente como las piernas se le entumecen y como le incomoda la butaca. En el sueño y en el cine hay un movimiento constante entre una primera y una tercera persona, e incluso la libertad de estos lenguajes permite una identidad con todos los personajes que aparecen, pudiendo experimentar diversos roles.

Freud en "La Interpretación de los Sueños" nos presenta una polémica entre los pensadores que se han preocupado del fenómeno de los sueños, a saber: si estos son continuidad o ruptura de la vigilia, a partir de la impresión de que los sueños son ajenos a nuestro espíritu. Schleiermacher opina que la actividad mental procede por conceptos y no por imágenes como en el caso de los sueños, que carece de lenguaje abstracto, teniendo más bien la forma de representaciones plásticas involuntarias. Con esto quiere decir que el sueño alucina, sustituye pensamientos por alucinaciones (lo que es un argumento más a favor de la analogía entre este fenómeno psíquico y el cine). Para teóricos como Lemoine la incoherencia de las imágenes oníricas es el único carácter esencial del sueño, con lo que se nos plantea el absurdo de los enlaces que el sueño establece entre las representaciones. El sueño parece ser más una alegoría que una representación simbólica. Maury ve en los sueños las mismas características del delirio, es decir, una acción espontánea y automática del espíritu y una asociación viciosa e irregular de ideas. Para algunos esta actividad no es más que un debilitamiento del aparato psíquico, para otros es una suerte de proceso somático en que segregamos pensamientos ahogados en germen o acumulados durante la vigilia, es decir, se sueña con cosas irrelevantes y no es interpretable, es puro azar irracional. Para otros como Novális, los sueños nos protegen de la monotonía y la vulgaridad de la existencia, la fantasía liberada interrumpe con su juego infantil la seriedad del hombre adulto, que sin los sueños envejecería antes. Cosas que también podemos decir del cine de alguna manera.

Es frecuente que se haga una relación entre el sueño y la psicosis, nosotros podríamos agregar el fenómeno del cine como un singular momento psíquico en que se comparten características con los anteriores dos fenómenos. Según Spitta y Maury en ellos se da suspensión o retraso de la autoconciencia cosa que, en mi opinión, es también extensible al cine. También se produce un enlace de las representaciones entre sí conforme a las reglas de la asociación, produciendo series automáticas exageradas y

barrocas; en el sueño se experimenta una rápida sucesión de las representaciones oníricas, lo que en la psicosis se llama fuga de ideas, mientras que en el cine podemos hablar de montaje. En cada una de estas formas lo que hay en común es una falta de medida de tiempo. En la paranoia alucinatoria se experimenta una división de la personalidad que es análoga a la disociación que la personalidad experimenta en la vida onírica, y a la identificación con el personaje cinematográfico, para los tres fenómenos hay voces ajenas que expresan pensamientos propios. Muchos enfermos delirantes una vez curados confiesen creer que han estado soñando y que no ha sido desagradable, por el contrario, han experimentado cierta satisfacción, porque, por último, común al sueño y a la psicosis es el delirio como realización de un deseo.

Para Freud el sueño tiene un sentido, lo central de su teoría de los sueños es que el contenido de estos es la realización de deseos, y su motivo un deseo particular insatisfecho. El sueño no es desatinado ni absurdo, es un acabado fenómeno psíquico, debe ser incluido en el conjunto de actos comprensibles de nuestra vida y constituye el resultado de una actividad intelectual altamente complicada. Se debe tomar al sueño como un síntoma, porque en él se intensifica la atención sobre las percepciones psíquicas y se excluye la crítica que ejerce la conciencia sobre nuestros pensamientos, que cumple el rol de una especie de censor represivo. En un estado tal de autobservación se tiende a inhibir la crítica y a dejar fluir una infinidad de ocurrencias como "representaciones involuntarias" que se transforman en imágenes visuales y acústicas.²⁵ Para Schiller esta es la misma disposición, necesaria condición, de la producción poética: la supresión de la vigilancia a las puertas de la conciencia.

Para Freud en el contenido de los sueños se puede distinguir lo manifiesto de lo latente, esto último será siempre la satisfacción de un deseo, mientras que el contenido manifiesto encubre tal deseo a partir de un mecanismo de deformación onírica. Las ideas latentes de los sueños no pueden pasar a la conciencia sino en la forma de imágenes manifiestas que son articuladas en un proceso de censura operado por la autoridad represiva que representa el "yo" conciente. Es de aquí que en principio Freud deriva dos instancias psíquicas (lo conciente y lo inconciente): la primera es el lugar en que surgen los sueños en base a su carácter creador, mientras que la segunda los deforma y disimula en función de su papel fiscalizador y defensivo, de lucha contra el deseo, al punto incluso de invertirlo, tal como en las relaciones sociales se deforman los actos psíquicos por efecto del poder y las normas. En este marco

²⁵ Sigmund Freud. Obras Completas. Volumen 3. "La Interpretación de los Sueños". Ediciones Orbis, Buenos Aires, 1993. Pág. 420

se produce la "identificación" en muchos sueños: lo que aparece en el contenido manifiesto es algo que le ocurre a otras personas, sin embargo el deseo es nuestro, y conseguimos gratificación en su realización por terceros. "La identificación es un factor importantísimo del mecanismo de los síntomas histéricos, y constituye el medio por el que los enfermos logran expresar en sus síntomas los estados de toda una amplia serie de personas y no únicamente los suyos propios. De este modo sufren por todo un conjunto de hombres y les es posible representar todos los papeles de una obra dramática con sólo sus medios personales (...) Así, pues, la identificación no es una simple imitación, sino una apropiación basada en la misma causa etiológica, expresa una equivalencia y se refiere a una comunidad que permanece en lo inconciente"²⁵. Creo que es este el mecanismo de los sueños que se traslada al cine, que también aparece a la luz de estas reflexiones como una instancia de realización de un deseo. Aunque bastante más imperfecto que los sueños, por sus limitantes materiales y por el hecho de que son narraciones acabadas y dirigidas por terceros, no por uno mismo, pero si se considera que los deseos no tienen nada de personal sino que son más bien socialmente contruidos, no es necesario que para que halla satisfacción tengamos que realizar el film nosotros mismos, sino que podemos asistir a los sueños de otros como si fueran propios. Además, la ventaja del cine es que la satisfacción del deseo ocurre en la vigilia, mientras estamos concientes y todos nuestros aparatos represivos están vigentes y alertas, de manera que si la identificación tiene éxito lo hace en contra de las represiones que el medio nos quiere imponer.

Olvidamos tan rápidamente un sueño como una película, esto puede ser atribuido a dos factores, uno, porque la rapidez de las secuencias y la construcción aberrante de su narración no nos permite guardar una imagen fiel de ella, la magnitud mnémica se asocia por lo general a las conexiones y asociaciones adecuadas a la lógica; dos, por la imposibilidad de su permanencia en el tiempo como "realidad" en virtud de los controles represivos y las relaciones de poder, que restituyen rápidamente el principio de la realidad, destruyendo las imágenes oníricas y los recuerdos de un mundo diferente. En el caso de las películas de ficción la razón de su rápido olvido son semejantes, pues lo breve de un film en que ocurren muchas cosas nos impide retener con precisión todos sus aspectos, mientras el peso de la "realidad" reclama su reinstalación en nuestras preocupaciones.

Los niños no saben diferenciar entre lo soñado y la realidad, es necesario un tiempo de aprendizaje en que ambos mundos se van dissociando; sin embargo, en la vejez, cuando las personas tienden a volver a su estado de infancia, nuevamente los sueños se apoderan de la realidad y no están claros los límites, los recuerdos y la memoria desordenan la realidad permeada de imágenes del pasado que vienen a materializarse de manera tan

²⁵ Ibíd. Pág. 439

poderosa como lo es "lo objetivo", en especial cuando las personas no tienen más contacto con el mundo que a partir de sus recuerdos. Hume cree que la única diferencia entre los sueños y la realidad es, justamente, la imposibilidad de su completa retención en la memoria, su efímero paso por nuestra conciencia que siempre encuentra dificultosa la tarea de su reconstrucción, tanto por la fragilidad de las imágenes como por lo huido de sus percepciones. Si la memoria de los sueños fuera vivaz, tal como lo son las ideas que tenemos de las cosas, entonces no habría como distinguir la representación que tenemos del mundo, articulada en la experiencia, de las imágenes oníricas: Un esclavo que soñara con ser rey no se diferenciaría en nada de un rey que por las noches soñara que es esclavo.²⁷

Nos acercamos así a la verdadera esencia del fenómeno del cine, que a mi modo de ver está vinculada con la necesidad de los hombres de trascender las determinantes materiales que representan relaciones sociales cristalizadas en clases sociales y roles específicos. La división social del trabajo significa especialización y unidimensionalidad. No es posible transitar de una labor a otra, ni experimentar otras realidades sin recurrir a "estados alterados". Los individuos están definidos por su profesión, sus bienes y su contexto cultural, social e histórico, sin poder traspasar sus límites, pues para ello no bastan los "hobbies", ni las vacaciones en que, como turista, se asiste al prejuicio del lugar o de la cultura que se visita sin ser capaces de participar vívidamente de la "otredad". El cine trata de levantar las fronteras de la especialización y la localización de los individuos, sin poder lograrlo claro está, o lográndolo sólo de manera ilusoria. Abolir la división social del trabajo debe ser, como dice Marx, un movimiento global de la realidad en que ya no hay una separación radical entre el interés particular y el interés común, las actividades no aparecen divididas "naturalmente" sino por un hacer humano, por tanto los actos propios del hombre que se erigen ante él como un poder ajeno y hostil que lo sojuzga no pueden quedar fuera de su dominio ni existen de manera independiente de su voluntad. " En la sociedad comunista -aquí Marx se refiere a lo que nos podemos imaginar que sería el comunismo, pues este nunca ha existido, a no ser como una negatividad de lo actual, como un lugar de refugio para la crítica-, donde cada individuo no tiene acotado un círculo exclusivo de actividades, sino que puede desarrollar sus aptitudes en la rama que mejor le parezca, la sociedad se encarga de regular la producción general, con lo que hace cabalmente posible que yo pueda dedicarme hoy a esto y mañana a aquello, que pueda por la mañana cazar, por la tarde pescar y por la noche apacentar el ganado, y después de comer, si me

²⁷ David Hume. *Investigación Sobre el Conocimiento Humano*. Alianza Editorial, Madrid, 1990. Cap. 5

place, dedicarme a criticar, sin necesidad de ser exclusivamente cazador, pescador, pastor o crítico, según los casos".²⁸

Esto es lo que confiere al cine un valor que Benjamin no pudo dimensionar (a la vez crítico y alienante; a la vez liberador y reproductor de la dominación) a pesar de entender cabalmente el alcance del grito de los surrealistas europeos: "Que el sueño se convierta en realidad".

El Voyeurismo

Nunca tendremos un romance con una bellísima mujer como las de la televisión, y quizás nunca nuestra vida erótica sea tan emocionante como la que se experimenta en esas historias. Pero nosotros, aunque estemos fuera de la pantalla y no formamos parte física de la relación sexual que se exhibe, sentimos cierta estimulación corporal, cierto placer, que sí es propio nuestro, ¿cómo, sino, se puede concebir el éxito del cine pornográfico? Se participa como un voyeurista ante el cual toda la trama se desnuda sin mediaciones. Pero el voyeurismo no se reduce exclusivamente a la participación pasiva en la relación erótica de otros, sino que se extiende a hasta las zonas más comunes de la vida ajena que, si se nos da la oportunidad, nos detenemos a observar, impulsados por una innata curiosidad. Hitchcock, que tiene plena conciencia de su calidad de "mirón" nos dice: "Le apuesto a que nueve de cada diez personas si contemplan al otro lado del patio a una mujer que se desnuda antes de irse a acostar, o simplemente a un hombre que ordena las cosas de su habitación, no podrán evitar mirarlo. Podrían apartar la mirada diciendo: 'No me concierne', podrían echar las cortinas, pues bien, no lo harán, se entretendrán en mirar".²⁹

El cine nos da la posibilidad de mirar desde el anonimato, sin que se nos vea, sin que nos puedan identificar como un ser individual, con una personalidad particular, pues más bien se participa de la mirada genérica que se enmarca en el concepto de "público" o "espectador". Nos sumergimos en la oscuridad de la sala para mirar sin ser vistos, ni por los que participan en la acción observada (los actores de la pantalla) ni por nuestros compañeros de espionaje. Por eso la luz que se enciende al final de cada función nos molesta, pues, entre otras cosas, nos acusa de un delito, pero de un delito cometido no en la intimidad, sino en grupo, por lo que no es penado, al contrario, todo el sistema de proyección del cine esta organizado para satisfacer esa necesidad de voyeur que hay en todos nosotros, sin embargo,

²⁸ Karl Marx. *La Ideología Alemana*. Editorial Andreus, Colombia 1979. Pág. 30

²⁹ Francois Truffaut. *El Cine Según Hitchcock*, Alianza Editorial, Madrid, 1988, Pág. 187

a pesar de la total complicidad y aceptación del delito, la culpa persiste, y la luz que ilumina nuestros rostros al final de la película nos acusa. Es común que tanto al entrar a la sala de proyección como al salir la gente se observe, se busque la mirada y la rehuya, porque se busca la complicidad y se rehuye la acusación. En el mismo diálogo de Truffaut con Hitchcock, este dice a propósito de su película "La ventana Indiscreta" (Rear Window) "Somos todos voyeurs, aunque no sea más que cuando miramos un film intimista. Además, James Stewart en su ventana se encuentra en la situación de un espectador que asiste a un film".

"La ventana indiscreta" es la historia de un fotógrafo que por estar impedido de moverse debido a un accidente que le fracturó la pierna, se sienta frente a su ventana a espiar a los vecinos por el lente de su cámara. Como se verá, este es un film sobre el cine, con toda premeditación y conciencia de la necesidad de mirar Hitchcock nos pone en un plano en que como espectadores espiamos a un personaje que a su vez espía. El cine en numerosas ocasiones habla de sí mismo, como fenómeno analizable desde distintos puntos de vista, sin embargo en pocos momentos es tan lucido como en la obra de Alfred Hitchcock, y en particular en esta película. El mismo declara, "ahí tenía la posibilidad de hacer un film puramente cinematográfico. Por un lado tenemos al hombre inmóvil que mira hacia afuera. Es un primer trozo del film. El segundo trozo hace aparecer lo que ve y el tercero muestra su reacción. Esto representa lo que conocemos como la expresión más pura de la idea cinematográfica". Y lo que se dedica a observar James Stewart es a cada uno de los pequeños mundos de sus vecinos que se le ofrecen como en una panorámica, ordenados en la estructura del edificio de departamentos ubicado frente a su ventana: "Al otro lado del patio hay cada tipo de conducta humana, un pequeño catálogo de los comportamientos. Era absolutamente necesario hacerlo así, si no el film no hubiese tenido interés. Lo que se ve en la pared del patio, es una cantidad de pequeñas historias, es el espejo de un pequeño mundo".

Otro de los directores que ha aportado una especial "mirada" sobre el tema del voyeurismo es Brian de Palma, que hereda las obsesiones y el estilo de la obra de Hitchcock. De Palma juega con la imagen del voyeur, traspone la mirada del personaje con la del espectador. En "Hola Mamá" Robert de Niro interpreta a un cineasta aficionado que proyecta hacer un film de Pep Art, el arte "mironista" por excelencia, filmando las intimidades de sus vecinos. La película empieza con una cámara subjetiva, es decir, como si el público estuviese mirando por el teleobjetivo de De Niro, con lo que se logra una yuxtaposición de la mirada del protagonista con la del espectador, sorprendiéndonos así de pronto en nuestro propio deseo de mirar. En este caso la identificación reflexiva con el personaje es más intensa porque está representando nuestros propios deseos, que buscamos satisfacer justamente en el cine. En esta misma película, que

ofrece una excelente reflexión del papel que juega el cine en nuestra sociedad, también se toma conciencia de sus limitaciones, porque en rigor no basta con la identificación con el personaje para experimentar lo otro de manera absoluta, de todos modos está la distancia, la barrera infranqueable de ser un "yo" que no se puede suspender. Es por eso que el personaje que interpreta Robert De Niro concibe el proyecto de ser actor y voyeur al mismo tiempo, poniendo una cámara en el lugar del "mirón", que registrará una escena en que él mismo seduce a una de las vecinas que acostumbraba espiar. Con el propósito de que el personaje de la película que realiza sea en todo sentido él mismo, con lo que la identificación es completa y perfecta. Enrique Colmena, comentando la obra de Brian De Palma, dice: "El voyeur toca el techo: lo importante es mirar, disfrutar con lo mirado, solazarse con la idea misma de ver lo prohibido, aunque para ello sea preciso incluso el supremo esfuerzo de convertirse a un tiempo en mirador y mirado, en actor y público de un mismo espectáculo, el espectáculo del descubrimiento de la intimidad de los otros, de la intimidad de uno mismo".³⁰

El tema del voyeurismo cruza casi toda la obra de Brian de Palma y parece tener su punto cúlmine en la película "Doble de Cuerpo" en que los personajes están en posesión de una especie de observatorio dotado de un catalejo por el cual observan a una vecina que cada noche hace un numero erótico frente a su ventana. Con toda claridad se percibe en este film el carácter de delito del acto de penetrar en la intimidad de otra persona, pero al mismo tiempo el placer que esto puede provocar. Mientras mas privada sea la escena, más intensa es la contradicción entre la culpa y la excitación. En el decálogo en que el cineasta polaco Krzysztof Kieslowski trata los mandamientos bíblicos, la película "No amaras" vuelve al tema de la observación desde el anonimato, esta vez un joven adolescente de escasa experiencia sexual observa con un telescopio a Magda, una prostituta que en su departamento recibe a sus clientes con rutinaria puntualidad. Pero en este caso la redención de ambos personajes de sus culpas está marcado por una inversión de los papeles, por una reconciliación con las prácticas comunicativas y las relaciones de experiencia mutua. Con esto Kieslowski, desde su catolicismo, aporta un ingrediente moralizante que, dándose cuenta o no, reprocha al propio espectador del film por su calidad de mirón. ¡Pero si esa es la esencia del fenómeno cinematográfico! Así su obra se vuelve contradictoria, pues socava los cimientos sobre los cuales está construida.

Diferente es la postura de Hitchcock, que a pesar de su catolicismo es un mirón profesional; también la de Brian de Palma, para quien la acción de mirar desde la invisibilidad, desde el desconocimiento de ser mirado, es una actitud neutra en cuanto a su moralidad, y sin la cual el hombre no está completo.

³⁰ Enrique Colmena. Brian de Palma. Editorial J. C., Madrid, 1990. Pág. 13

Los voyeurs de Brian de Palma son personas normales, a los que su "mironismo" no les resta humanidad, "al contrario, les hace más vulnerables, porque añade a los habituales complejos de culpa del ser humano otro más, el de sentirse una especie de rata de cloaca por disfrutar con la visión de la intimidad de los demás".³¹ Más aun, creo que el sentimiento de gratificación que produce el acto de mirar pasivamente, necesariamente es acompañado de la angustia y la frustración de no ser protagonista, pues como ya indiqué, a pesar de la identificación no podemos evitar el plano reflexivo que nos separa de la acción haciéndonos presente una y otra vez que nuestro yo no está involucrado de manera directa y que por lo tanto el "verdadero" placer se nos sustrae, se nos enajena.

La Identificación

El relato subjetivo nos da la posibilidad de situarnos en el lugar de un personaje en particular e identificarnos plenamente con él y sus decisiones, la trama nos ofrece todos los antecedentes que forman en él una personalidad especial y una coherencia en su acción, pudiendo encontrar sentido a su manera de ser y actuar, a sus reacciones y sus metas. Desde este punto de vista el fenómeno del cine nos da un ejemplo de alto valor sobre la relación que hay entre la hermenéutica, entendida como una manera de ser de lo humano, y la sociología comprensiva, pues no podría haber goce estético ni identificación sin una racionalidad puesta en juego, que es implícita y se da por supuesta, y que tiene pretensiones de universalidad. Es esta racionalidad la que permite penetrar en la subjetividad de los personajes, e ir mas allá de sus acciones aparentes, penetrar en "el sentido mentado" del que habla Weber. Por eso toda identificación es a la vez alienación, pues implica un desdoblamiento del sujeto espectador, un ir hacia el otro, un transformarse en el otro de cierta manera.

Esta identificación-alienación debe ser facilitada por una serie de factores que se dan cita en la proyección cinematográfica, constituyendo a esta en una suerte de rito. Es condición imprescindible la oscuridad, para que cubra nuestra identidad convirtiéndonos en seres anónimos. El tamaño de las pantalla aporta un elemento de irrealidad a las dimensiones de los objetos y los personajes, pero a la vez reafirma la realidad que reclama el espacio abierto ante nosotros. El hecho de que la asistencia a un cine sea masiva también creo que facilita el desdoblamiento del espectador, pues el sentimiento de pertenencia a algo que lo trasciende (aquello de lo que pasa a formar parte) disminuye la vigilancia y preeminencia de su "ego autónomo". La formalidad de pagar una entrada en la que hay que invertir dinero, tanto como asistir a una sala de dimensiones

³¹ Op. Cit. Pág. 23

gigantescas con características de templo aumentan la noción de rito y sacralidad de la proyección cinematográfica. La impresión de que algo milagroso va a acontecer es algo que acompaña los momentos previos a la proyección. Estas condiciones buscan crear un ambiente que suspenda de alguna forma los límites individuales y conecte el inconciente de manera casi hipnótica con una ilusión de realidad. El Rito busca la participación de lo sagrado, que en este caso es la intuición de lo intersubjetivo, la alienación individual en un otro ficticio y la desintegración del espectador en un sujeto distribuido, que comprende colectivamente, unificándose en la experiencia común y en la transformación que ella opera. Si bien la renuncia a la crítica nunca es definitiva los dos momentos de la proyección psicológica, a saber, la identificación y la alienación, pueden desprenderse del análisis de tal experiencia.

Hay una necesidad, o, podríamos decir también, un deseo, de enmascaramiento, pero no tanto por ocultar una personalidad, sino más bien por descubrir otras, potenciales, latentes en nuestro propio espíritu en virtud de nuestra formación intersubjetiva. El espectador cinematográfico desea que se opere en él dicha transformación, o por lo menos un traslado, que en cualquier caso siempre lo aleja de su "identidad" o "unicidad". Esto es lo que fascina y genera temor a la vez. Starobinski dice, haciendo referencia a las implicancias del test de Rorschach, que podríamos extender hacia el cine al tratarse de imágenes a interpretar: "La máscara es un sobresalto fascinante, que el sujeto rechaza y teme, pero al que no puede sustraerse, hasta el punto de que él mismo llega a crear figuras enmascaradas simultáneamente, para darse miedo y tener oportunidad de exorcizar su miedo".³² En la proyección psíquica que se produce tanto frente a la pantalla como frente a cualquier obra plástica, en especial si se trata de arte abstracto, entran en conflicto a la vez fuerzas de identificación y fuerzas de alienación. Un juego de atracciones y repulsiones, de reflejos y planos, se da lugar en la mediación entre pantalla y espectador. Podemos decir que surge ante nosotros una realidad compleja, donde queda abolida la distinción entre lo subjetivo y lo objetivo, y donde el sujeto se nos descubre inseparable de su mundo de relaciones. La percepción de las imágenes que cumplen el rol de "mascaras" del sujeto tendrá un sentido doble, o triple: por un lado es la mirada imparcial del testigo que no se compromete pero puede juzgar, pero por otro lado el sujeto se aplica a sí mismo la máscara del otro imaginario-real con el que se identifica, mientras es también una relación con el mundo, no ya desde el "yo", sino desde el otro que ahora se experimenta como subjetividad habiendo sido antes "realidad exterior", la que

³² Jean Starobinski. "La Imaginación Proyectiva", en *La Relación Crítica (psicoanálisis y literatura)*, Editorial Taurus, Madrid, 1974, Pág. 197

queda investida (enmascarada a su vez) con el contenido del "yo", pero modificado por su nueva apariencia.

Starobinski constata que "el hombre es ese ser extraño que gusta de esconderse tras de máscaras, y que constantemente confirma el prestigio de lo oculto", poseído por un turbio deseo de oscuridad y profundidad que porfía pese a los esfuerzos racionalistas de la psicología y las ciencias. "Por más que se denuncie el recurso a la profundidad como un comportamiento mágico el sueño de la profundidad persiste siempre, procurando abundante material a la ciencia de los sueños". Sin embargo creo que no es que el hombre sea un ser que guste de "esconderse tras de máscaras", pues eso supondría que hay algo que esconder, o que se esconde, cuando la realidad es que lo único que hay son máscaras, cada cual es de manera mediada, según la relación en que se encuentra, con lo que la relación cobra un carácter "óntico": sólo somos en relación, como un término de ella; luego, se entiende que frente a la imagen-movimiento se haga la experiencia de un deseo que es mediación, en que el espectador se apropia de lo ajeno, y enajena lo propio.

El movimiento que se despliega en la proyección duplica un hacer, pero la reciprocidad se centra en torno a un abismo inconmensurable que separa la experiencia de mostrar y la de recibir, lo que frustra la posibilidad de que tal experiencia se desarrolle libremente y no de manera mediada y dirigida (administrada) como ocurre en el cine. De todos modos el acto de recibir en la proyección se puede ver dividido a su vez en dos momentos que refieren a la reflexión. "La noción de proyección debe tomarse aquí en un doble sentido: la imagen que yo percibo en la mancha -o en la pantalla en el caso del cine-, es mi yo tal y como se proyecta al exterior, pero es también el exterior tal y como se proyecta sobre mí"³³.

Los Tiempos

Tanto el lenguaje cinematográfico como el de los sueños se desplaza de lo sincrónico a lo diacrónico, pues mantiene un paralelo entre varios tiempos simultáneos. Hay un tiempo lineal que subyace a la trama, en la que se ordenan los sucesos que no necesariamente son presentados en orden. Hay un tiempo propio de cada escena particular que, en relación a la escena anterior, puede estar situado antes o después, o puede tratarse del mismo momento pero en espacios diferentes (es el caso del "montaje en paralelo"). Por último está el tiempo del propio espectador que parece suspendido dentro de la sala, pero que sin embargo tiene su peso específico, que se hace notar en la extensión de la película que en virtud de los estándares de la industria en general tienen una duración limitada, pero que no necesariamente

³³ Ibíd.

se desarrolla en tiempo "real", sino que, en virtud de las posibilidades técnicas que le confiere el montaje, despliega su arte narrativo a través de cortes y planos sugerentes, de "flash-back", de superposición de diálogos o puntos de vista. La cámara sitúa al espectador en distintos lugares del tiempo y del espacio, poniéndolo en un sitio epistemológicamente privilegiado, que es el que ocupaba en la literatura el narrador neutro en tercera persona, pero que ahora le corresponde más propiamente a la cámara en el cine, pues no está personalizada, sino que es más como un ojo mecánico, casi invisible y aparentemente neutro que puede estar paralelamente en dos o más lugares y manejar todas las variables que darán forma a la historia. Respecto al uso de la cámara la escuela del nuevo cine francés, de la que podemos citar a Romher, postula a la discreción, a la máxima invisibilidad posible, a no hacer consciente en el espectador que la cámara esta situada según la disposición subjetiva de alguien, es decir esconder la mano del que orienta la mirada y presentarla como objetiva, pero ya esta visto con Roland Barthes en "La Cámara Lúcida", y con Eisenstein, que eso no es así, siempre hay una selección de la realidad que hace el encuadre. En torno a hacer patente esa direccionalidad se ha desarrollado la escuela del cine de "personalidad", en que uno puede reconocer al director de una película por el uso de la cámara. Pero en cualquiera de los dos casos las herramientas narrativas nos trasladan en el tiempo y en el espacio, como invistiéndonos de un poder del que de otro modo, en la realidad, estamos privados.

Se puede postular, desde este contexto, que no solo conocer otras historias es lo que nos atrae del cine, sino también estar en varios planos del relato a la vez, como en los sueños, ser de alguna manera omnisciente. Este es un recurso utilizado para seducir al lector en la literatura; se le ofrece la posibilidad de situarse en un metaplano que tiende hacia la universalidad. A través del narrador se puede ir más allá de las apariencias de los hechos y los personajes, sondear en las subjetividades y la intimidad de cada uno y jugar con varias interpretaciones. Algunos elementos del relato que han revolucionado primero la literatura y más tarde el cine son la diacronía de los sucesos, que rompe con la historia lineal y con un concepto del tiempo propio de la burguesía (sería interesante ver cuando surge la diacronía y si hay una relación con la apertura del mundo y la conciencia de la existencia simultánea).

Alienación y Enajenación

El problema que aún tiene el cine es que no es interactivo, es decir, toda la aventura está orientada, está determinada por un otro que oficia de artífice. Pero como a la vez se produce la identificación, el movimiento es dual, a la vez de alienación como de enajenación. Me gustaría hacer la distinción entre ambos

conceptos en torno al proceso psíquico que se opera en el espectador puesto frente a la proyección fílmica. Creo que se puede decir que hay alienación desde el momento en que el espectador renuncia a su "propia realidad" o la suspende, para participar de esa otra que le plantea el cine, que como ya hemos dicho no ofrece espacios de libertad, sino que está totalmente determinada por un productor colectivo. Nuestra propia existencia se remite a estados físicos muy primarios, poniendo toda la atención en la narración que guía nuestros pensamientos, provocando reacciones y deseos. Parece que, una vez iniciada la proyección, entráramos en una dimensión que trasciende nuestras coordenadas de tiempo y espacio y se abriera ante nosotros un mundo diferente e inconmensurable que no se cruza con el nuestro. De hecho antes de que la luz se apague y comience la película estamos sentados frente a un telón "vacío", un simple pedazo de tela que hará las tareas de pantalla, pero que nada tiene que ver con lo que sucede luego sobre él. La irrealidad del cine es también un factor que introduce un mecanismo de separación que favorece la alienación. Metz indica que para Henri Wallon, "la suma de impresiones del espectador se divide durante la proyección de un film en dos series completamente separadas entre sí, la 'serie visual' (esto es, el film, la diégesis) y la 'serie propioceptiva', esto es, el sentimiento del propio cuerpo -y, en consecuencia, del mundo real- que sigue actuando con menos intensidad (por ejemplo, cuando uno se agita en su butaca para encontrar una posición más cómoda). Justamente porque el mundo no interfiere con la ficción viniendo a desmentir en todo momento sus pretensiones de constituirse como mundo -como sucede en el teatro-, la diégesis de los films puede provocar esa extraña y famosa impresión de realidad"²⁴.

Es esta extraña propiedad del cine, la de separar "por un tabique invisible" dos realidades inconmensurable la que permite la alienación, que lo será sólo en la medida que la realidad de la pantalla en la que nos sumergimos se distancie de la nuestra, impidiéndonos crear e intervenir en ella. Si el cine exhibiera nuestros propios sueños ya no podríamos hablar en rigor de alienación y entonces ya nada nos podría provocar más placer, y tanto el placer como evitar el dolor, crean adicción. Eso es lo que quiere expresar Wenders en "Hasta el fin del mundo", en un film que no es otra cosa que un sueño del propio Wenders, allí nada es necesario, todo ocurre con una facilidad admirable, todos los personajes son buenas personas, ningún impedimento material limita la acción. Hay quienes puedan ver en la aventura una simple anécdota, algo disparatada, y quizá incoherente- "empieza bien pero el final es algo absurdo", dirán- pero si uno mira con mayor detención podrá notar en el film la estructura de un sueño, y no se le puede exigir coherencia a un sueño, es más, no se le "debe" exigir nada, pues esa es justamente su naturaleza: no tener naturaleza alguna. Pero una vez que el

²⁴ Christian Metz. Ensayo sobre la significación en el cine. Editorial Tiempo contemporáneo, Buenos Aires, 1972, Pág. 28

sueño se exterioriza ya se le puede interpretar, y tratarlo como si fuese de otro, buscar su coherencia a partir de nuestro "mundo a la mano", o analizarlo como si fuese un objeto, un documento. La verdad es que toda narración prefijada, aunque sea la de un sueño propio, una vez que se formaliza prohíbe la libertad sobre ella. Esto incluye a la literatura, al cine, y en general a toda interacción mediática, aunque debemos hacer la salvedad de que las nuevas posibilidades participativas que ofrecen tanto los "video games" como la realidad virtual incorporan cada vez más el elemento "random" y los elementos para crear y disponer dentro de un espacio que si es prefijado, pero que incluso puede llegar a ser modificado por el "usuario". Esto apunta, sin duda, en la dirección de acercar cada vez más las realidades separadas que originan la alienación, pero todo medio, de una u otra manera, siempre que esté involucrada una máquina, determinará la acción.

La enajenación es algo que acompaña al movimiento descrito antes, es la identificación con los personajes, es el desdoblamiento del espectador que empieza a vivir y experimentar sucesos que si no le son propios en sentido estricto se los puede apropiar en virtud de las posibilidades que el cine le confiere. Enajenar significa poner algo propio fuera de sí, lo que ocurre tanto en la producción de una obra como en la interpretación. En la producción lo que se pone es la capacidad productiva, una manera de ser, que se traduce en un "aura", que en el cine es la transposición de toda una condición social en estructura narrativa, por lo que puede ser considerado el cine como el arte del ser genérico, donde este se pone y se expresa; luego la doble enajenación -la de la producción y la del espectador- es también un acto de reconocimiento, pero mediado.

El espectador no sabe que en su calidad de ser intersubjetivo, es decir, en su condición de "manera de ser" de la totalidad asiste a su propia representación, él es espectáculo para sí mismo, como dice Benjamin. Para esto la totalidad tiene que estar dividida, de hecho toda comunidad está dividida contra sí misma. Este es el principio de lo demoníaco, según Girard, el reino de Satanás es la comunidad de los hombres divididos por su mimetismo, o de otro modo más extremo, "poseídos por Satanás", poseídos por el deseo de ser otro. La conciencia de la división y el intento por superarla se encuentra con la resistencia de las estructuras conservadoras de las instituciones políticas, y es esto lo que desencadena la violencia. Visto desde la perspectiva teológica en que se plantea Girard, mientras la divinidad enarbola el principio reconciliador de la totalidad, lo demoníaco postula el de la división, que se manifiesta no solamente en el terreno político, sino, como hemos visto, también en el psicológico. "Afirmar la existencia del demonio, significa fundamentalmente reconocer la operación entre los hombres de una cierta fuerza de deseo y de odio, de envidia y de celos, mucho más insidiosa y retorcida en sus efectos, más paradójica y repentina en sus inversiones y sus metamorfosis,

fenomenología es el único método que se propone una explicación radical del mundo a través del espíritu.

El mundo de la vida sólo es constituido por la subjetividad trascendental y no es "mi mundo" privado, los otros aparecen como alter ego, o subjetividades, dotadas de las mismas actividades de conciencia que "yo", así como los objetos culturales existen para todos los de mi comunidad cultural. La intersubjetividad existe sólo en mi conciencia, en la medida que medito acerca del mundo y los "otros", pero al ser la misma en cada ser humano particular se convierte en algo objetivo, susceptible de estudio y sistematización. Eso es la "epoge", una especie de introspección, pero no ya hacia una esencia individual y original, propia de cada individuo, sino un sondeo de lo que de herencia social hay en cada uno de nosotros, hacia la esencia colectiva que nos constituye, y en especial hacia la facultad cognitiva, con lo que se retoma el proyecto kantiano de develar el medio en que se estructura la realidad.

En otro artículo, "El problema de la realidad social", Schutz insiste en este carácter cultural e intersubjetivo del mundo. Este es "cultural" porque el mundo de la vida cotidiana es un universo de significación, es decir una "textura de sentido" que debemos interpretar y que se origina en acciones humanas. Somos así conscientes de la historicidad de la cultura: "no puedo comprender un objeto cultural, institución, herramienta, etc., sin referirlo a la actividad humana donde éste se origina".

El sentido común supera las perspectivas individuales con idealizaciones básicas. Se presupone que es posible la intercambiabilidad de los puntos de vista, o "ponerse en el lugar del otro", pues hay una congruencia del sistema de significatividades. Se supone que a pesar de que nuestras situaciones biográficas sean diferentes y de que estemos situados en lugares distintos del espacio y tengamos perspectivas diversas de un objeto, interpretamos la realidad y sus características de manera idéntica, o al menos lo "suficiente para todos los fines prácticos". A este supuesto Schutz le llama "Tesis general de las perspectivas recíprocas", que conducen a la aprehensión de objetos y sus aspectos realmente "conocidos por mí", y potencialmente "conocidos por otros", como "conocimiento de todos". Es decir, tiene la forma de un conocimiento objetivo y anónimo⁴⁰, separado e independiente de mi definición de la situación y de la de mis semejantes, de nuestras circunstancias biográficas exclusivas y de los propósitos reales y potenciales inmediatos. Se puede entender que este conocimiento tiene una historia, que es "herencia social". El origen social del conocimiento indica que sólo una parte pequeña

⁴⁰ Tal como vimos en la propuesta final del positivismo lógico de Neurath, en el capítulo anterior, Schutz recurre a la idea de un corpus sapienti que es producto de la actividad colectiva y no atribuible a nadie en particular.

de él es producto de "mi experiencia personal", lo demás es aprendido socialmente, tipificado de antemano; y, el medio tipificador por excelencia, que permite transmitir el conocimiento de origen social, es el lenguaje.

Lo que se le puede criticar a este concepto de intersubjetividad que Schutz propone es que no tiene contradicciones internas, es decir, pareciera que las únicas distinciones operarán en el terreno del lenguaje, por las experiencias del "endogrupo" en relación a otros grupos, lo que se traduce en diferencias puramente idiomáticas, sin concebir un contacto diferente entre la práctica social y la forma de tipificar. La que, a su vez, se basa en una estructura cognoscitiva previa e independiente de la historia; si no fuese así no sería posible la "Tesis de las perspectivas recíprocas": todos podemos asir la realidad de manera similar porque todos estamos dotados de iguales cualidades cognoscitivas y porque todos hemos experimentado el mundo de la vida a partir del sentido común, que se vergue como el depositario de las categorías que articulan la realidad, dándole su forma. De esta manera, la fenomenología y su método, "capta normas que son necesarias para la labor trascendental de la conciencia, o, dicho en términos kantianos, describe leyes de razón pura"⁴¹. Bueno, esto es lo que básicamente es inadmisibile desde una perspectiva histórico-crítica: querer sustentar en estas premisas la viabilidad de una ciencia de lo social que dé cuenta de tal "vida de la conciencia", que tiene un carácter no sólo supraindividual (lo que garantiza la objetividad), sino supra histórico (es decir no sujeto a transformaciones ni conflictos), es desconocer la constitución problemática y dialéctica de la totalidad de la experiencia humana. Tratar de salvar la objetividad de la sociología simplemente afirmando la cosificación del sentido, sin explicar cómo y a través de qué circunstancias históricas esto ocurre, es perpetuar la enajenación de la razón, reproduciendo su esquizofrenia sin hacer lo posible por su reconciliación.

En el afán de la fenomenología y en especial de Husserl por criticar el objetivismo de la ciencia ("actitud que refiere ingenuamente los enunciados teóricos a estados de cosas") y la idea de que existe algo en sí que preexiste al acto mismo de conocer y cuantificar (la magnitud, la cualidad, la coseidad, etc.), cae en otro objetivismo que no es menos criticable, el del "simple idealismo", que concidera como a priori las normas y las categorías que ordenan, orientan y determinan el conocimiento. Por otra parte, es exactamente en la explicitación del sentido originario pretendido por la fenomenología, donde queda al descubierto su ilusión objetivista y el interés que guía tal conocimiento, a saber, la formación de una cultura destinada a orientar la acción y una actitud teórica que se deje reconciliar con la práctica, como

⁴¹ Jürgen Habermas. "Conocimiento e interés", en *Ciencia y técnica como "ideología"*. Ed. Tecnos, Madrid, 1992. Pag. 165

en el caso de las ciencias histórico hermenéuticas. Sin embargo, como indica Habermas, queriendo retomar la perspectiva de una teoría crítica al modo como la describe Horkheimer, "mientras la filosofía permanezca atada a la ontología, queda sujeta a un objetivismo que enmascara el nexo de su conocimiento con el interés por la emancipación. Sólo cuando vuelve contra la ilusión de la teoría pura en sí misma la crítica que dirige contra el objetivismo de las ciencias, extrae la filosofía, de la confesada dependencia, la fuerza que en vano vindica para sí como filosofía aparentemente libre de supuestos".⁴²

Es interesante contrastar la noción de intersubjetividad de la escuela fenomenológica con la concebida por Hegel (la que veremos más adelante), desde la que las tesis de Schutz muestran toda su debilidad y arbitrariedad. En la fenomenología de Schutz no queda claro, por ejemplo, de dónde y cómo surge el "yo", ni qué características tiene, ni cuál es el modo de relacionarse de éste con los otros entes particulares y con la totalidad. La "subjetividad trascendental" aparece como una forma de conciencia que no tiene devenir ni asigna a las individualidades un papel determinante, sino como meros reproductores de los rasgos ontológicos de una universalidad autosuficiente; tampoco explica el porqué del interés que se esconde tras de la ciencia moderna pues no es capaz de distinguir el plano epistemológico del histórico. Su concepto de intersubjetividad parece más una herramienta para operar en el mundo, no muy distinta a la tradición del sentido común, que una autoconciencia que tienda a su reconocimiento y emancipación.

Creo que el proyecto de unas ciencias sociales construidas a imagen y semejanza de las ciencias naturales es ya insostenible, pero también lo es el de una ciencia que no se considere a sí misma como involucrada en una trama de intereses políticos y económicos; una ciencia que insista en un observador neutral y omni abarcante con conciencia plena de todas las variables que se ponen en juego en una acción social, es inargumentable desde su propia lógica. Tal como sospechosa es una ciencia social que con el pretexto de mejorar las condiciones de vida de los hombres se convierta en una técnica irreflexiva al servicio de un sistema opresivo.

La Dialéctica del mundo social

Con el objeto de definir algunos rasgos del concepto de intersubjetividad que quiero suscribir, revisaré un texto de Jürgen Habermas escrito en 1963, "Teoría analítica de la ciencia y dialéctica"⁴³, donde, siguiendo la línea argumentativa de la

⁴² Ibíd. Pag. 172

⁴³ Jürgen Habermas. En *La Lógica de las Ciencias Sociales*,
47

Escuela de Frankfurt, hace un paralelo entre una forma típica de la conciencia social, "que se limita a un uso operacional del concepto de sistema", y otra que presenta un concepto dialéctico de totalidad. Habermas explica que en una teoría experimental, un "sistema" es un "plexo" interdependiente de funciones o relaciones entre variables del comportamiento social, que se determinan entre sí. Luego, la dificultad teórica de esta definición estriba en que el concepto mismo de sistema aparece como externo al ámbito de experiencias analizado. Sin embargo, y haciendo caso omiso de esta dificultad, desde esta plataforma es que se han construido las ciencias experimentales y su cuerpo de hipótesis legaliformes.

La paradoja a la que inevitablemente nos vemos enfrentados por este camino, es que el sujeto implicado en el conocimiento queda apresado por las coacciones de la esfera que trata de analizar, y sólo se puede librar "entendiendo" el "plexo de la vida social" (conjunto de relaciones) que determina a la propia investigación. Así, la ciencia social pierde su presunta libertad en la elección de categorías y modelos (aquí Habermas critica explícitamente a Popper), pues ya no dispone de datos no cualificados por la totalidad. En esto podemos reconocer una cercanía con la idea de Schutz de lo presignificado como material de las ciencias sociales, lo que las convierte en un conocimiento de segundo grado, pues son construcciones sobre construcciones.

De lo que se trata entonces es de pensar dialécticamente en una hermenéutica del mundo de la vida social, es decir, preguntarse por "el sentido" o los sentidos tensados, puestos en conflicto; asumir de forma reflexiva que toda teoría "es" un momento del "plexo objetivo" que se somete al análisis, y que el interés final de la teoría no debe ser sólo la resolución de problemas técnicos, lo que la convierte en racionalidad instrumental, sino la emancipación del género humano.

Con esta nueva relación entre teoría y objeto, también cambia, según Habermas, la relación entre la teoría y la experiencia. Para la dialéctica, la teoría no se corresponde a posteriori con la experiencia, ya que su base es una vivencia previa de la sociedad como totalidad. Esta teoría no debe ser validada por observación empírica alguna, que la falsee o no, sino que debe acreditarse en la experiencia, no en la observación controlada. Es a este concepto al que Habermas llama "Praxis", en el que teoría y experiencia se corresponden de manera directa, determinándose mutuamente.

Esta interrelación entre teoría y experiencia determina a su vez la conexión interna entre teoría e historia. Para el razonamiento empírico y analítico se debe proceder generalizando, es decir, se debe subsumir un caso bajo una ley, establecer la relación entre causa y efecto, proporcionando una explicación al fenómeno y permitiendo hacer pronósticos de hechos futuros. Para Popper la

Editorial Rei, México, 1993.

comprobación de una hipótesis legaliforme no es asunto de las ciencias históricas: "No podemos predecir, por métodos racionales o científicos, el crecimiento futuro de nuestros conocimientos científicos (...) No podemos, por tanto, predecir el curso futuro de la historia humana. Esto significa que hemos de rechazar la posibilidad de una historia teórica; es decir, de una ciencia histórica y social de la misma naturaleza que la física teórica. No puede haber una teoría científica del desarrollo histórico que sirva de base para la predicción histórica"⁴⁴. Sin embargo, lo que la dialéctica de la sociedad afirma, es la dependencia de los fenómenos particulares respecto de la totalidad. Cuando se refiere a la relación entre fenómenos no se trata de la legalidad de las ciencias experimentales, pues no postula una validez general, sino a un ámbito de aplicación concreto en cada caso. Hay una relación entre lo particular y lo universal en su conexión histórica. Es decir, en un enunciado se expresa el sentido objetivo de un plexo de vida histórico determinado, y estas tendencias están mediadas por la conciencia de los sujetos; pero esta objetividad no es la de la ciencia empírica, que "es" en un sentido ontológico, con todos los atributos del "ser", sino la materialidad de las relaciones sociales, que se han cristalizado por efecto de la enajenación, en instituciones y normas que tienen un carácter histórico.

El procedimiento hermenéutico tiene que dar cuenta de tal cosificación del sentido en la totalidad, de lo que trasciende a cada individuo y se vive como verdad, del cúmulo de relaciones sociales que se han hocificado cobrando una existencia externa y ajena para los hombres. Es aquí donde, para Habermas, se hace explícita la conexión entre teoría e historia, cuando la una no es más que la conciencia de la otra. Con lo que cambia también la relación entre ciencia y práctica. Una historiografía reducida a ciencia experimental, es decir, a explicación causal de sucesos individuales, sólo tiene valor retrospectivo, y de esta forma no se puede utilizar en la práctica de la vida. En ese caso serviría más el conocimiento de hipótesis legaliformes, pues puede derivar en una determinada técnica. Pero, como ya se ha dicho, los sistemas sociales se encuentran en contextos históricos, lo que no hace posible una ciencia experimental. El procedimiento hermenéutico nos proporciona una ayuda para la praxis política, planificada en la dimensión de un deber separado del ser. Según esta concepción dialéctica de la sociedad, "podemos hacer la historia en la medida que ésta nos sale al paso como factible", pues, en términos estrictos, no hay un sentido de la historia. En el futuro devenir no hay necesidad sino contingencia, una contingencia que está sujeta a la voluntad de los hombres y a las determinantes históricas que lo condicionan, a eso se refiere Habermas con "lo factible". Este es, por cierto, un intento de rehabilitar el pensamiento político de la antigüedad clásica, más concretamente de

⁴⁴ Karl Popper. *La Miseria del Historisismo*, Alianza-Taurus Editores, Madrid, 1994. pag. 12

la propuesta aristotélica, que evita los modelos imposibles y se sitúa de manera realista en el momento histórico presente para emprender desde ahí una vía de acción, siempre orientada por principios éticos (porque también es la reivindicación de una política que ponga antes que nada a la totalidad social como sujeto y no a los intereses privados de los individuos)⁴⁵.

Por este camino llega Habermas a plantearse el problema de la neutralidad valorativa, que tanto le interesa a Popper y a la escolástica científica, para quienes pareciera haber un dualismo entre los hechos y las decisiones: Por un lado parecen estar los hechos objetivos, expresados en fenómenos, de los cuales se derivan leyes de la naturaleza, la que sería la base de todo conocimiento verdadero. Mientras, por otro lado, estaría el reconocimiento del sujeto que de manera arbitraria toma partido por una teoría u otra, constituyendo el ámbito propio de la decisión, separada del ser y del saber; teniendo que ver, más bien, con valores y fines. Sin embargo, argumenta Habermas de manera muy acertada, es el mismo Popper el que muestra en "La lógica de la investigación científica" como las teorías científicas son consensos provisionales, en vista de la imposibilidad de acceder a la verdad tal cual es. Lo que lleva implícito una decisión o acuerdo que no puede justificarse ni lógicamente ni empíricamente. Luego, la forma de aceptar un enunciado básico tiene que ver con un procedimiento hermenéutico, con una preconcepción de normas sociales, es decir, finalmente se remite a una cuestión de "juicio".

Las hipótesis son aceptadas e instituidas mediante una decisión pragmática, que remite a la totalidad social, es decir a partir de un procedimiento y una práctica hermenéutica. En todos los casos se apela a un sistema de normas socialmente reconocido, a lo que se puede llamar "intersubjetividad".

Desde esta perspectiva la neutralidad valorativa no sólo es cuestionada, sino que se demuestra su inexistencia e imposibilidad, pues omite las relaciones de los hombres con las cosas y de los hombres entre sí, es decir no da cuenta de la tendencia de la moderna sociedad burguesa a la cosificación del sentido. "Lo que a posteriori se sancionaba como valor no es externo a la cosa, sino inmanente a ella", dice Habermas citando a Adorno. Porque detrás de toda investigación hay intereses, no tanto cognoscitivos como técnicos y económicos. Pensar dialécticamente es mostrar como estos intereses se objetivan.

La Teoría Crítica

En un texto de Horkheimer de 1937, "Teoría tradicional y teoría

⁴⁵ Cfr. Habermas, Jürgen. "Teoría y Praxis", Ed. Tecnos, Madrid, 1990.

crítica"⁴⁶, se pueden encontrar las críticas históricas a la práctica científica que en el terreno de la epistemología parecen pertenecer a una polémica que actualiza Kuhn en 1962. Lo cierto es que la sustancia de este debate corresponde a la historia de la filosofía clásica moderna, superada por el idealismo alemán y el materialismo histórico, del que Horkheimer hace una reedición en el marco de la industria científica y las nuevas embestidas del positivismo.

Horkheimer plantea que no es cierto que sea por motivos puramente lógicos que un descubrimiento nuevo transforme las tesis vigentes, pues siempre se pueden imaginar hipótesis auxiliares que salven la teoría, la que se mantiene, más que nada, por haberse constituido en idea dominante, o, mejor, en ideología dominante. Cuando se produce un cambio en la teoría es producto de relaciones históricas y condiciones sociales que gatillan tal cambio, es decir, desde la praxis social. Por ejemplo la necesidad de orientar la investigación hacia otras metas prácticas específicas. Toda investigación está determinada por elementos "extracientíficos" o sociales. "La relación entre las hipótesis y los hechos, finalmente no se cumple en la cabeza de los científicos, sino en la industria".

Horkheimer muestra cómo en la ciencia tradicional se actualiza la dicotomía kantiana entre entendimiento y percepción, entre razón teórica y razón práctica. Allí, la actividad científica aparece aislada, no se percibe su función social y mucho menos se tiene la conciencia de que esta actividad está determinada por la división social del trabajo y el modo de producción particular que le da sentido. Se concibe separada de su contexto, en una ilusión de independencia y neutralidad valorativa, lo que perfectamente se puede mostrar como una conciencia falsa que de sí mismo y de su actividad tiene el científico. Conciencia que, a su vez, de ningún modo es independiente de la división del trabajo y su forma de ser en la historia.

No sólo en su forma de sentir son los hombres un resultado histórico, sino también en como ven y oyen. Los hechos que nos entregan los sentidos están preformados socialmente, tanto por el carácter histórico del objeto percibido, como por el carácter histórico del órgano percipiente. El sujeto individual aparece, claro está, como pasivo y receptivo, dependiente e impotente frente a la realidad que aparece puesta ante él; pero la sociedad en su conjunto, considerada como sujeto, es activa, es decir, productora de tal realidad; esto implica una escisión en la vida social, pues al enfatizar la individualidad del sujeto nunca habrá reconocimiento posible, y siempre se antepondrá el interés privado por sobre el común, perpetuando lo que Hegel llama "el reino animal

⁴⁶ Max Horkheimer. En *Teoría Crítica*, Editorial Amorrortu. Buenos Aires, 1973.

del espíritu", refiriéndose a la sociedad civil. Algo que va directamente relacionado con la separación radical entre sujeto y objeto, que forma parte del razonamiento moderno, es la admisión del pensamiento burgués de la necesidad lógica de un ego autónomo como sujeto. La individualidad es su principio esencial, la causa última del mundo. Este sujeto sufre el constante oscilar entre dos extremos, pues se pone énfasis alternativa o simultáneamente en su libertad o en su determinación histórica, en su originalidad o en su "naturaleza humana"; esta contradicción nunca se resuelve sino por condicionantes políticas que justifican la inclinación en el discurso hacia uno u otro extremo, para luego, cuando la situación ha cambiado, afirmar lo opuesto.

El pensamiento crítico, en cambio, sostiene que entre la totalidad social y el individuo hay una relación que no es unívoca, sino de una unidad recíproca. Lo fáctico está mediado por la praxis social, pero la sociedad, al estar dividida en grupos y clases, conoce construcciones teóricas que corresponden a estas clases, y son producidas en una relación diferente con la praxis. La teoría científica nace como ideología propia de la burguesía en tanto clase dominante. Y su legitimación nunca es lógica, sino práctica, es decir, en la industria, en la técnica y en el mercado, pues no hay ni habrá suficiente evidencia para aceptar el cientificismo como verdad, si queremos evaluarlo en sus propios términos. De este modo sigue siendo sólo una hipótesis, pero una hipótesis que tiene diversas demandas en el mercado, y es capaz de mostrar eficacia técnica, con lo que su validación también ocurre por factores extra científicos, es decir, que escapan a una lógica interna trascendiendo hacia la esfera de lo económico y lo político.

El pensamiento crítico, postula Horkheimer, tiene por objeto la sociedad misma, no es su interés el subsanar inconvenientes; lo "útil", lo "productivo", etc. le son categorías sospechosas, porque están contaminadas de un concepto liberal de la historia que pone énfasis en la iniciativa privada para conquistar metas privadas. Sostiene la ilusión de la libre competencia y la posibilidad de ascenso social, lo que mirado desde la perspectiva de la estructura social en su totalidad es de un absurdo irracional que perpetúa un régimen de dominación de clase.

La separación radical entre individuo y sociedad, que resulta represiva para el "ego", es relativizada por la teoría crítica, y no reificada como en Durkheim. La reconciliación de la totalidad social consigo misma es posible con la supresión de la división del trabajo y la conciencia de que ésta surge del obrar humano. Racionalizar la ciega acción social sobre la base de un pensamiento profundamente humanista es posible a partir de las condiciones actuales del desarrollo de las fuerzas productivas. Horkheimer, como Marcuse, piensa que es posible ya una comunidad de hombres libres con los medios técnicos con que hoy se cuenta, sobre esa premisa propone una comprensión del modo en que el desmembramiento y la irracionalidad pueden ser eliminados. Su meta es una situación fundada en la razón, dado que el mismo sujeto que quiere imponer

más compleja en sus consecuencias y más simple en su principio, o incluso, si se prefiere, más simplista -el demonio es a la vez muy inteligente y muy estúpido- que cuanto ha podido concebir, a partir de entonces, el empeñamiento de algunos hombres en explicar los mismos comportamientos humanos sin intervención sobrenatural. La naturaleza mimética del demonio es explícita ya que, entre otras cosas, es el simio de Dios. Al afirmar el carácter uniformemente demoníaco del trance, de la posesión ritual, de la crisis histérica y de la hipnosis, la tradición afirma una unidad de todos estos fenómenos que es real y cuya base común es imprescindible descubrir para hacer avanzar realmente la psiquiatría."³⁵

Es interesante esta preceptiva de Girard pues nos acerca a un terreno que debe explorarse necesariamente para poder entender a cabalidad los mecanismos psíquicos que se ponen en juego en la proyección cinematográfica y su posible origen. La división que se experimenta en la comunidad se reproduce a nivel personal como esquizofrenia, la existencia del Diablo puede ser explicada a partir del delirio esquizofrénico. En la psicosis hay una conciencia demasiado lúcida de la dicotomía entre cuerpo y alma, entre las energías vitales y el análisis racional de ellas, por eso se pueden experimentar esas fuerza, en especial las del deseo sexual, como ajenas. Las funciones corporales primarias son despreciadas como "bajas", "terrenales" y perseguidoras, mientras que el ser moral debe rehuirlas, a pesar del atractivo y la fascinación que ellas ejercen. Uno se siente como dividido en dos y lo está en realidad, pues percibe lo que sucede a su alrededor pero a pesar de ello se siente separado. "Esto es el núcleo de la conducta criminal, de los procesos psicóticos, de la insensibilidad neurótica, del pensamiento irracional, de la escisión básica general en el mundo de DIOS y el mundo del DIABLO en la existencia intelectual. Lo que se llama DIOS se convierte en el DIABLO por virtud de esas distorsiones de las funciones vivas, es decir, por la 'negación de Dios'. En el esquizofrénico, estas funciones naturales y asimismo sus distorsiones, aparecen en una forma permanentemente clara, sin disfraces. Sólo es necesario aprender a leer el lenguaje esquizofrénico. Lo 'Elevado' representa a lo 'Bajo', y a la inversa. Los instintos resultan 'bajos' debido a la escisión de la estructura. Lo originalmente 'elevado', lo 'divino' resulta inalcanzable y retorna sólo como el 'Diablo'. 'Dios' está aquí, dentro del homo normalis, pero este ha transformado a Dios en el Diablo; Dios sigue siendo inalcanzable y hay que buscarlo... en vano ¡Qué tragedia! Como nadie sino el animal humano mismo ha creado sus filosofías de la vida y sus religiones, cualquiera dicotomía que aparezca en las ideologías y el pensamiento debe

³⁵ René Girard. *El Chivo Expiatorio*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1986, Pág. 254

derivar por cierto de esta escisión estructural con sus insolubles contradicciones".³⁶

Cuando en las experiencias místicas se percibe la existencia de un "más allá" este tiene su realidad, pues como en el caso de la esquizofrenia se efectúa una proyección de algo que es propio, parte cosustancial del ser, hacia afuera, observándose a sí mismo. "Oír voces provenientes de las paredes y ver cosas en ellas, es una experiencia esquizofrénica común. En el fondo debe existir cierta función básica a la cual se debe esta experiencia típica. A la proyección hacia el exterior de una determinada función se debe sin duda el sentimiento de estar dividido en dos (...) La explicación psicoanalítica del mecanismo de proyección en términos de impulsos reprimidos que se atribuyen a otras personas o a cosas fuera de uno mismo, sólo relaciona el contenido de la idea proyectada con una entidad interior, más no explica la función de la proyección misma, independientemente de la idea proyectada. Estas ideas proyectadas varían en los pacientes; en cambio el mecanismo de proyección es el mismo en todos los casos. Por tanto, el mecanismo de proyección es mucho más importante que su contenido".³⁷ Es justamente este mecanismo, el de "proyección, el que nos resulta familiar a la hora del análisis del fenómeno cinematográfico. De alguna forma "proyección" es un receso en la capacidad de percibir, o más bien su alejamiento, es el delirio de una impresión sensorial desde fuera del organismo. Es parecido a la sensación muchas veces descrita, que ocurre en la intoxicación por drogas, o por los efectos de la anestesia, de que el alma abandona el cuerpo, o que el alma está fuera del cuerpo. En consecuencia, los procesos de proyección, trance, despersonalización, alucinación, desindividuación, etc. tienen como raíz un mecanismo común que se basa en una escisión concreta de la personalidad individual. Reich postula a que de sus investigaciones se deriva la certeza de la existencia de un "sexto sentido" que tiene que ver con la autopercepción orgánica: "Además de las capacidades de ver, oír, oler, gustar y tocar, existe en los individuos sanos, sin lugar a dudas, un sentido de las funciones orgánicas, un SENTIDO ORGONOTICO por así decirlo, completamente ausente o perturbado en las biopatías. El neurótico compulsivo ha perdido totalmente este sexto sentido. El esquizofrénico lo ha desplazado y lo ha transformado en ciertos patrones de su sistema delirante, tales como 'fuerzas', 'el diablo', 'voces', 'corrientes eléctricas', 'gusanos en el cerebro o en los intestinos', etc."³⁸ Es decir, se percibe a sí mismo perc fuera, proyectado, sin saber que lo que está frente a sí es él mismo. Esta descripción de la enfermedad mental se parece mucho a la definición que desde la teoría de la enajenación Marx hace del proceso productivo bajo las condiciones del trabajo asalariado; y también se parece

³⁶ Wilhelm Reich. *Análisis de Carácter*, Editorial Paidós, Barcelona, 1980, Pág. 426

³⁷ *Ibíd*, Pág. 437

³⁸ *Ibíd*. Pag 454

demasiado a la forma en que he descrito el fenómeno del cine, tanto en lo que a su producción como a su condición de espectáculo se refiere, en especial si estamos de acuerdo en que lo que se proyecta es la esencia intersubjetiva del hombre. El mal del diablo en psiquiatría es una forma de enajenación que tiene su origen en una mal formación cultural respecto de nuestra vida sexual, con traumas y temores provocados en la infancia y reforzados por nuestra educación y el medio en que nos desarrollamos y crecemos. La represión de la sexualidad es uno de los factores que hacen posible la disociación, y no creo que este mecanismo sea privativo del enfermo de "dementia praecox", por el contrario, el llamado "hombre normal" constantemente está haciendo operaciones análogas a las del enfermo esquizofrénico con la salvedad de que o son aceptadas culturalmente y no se las califica de síntomas de patologías, o las oculta de manera exitosa, mintiendo y fingiendo, cosa que hace con naturalidad y que en muchos casos se le elogia y agradece. El enfermo esquizofrénico lo es no porque padezca los mecanismos de la proyección, sino porque no sabe ocultar sus síntomas, no sabe mentir y dice lo que le pasa con claridad y transparencia. Pero en ambos casos se sufre de idénticas carencias, necesidades y deseos frustrados.

He llamado a esta tesis "La maquina del Diablo" porque creo que el cine es una maravilla de la técnica que resume la infinita necesidad del hombre de apropiarse de si mismo y restaurar una unidad eternamente perdida. La sensación de que el mundo no nos pertenece y la de su inabarcable multiplicidad y disgregación son una forma de esquizofrenia. Creo que la teoría reichiana de la materialización del trauma psicológico en corazas corporales da un paso adelante en el sentido de comprender al ser humano como una unidad de cuerpo y espíritu, aportando un elemento que faltaba en el psicoanálisis, pero creo también que limita el problema a sólo uno de sus aspectos, importante y decisivo, pero que debe ser complementado con otros como el que tiene que ver con el trabajo como esencia de lo humano. Reich propone que : "Los órganos genitales son herramientas biológicas de la descarga energética y de la procreación de la especie. Esta última función es ampliamente conocida y aceptada. Homo normalis, heredero del homo sapiens, a su vez heredero del homo divinus, ha condenado en cambio la función biofísica de la descarga de energía; en la vida de fantasía del hombre, esta descarga ha retornado bajo la forma del Diablo. El individuo biológicamente fuerte no quiso o no pudo sacrificar su juicio racional a las demandas del pensamiento eclesiástico; la gran fuerza natural entró en conflicto con la dependencia del individuo respecto de sus congéneres y respecto de la sociedad. En estas circunstancias, las fuerzas genitales siguen funcionando, pero se las separa del resto del organismo como 'malas' o como 'pecado', y vuelven bajo la forma del Diablo, como 'fuerzas del más allá, en el dominio de la esquizofrenia y

del misticismo en general"³⁹. Pero creo que tanto en la escisión esquizofrénica, en las experiencias místicas, como en el fenómeno del cine, la enajenación es un proceso más amplio, que da cuenta de un conflicto que tiene sus orígenes en la estructura de las relaciones sociales. Se puede estar de acuerdo con Reich sólo en la medida que esta economía de la energía sexual se vincula con la economía general de la energía de todo tipo administrada y orientada por intereses particulares. Con lo que se entiende que su liberación nunca será total sin la abolición de tales intereses y su sustitución por los de la comunidad toda.

La Desindividuación

He intentado mostrar como el arte cinematográfico descansa sobre dos momentos de desintegración del individuo. Uno: el que es operado en la producción de la obra, en que desaparece la noción clásica de "autor", pues en su confección hay toda una industria con una alta división del trabajo y especialización, por lo que el tradicional genio creativo que podía ser identificado con un nombre y reificado en virtud del don de la originalidad, ahora es reemplazado por un sujeto colectivo que responde a innumerables variables y determinaciones para desarrollar su labor creativa. Y dos: el que se produce en el momento de la proyección fílmica, en la relación que media entre los personajes de la pantalla y el espectador, que se transforma en esa relación y que se nos muestra a nosotros como un ser intersubjetivo, es decir una pura red de relaciones, la materialización de relaciones sociales en que desaparece la noción de originalidad y de esencia individual, o, puesto de otra manera, donde la esencia de lo individual es la experiencia con la totalidad y la búsqueda de la universalización.

A estos dos momentos les podemos llamar "desindividuación", pero el primero, como ya he dicho, tiene que ver con la creciente división del trabajo en todas las áreas productivas, a la que no ha escapado el arte, lo que nos da la posibilidad de insistir en la correspondencia entre el cine (como el arte propio de esta era), y el capitalismo industrial avanzado. El segundo, en cambio, tiene que ver con una especificidad del cine como fenómeno, que, creo, no ha sido bastante analizado a diferencia del momento precedente. He propuesto algunos conceptos tomados de la psicología para dar alguna luz al respecto, ahora quiero tomar otros de la antropología y la teología que pienso podrían aproximarse a una explicación del "rito" que es asistir a la proyección de la imagen-movimiento.

Lo primero que aparece es la necesidad de ir mas allá de las "fronteras" individuales, vencer las condicionantes históricas y

³⁹ Ibíd. Pág. 469

materiales que nos articulan como seres funcionales y practicar un "sacrificio", pero no un sacrificio cualquiera, sino el de un sujeto con un carácter sagrado: el individuo. Girard plantea que "en numerosos rituales, el sacrificio se presenta de dos maneras opuestas, a veces como una 'cosa muy santa' de la que no es posible abstenerse sin grave negligencia, y otras, al contrario, como una especie de crimen que no puede cometerse sin exponerse a unos peligros no menos graves"⁴⁰, y para explicar este doble aspecto del sacrificio ritual invoca el carácter sagrado de la víctima. "Es criminal matar a la víctima porque es sagrada... pero la víctima no sería sagrada si no se la mata", sigue diciendo Girard. En lo que respecta a la víctima que nos ocupa, no podemos negar el carácter de sagrado que tiene para el pensamiento liberal y para la concepción moderna de la política, del Estado y la sociedad. Todos los principios ideológicos del sistema descansan en la inviolabilidad y certeza de esta unidad básica del orden global, el individuo constituye una suerte de átomo social con el que se construye el sistema como un mecanismo. De ahí su carácter sagrado y la necesidad de su equilibrio. Todas las terapias y las psicologías clínicas están encaminadas al adiestramiento y restablecimiento de la unidad personal, con sus características funcionales a los regímenes de trabajo y de consumo.

El sacrificio guarda siempre un misterio y este es su vínculo con la violencia, la violencia insatisfecha acaba encontrando una víctima de recambio. En el caso de los ritos tribales o primitivos se sacrificaban animales, pero siempre que tuvieran rasgos humanos, para engañar a la violencia. Girard propone una suerte de economía de la violencia en que un dios encolerizado reclama víctimas para apaciguarlo; con el sacrificio se protege a una sociedad entera de la violencia; cuando esta se acumula y amenaza con desbordar y arrasarlo con lo que encuentre a su paso, el sacrificio sirve para regular los conflictos, para canalizar y desviar la violencia al sustituir a la víctima. Un principio básico, en todo caso, para que ello pueda ocurrir, es el de la semejanza entre las víctimas actuales y las potenciales.

En el caso del cine y su relación con lo social, podría decirse que si bien la víctima es el individuo, lo que se intenta proteger es al orden establecido, y que la violencia que se acumula es la que ejerce la "represión sobrante" de la que habla Marcuse. Represión que es ejercida contra la necesidad de satisfacción de los impulsos libidinales y de las aspiraciones generales a la felicidad y a la realización. Ahora, esta realización representa justamente la muerte del individuo, pero no de manera temporal, sino permanente, lo que no es posible sino con un cambio radical de toda la sociedad, que se levanta con conciencia de comunidad, de organismo político en contra de sí misma. Por eso el "rito cinematográfico" es como un simulacro

⁴⁰ René Girard. *La Violencia y lo Sagrado*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1995, Pág. 9

del sacrificio real (que sólo anuncia); pero al menos es un indicio, una señal que debemos interpretar como sintoma; aunque por otro lado también es una evasión del conflicto, pues actúa como una válvula de escape, retardando la contradicción de la cual es su figura.

A la violencia original le sigue otra que es "la venganza", abriendo un ciclo que puede llegar a ser interminable, de ahí la necesidad de prohibición de la venganza privada. El sacrificio aleja la venganza, es una respuesta a la crisis que amenaza la unidad de la comunidad, por lo tanto, cuanto más aguda es la crisis máspreciada debe ser la víctima. Este es el terreno de lo preventivo, lo que equivale a decir, para Girard, el terreno de lo religioso. Queda al descubierto la íntima relación que existe entre la violencia y lo sagrado, pues la prevención religiosa tiene un carácter violento, lo que a su vez muestra la aptitud de la violencia para desplazarse de un objeto a otro haciendo posible el sacrificio ritual. El sistema judicial en cambio es el establecimiento de una venganza pública que ya no será vengada. Es la racionalización de la venganza, ya no se la desvía hacia un objeto secundario como en el caso de los procedimientos religiosos, sino que se la administra, conservando un monopolio sobre ella. Sin embargo, advierte Girard, como toda técnica de control, es un arma de doble filo, por un lado de liberación (de la violencia), pero por otro, de opresión, pues queda en manos de terceros la determinación de sus los contenidos y la discriminación entre la violencia legítima y la ilegítima. Esta reflexión avala el vínculo que advierte Foucault entre saber y poder, poniendo a la justicia como un saber que contiene y organiza la violencia, al mismo tiempo que la legitima en tanto que su dirección afiance y aumente el poder desde donde proviene.

El rito queda reducido en estas circunstancias a un simulacro, a la imitación paradójica de un suceso que se posterga cada vez más con cada nueva imitación. Es la imitación y repetición de una violencia unánime, que exige la participación colectiva. "Hasta un examen somero revela que, en toda vida religiosa, en toda práctica ritual, en toda elaboración mítica, el tema de la unanimidad reaparece con una frecuencia extraordinaria (...) El carácter colectivo de la ejecución aparece en una asombrosa cantidad de sacrificios (...) Es todos juntos, en numerosos mitos fundadores, que los conspiradores divinos inmolan a un miembro de su propio grupo (...) Sin la colaboración de todos, el sacrificio hubiera perdido sus virtudes. El mito ofrece en este caso, de manera muy explícita, un modelo al que los sacrificios de los fieles deben conformarse. La exigencia de unanimidad formal. Basta la mera abstención de un solo asistente para que el sacrificio sea peor que inútil: peligroso"⁴¹. Es imposible negar la significación psicológica de esta premisa. Muy por el contrario, en ausencia de cualquier estructuración

⁴¹ Ibíd. Pág. 108

colectiva no se puede acceder a la forma ritual, no se puede concretar la purificación de la violencia por el sacrificio de la víctima sagrada. Si lo vemos desde la óptica en que estamos analizando el asunto, es decir desde la proyección cinematográfica como rito, descubriremos que la presencia de otros es justamente lo que facilita el desdoblamiento, la homogeneización y el anonimato; la obscuridad funde al conjunto de los espectadores en un solo ser que experimenta los mismos hechos, sensaciones y emociones. Dentro de la sala es la comunidad reunida la que unánimemente somete a su propia violencia al "yo" conciente, pero esto sigue siendo un simulacro en la medida que el colectivo reunido no es el todo social, es solo su reflejo, una imitación, y eso esta claro desde el principio, es así que no podemos olvidarnos a nosotros mismos, porque lo que nos determina nos esta esperando a la salida de la sala e incluso ya dentro en cuanto encienden las luces. Sin embargo, aun en su carácter de simulacro considerar al cine como sacrificio ayuda a entenderlo como una institución esencialmente comunitaria, tanto por la forma de su ejecución, como por la labor de protección a la comunidad que ejerce como técnica de apaciguamiento catártico. Pero las contradicciones sociales permanecen y la violencia sigue gestándose en la raíz de las estructuras de dominación, por eso el gesto debe repetirse infinitamente, así como otros gestos rituales que tienen la misma función. La especificidad del cine es la tendencia a la universalización del sujeto particular, a su afán por acceder a la totalidad de la experiencia, y destruir los límites de lo individual impuestos por la división del trabajo.

La violencia no es un instinto, no es una naturaleza, no se la puede depositar al margen de lo humano ni de las obras de los hombres para convertirla en un dios o un destino del que no nos hacemos responsables pues nos gobierna desde fuera. La violencia está vinculada a la represión de un deseo, pero esta represión no proviene de un otro supremo o divino, sino que de un otro igual, en definitiva del hombre mismo dividido. Según Girard en la estructura del deseo no solo hay un sujeto y un objeto, sino que siempre hay un tercer término: el rival. El sujeto desea determinado objeto porque el rival lo desea, con lo que el rival se convierte finalmente en el modelo del sujeto. El deseo arrastra a los hombres a la mimesis, ya que este se forma teniendo a la vista un deseo modelo, eligiendo ambos el mismo objeto. Y, como ya lo indicara Hobbes, dos deseos que convergen sobre el mismo objeto se obstaculizan mutuamente, deviniendo el conflicto. La tragedia conocía de esta dualidad y hacía desempeñar a sus héroes ambos papeles alternativamente, el de modelo o el de imitador, el de dominante o el de dominado. Así estos personajes no tenían una esencia fija, más bien el destino les deparaba una alternancia en posiciones opuestas, en una mudanza perpetua de roles. Por esta razón se ha vinculado la locura y la tragedia (véase el caso de Hölderlin), que como género literario tiene un contacto privilegiado con las formas de sensibilidad propias de la Grecia antigua: "una alternancia

entre la exaltación sobrehumana y las horas en que el vacío y la desolación parecen lo único real". Desde dentro de la tragedia, es decir, desde su experimentación como uno de los términos que comporta la relación, sólo se ve y se vive la diferencia, pero si la analizamos desde fuera podemos ver la identidad, la diferencia oscilante, no la desaparición de la relación, que es lo único que hay en realidad, sino las inversiones de los términos. Es desde la perspectiva de la totalidad que los antagonistas se convierten en dobles uno del otro. Podríamos decir que lo que media entre el espectador y la pantalla es el deseo, pero tal como en la figura de "narciso" en la pantalla el espectador se desea a sí mismo sin saberlo. Narciso ama a la imagen que se refleja en el estanque, pero no sabe que esa imagen es la de él mismo que, al no conocerse, le resulta extraña. El espectador desea al personaje, pero al mismo tiempo desea estar en el lugar del personaje, quiere ser su doble, y cuando la identificación se ha operado y es a la vez el mismo deseando y el personaje deseado, entonces se desea a sí mismo sin saberlo, al tiempo que desea elevarse a universalidad en el reconocimiento de su carácter intersubjetivo, es decir en el reconocimiento de su alternancia y de las múltiples personalidades que lo articulan, que son tantas como la cantidad de relaciones que es capaz de establecer o que ha establecido.

Ha vuelto a aparecer la locura o, más específicamente, la ciclotimia, que en términos psiquiátricos es la presencia y la ausencia alternativa de alma o espíritu. La cultura moderna no acepta que no haya un original y desde esa perspectiva no comprende la estructura de la tragedia, hace una interpretación ideológica de ella, en la que traiciona el espíritu trágico y lo metamorfosea en drama maniqueo, inmóvil, que si bien marca definitivamente las diferencias, no da cuenta de lo que con el propio espectador está ocurriendo, a saber: una identificación múltiple, con ambos extremos, además de la conciencia de sí mismo como otro término de tales relaciones. Girard plantea al modelo como un doble y a la copia como un monstruo, pero ambos se identifican en un aspecto alucinatorio de la experiencia. "En lugar de ver su antagonismo y de verse a sí mismo como la encarnación de un solo momento de la estructura, nunca el mismo y siempre único, el sujeto descubre, a uno y a otro lado, dos encarnaciones casi simultáneas de todos los momentos a la vez, en un efecto casi cinematográfico (...) El principio fundamental, siempre ignorado es que el doble y el monstruo coinciden. El mito, claro está, pone de relieve uno de los dos polos, generalmente el monstruo, para disimular el otro. No hay monstruo que no tienda a desdoblarse, no hay doble que no esconda una monstruosidad secreta. Hay que conceder la precedencia al doble, sin que ello suponga, no obstante, eliminar al monstruo; en el desdoblamiento del monstruo aflora la auténtica estructura de la experiencia. Es la verdad de su propia relación, obstinadamente negada por los antagonistas, la

que acaba por imponérseles, pero bajo una forma alucinada, en la oscilación frenética de todas las diferencias."⁴²

El doble monstruoso, que en este caso resulta ser el público que asiste al rito desindividuatorio, es una experiencia colectiva, son todos en la persona de uno solo que son objeto de la violencia unánime. Se opera una identidad de la comunidad y de la víctima propiciatoria, del sacrificador y del sacrificado. Todas las diferencias son abolidas en este movimiento en que se corren los velos de la personalidad autónoma para dejar al descubierto su constitución intersubjetiva, su ser como nudo de relaciones. El doble monstruoso surge ahí donde se encontraba antes un "otro" y un "yo" siempre separados por la diferencia. Se puede explicar así lo que Borges dice en uno de sus cuentos: "Lo que hace un hombre es como si lo hicieran todos los hombres. Por eso no es justo que una desobediencia en un jardín contamine al género humano; por eso no es justo que la crucifixión de un solo judío baste para salvarlo. Acaso Schopenhauer tiene razón: yo soy los otros, cualquier hombre es todos lo hombres".⁴³

El sujeto verá manifestarse la monstruosidad en él y fuera de él al mismo tiempo, lo que crea una suerte de resistencia del "yo" individual amenazado, que está armado de mecanismos eficaces para evitar el desdoblamiento a la vez que los permite en un grado aceptable. En la propia estructura del "yo" se enraizan criterios de normalidad que hacen una distinción entre lo interior y lo exterior, lo propio y lo ajeno, levantando barreras que constituyen la certeza que hace posible un operar y la aceptación de "la realidad" como algo separado del sujeto. Tal resistencia puede conducir a la experimentación de la identificación como posesión, o "mímesis histórica", pues el sujeto parece obedecer a una fuerza venida desde fuera. Pero la posesión no es más que la forma extrema de la alienación al deseo del otro. "El sujeto se siente penetrado e invadido, en lo más íntimo de sus ser, por una criatura sobrenatural que le asedia igualmente desde fuera. Asiste horrorizado a un doble asalto del que es la víctima impotente. No hay defensa posible contra un adversario que se burla de las barreras entre el interior y el exterior. Su ubicuidad le permite al dios, al espíritu o al demonio apoderarse de las almas a su antojo. Los fenómenos llamados de posesión no son más que una interpretación especial del doble monstruoso".⁴⁴

Este es el terreno propio de lo demoníaco, la posesión, o la experiencia de la presencia del otro en uno mismo, sin ser capaz de asumir que la alteridad es la especial forma de ser del "yo". Asumir la desindividuación del Yo equivale al reconocimiento de la comunidad como sujeto, que es a la vez uno y varios, pero no

⁴² Ibíd. Pág. 166

⁴³ Jorge Luis Borges. "La Forma de la Espada", cuento de **Artificios**, Alianza Editorial, Madrid, 1995.

⁴⁴ René Girard. Op Cit. Pág. 172

como una suma de partes aisladas a la manera de un mecanismo, sino como un organismo en que lo que importa y le define es la relación de partes que no pueden ser separadas. Si seguimos en el terreno de lo antropológico podemos descubrir con Girard que han existido y existen cultos de posesión, con sesiones colectivas, en que la posesión ritual es inseparable de los ritos sacrificiales que le coronan. El uso de máscaras es otra práctica ritual que se ilumina a la luz del "doble monstruoso", que también es aplicable al cine en un doble sentido, el del actor por un lado que juega a ser otro encarnando el personaje, y el del espectador, que asume al personaje como propio. En el rito la máscara no quiere representar al rostro humano, aunque siempre está vinculada a él, ya sea para recubrirlo, reemplazarlo o ponerse en su lugar. La máscara yuxtapone y mezcla a seres antes diferenciados. "Va más allá de las diferencias, no se contenta con transgredirlas o con borrarlas, las incorpora, las recompone de manera original; coincide, en otras palabras, con el doble monstruoso".⁴⁵ La máscara quiere situarse en la frontera entre lo humano y lo divino, donde lo divino es la vivencia de la totalidad.

El Método

Los argumentos presentados en relación al sujeto que está representado en el cine nos conducen a la idea de que este arte es nuestro espejo, pero un espejo que nos permite tener una experiencia con nuestra negatividad, la que en cualquier caso es parte cosustancial de nuestro ser (del Ser), siempre animado por el impulso de apropiarse de la "lejanía", e intentar realizar un deseo que esta tras de toda acción humana: romper con la discontinuidad y reconstituir la unidad perdida u originaria de la que habla Bataille, y que a su vez es la raíz del Erotismo.⁴⁶

Desde esta perspectiva es lícito postular a un conocimiento de lo social a partir del análisis de la obra cinematográfica, buscando en ella modos de representación de la realidad, patrones culturales, tendencias políticas e ideológicas, valores, creencias, etc. Todas estas materias que han sido objeto de la sociología y que uno puede encontrar en un film, sea del género que sea, pues siempre el cine habla del mundo que le da origen, no de un otro que este más allá. Definir los elementos que están en juego, las oposiciones, las relaciones, las acciones, la estructura del relato, etc. (tarea a la que ha estado abocado el "análisis estructural"), es de alguna forma sondear las formas de ser de lo social transpuestas en sus obras. Luego, las herramientas del estructuralismo son necesariamente las primeras que debemos reconocer para la

⁴⁵ Ibíd. Pág. 174

⁴⁶ George Bataille. El Erotismo, Editorial Tusquet.

investigación de la verdad de una creación fílmica. Un film es también un relato puesto en un soporte audio-visual, del mismo modo que lo puede ser una novela, un mito, cualquier cuento oral o escrito, un cuadro, o una obra de teatro.

Para los estructuralistas como Propp y Lévi-Strauss todo relato posee en común con otros relatos una estructura susceptible de análisis, en que se pone en juego un sistema implícito de unidades y de reglas, que proporcionan al relato una organización, haciendo de él mucho más que una suma aleatoria de proposiciones, pues a partir de ellas se pueden clasificar y ordenar los múltiples elementos que entran en su composición. Según Roland Barthes⁴⁷ la lingüística ha aportado al análisis estructuralista del lenguaje la noción de que existen niveles de descripción. Todorov propone dos grandes niveles para el trabajo del analista, uno: la historia o argumento, que comprende tanto una lógica de las acciones como una sintaxis de los personajes; y el otro: el discurso, que comprende los tiempos, los aspectos y los modos del relato. Si bien la distinción de Todorov es la que mejor se ajusta a la tarea de interpretar un film de ficción, creo como Barthes que "cualquiera sea el número de niveles que se propongan y cualquiera la definición que de ellos se dé, no se puede dudar de que el relato es una jerarquía de instancias. Comprender un relato no es sólo seguir el desentrañarse de la historia, es también reconocer 'estadios', proyectar los encadenamientos horizontales del 'hilo' narrativo sobre un eje implícitamente vertical; leer (escuchar) un relato, no es sólo, pasar de una palabra a la otra, es también pasar de un nivel a otro".⁴⁸ En todo relato hay que distinguir unidades narrativas mínimas, que son las que se van a combinar articulando un sentido, en el caso del cine esta combinación es lo que se llama montaje y es necesario incorporar al análisis los elementos particulares del cine como lenguaje. Son las tomas y los planos los que van a unirse para formar una secuencia, pero lo importante es saber que papel juegan en el contexto del conjunto, o cual es su "función", pues para Barthes todas las unidades del relato tienen un carácter funcional, y es "el sentido" el criterio de su unidad: "todo, en diverso grado, significa algo en él (relato) (...) Todo lo que está anotado es por definición notable: aún cuando un detalle pareciera irreductiblemente insignificante, rebelde a toda función, no dejaría de tener al menos, en última instancia, el sentido mismo del absurdo o de lo inútil: todo tiene un sentido o nada lo tiene".

Evidentemente no todas las unidades narrativas tienen la misma relevancia, algunas son decidoras de la estructura del relato, mientras otras sólo cumplen un papel secundario, lo que no

⁴⁷ Roland Barthes. "Introducción al análisis estructural de los relatos", en *Análisis estructural del relato*, Editorial Premià, Mexico, 1988.

⁴⁸ *Ibíd.* Pág. 11

significa que no se les requiera, pero pueden ser reemplazados por otro o simplemente eliminados sin que lo sustancial de la historia sufra alteraciones serias, aunque sí se altera el discurso. A las primeras, Barthes les llama funciones cardinales o núcleos, mientras a las segundas, teniendo en cuenta su naturaleza complementaria, les llama catálisis. "En el lazo que une dos funciones cardinales opera una funcionalidad doble, a la vez cronológica y lógica: mientras las catálisis no son unidades consecutivas. Las funciones cardinales son a la vez consecutivas y consecuentes". Identificando qué rol juega cada segmento o elemento del relato podemos establecer la estructura. Por ejemplo, las unidades que Barthes llama catálisis siempre están en relación de dependencia y de implicancia con los "núcleos" de la trama, aunque no a la inversa; mientras las "funciones cardinales" o estructurales sí están unidas por una relación de solidaridad e implicancia. Es esta relación la que define la armazón misma del relato, pero en un sentido puramente lógico, no temporal. Según Lévi-Strauss: "el orden de sucesión cronológica se reabsorbe en una estructura matricial atemporal". El tiempo se incluye como elemento narrativo, "la tarea consiste en llegar a dar una descripción estructural de la ilusión del tiempo narrativo. Se podría decir de otra manera, que la temporalidad no es sino una clase estructural del relato (del discurso), así como en la lengua, el tiempo sólo existe en forma de sistema; desde el punto de vista del relato, lo que nosotros llamamos el tiempo no existe o, al menos, sólo existe funcionalmente, como elemento de un sistema semiótico".⁴⁹

De esta manera las secuencias que se pueden distinguir en cualquier relato, incluido el cinematográfico, tienen una coherencia y un sentido interno, una lógica, al mismo tiempo que participan como unidades amplias en la estructura total de la obra. Se puede hablar de una sintaxis del film narrativo, buscando oposiciones paradigmáticas en cada secuencia: entre los personajes y sus elecciones, entre los ambientes y los caracteres de las cosas. Estas oposiciones apuntan a un contenido dominante, a un concepto que se materializa por el choque de los elementos arrojando un sentido. Barthes propone que en una secuencia siempre hay un momento de riesgo y esto es lo que justifica su análisis. Con esto quiere evidenciar que una secuencia es una "unidad lógica amenazada", en ella se presentan momentos que exigen una elección, pues son posibles las alternativas, lo que genera una libertad de sentido. Esto es el conflicto al que se ven enfrentados los personajes, y el concepto surge de su resolución.

Esto nos abre a otra dimensión del relato, o si se quiere, a otro de sus niveles de análisis estructural: el de los personajes y sus acciones. En el teatro burgués el personaje dejó de ser el agente de una acción, como lo era en la tragedia, y se constituyó en una persona, un individuo con esencia psicológica.

⁴⁹ Ibíd. Pág. 18

Pero para el estructuralismo hay que cuidarse de definir al personaje en términos de esencia psicológica, pues éste no es un "ser" con todos sus atributos, sino más bien un "participante". Esta determinado por las relaciones en las que se le involucra (con otros personajes), por la función que cumple en estas relaciones y por sus acciones. "Greimas propuso describir y clasificar los personajes del relato no según lo que son, sino según lo que hacen (de allí su nombre de actantes)".⁵⁰

Estos son algunos de los recursos y herramientas que nos ofrece el estructuralismo para el análisis interno del relato, expuestos así de manera muy somera intento más bien dar cuenta de una lógica que, insisto, es válida y necesaria cuando nos enfrentamos a una obra de cualquier tipo y tenemos la pretensión de desentrañar su "verdad". Lo que sí hay que tener en consideración es que tal investigación, por muy reglamentada que pueda estar, no deja de ser un ejercicio interpretativo. Con lo que cae dentro del terreno de la hermenéutica. Podemos esgrimir los conceptos del estructuralismo y manejar su heurística, pero no debemos perder de vista que tanto el modo de su aplicación, como sus resultados no nos acercan a la objetividad del sentido del relato, sino que da cuenta de una relación entre el momento de la producción de la obra, incluido dentro de lo que Gadamer llama la "historia efectual", y la situación del intérprete, incluido su propio modo de inserción en la historia efectual. Como apunta Habermas en "Conocimiento e interés": "El Mundo del sentido transmitido se le ofrece al intérprete sólo al tiempo que le ilustra sobre su propio mundo". Por eso lo que determina, en un análisis estructural, cuál es "la función cardinal" y cuál la "catalítica" (por poner un ejemplo) depende de muchos factores que operan en el intérprete, de los que en gran medida este no tiene conciencia. Es el caso de los prejuicios de los que habla Gadamer en su libro "Verdad y Método". "Prejuicio significa, sobre todo, a propósito de la comprensión, que el intérprete no es un mero receptor pasivo, convertido en cierto modo al texto, sino que aporta determinados conceptos que se incorporan necesariamente a su interpretación".⁵¹ También es relevante el concepto de "aplicación" que usa Gadamer, que se refiere al uso que se le da a la interpretación, con lo que se pone en juego el interés práctico del intérprete. Sin embargo, como indica Bürger, la hermenéutica de Gadamer ha sido criticada con todo derecho por autores como Habermas, en el sentido de que se orientaría a una rehabilitación del prejuicio, o a una sumisión del intérprete ante la autoridad de la tradición. Habermas, en cambio, se ha referido por contraposición a una fuerza de la reflexión que haga transparente la estructura del prejuicio de la comprensión y sea capaz de romper su poder. Una hermenéutica neutral hace de la tradición un poder absoluto al no tener en cuenta el sistema de producción y dominación.

⁵⁰ Ibíd. Pág. 23

⁵¹ Peter Bürger. Teoría de la vanguardia, Pág. 35

Gadamer, por otro lado, cuando habla del interés del investigador lo atribuye a un interés general, propio de cada momento histórico. Esto ubica la praxis científica en su presente histórico concreto, lo que no deja de ser importante a la hora de definir la hermenéutica, pero Gadamer no se hace cargo de que el presente no es algo uniforme ni homogéneo, por tanto los intereses involucrados no pueden ser determinados con un solo criterio. "Los intereses de quien ejerce el poder y de quien lo padece hace ya tiempo que son divergentes. Gadamer sólo podría hacer de su comprensión un 'sumergirse en un acontecimiento de la tradición' si convirtiera el presente en una unidad monolítica".⁵² Luego, el intérprete, más allá de su voluntad, y sin poder escapar a ello, está condicionado por sus prejuicios y estos a su vez están fuertemente enraizados en su postura política, en la actitud que toma frente a las disputas sociales y a las fuerzas en pugna que corresponden a su tiempo. Es justo entonces concluir, junto con Bürguer, que "la relevancia de un tema no puede decidirse discutiendo en una sociedad dividida, aunque tal vez pueda discutirse". La hermenéutica se convierte así en crítica de la ideología o, lo que es lo mismo, en teoría crítica, con lo que volvemos a lo tratado en el capítulo anterior. A lo que me gustaría agregar que es básicamente el mismo principio, propuesto por Feyerabend, de la "contrainducción", pero en este caso con la conciencia de que más allá de denunciar lo ideológico que hay en cada teoría y hacer avanzar así la ciencia, de lo que se trata es de mostrar cómo esas representaciones ideológicas y el uso que se hace, a partir de ellas, de los conceptos, están determinadas por un modo de producción específico que perpetúa la dominación, con lo que el interés que opera tras la teoría crítica sigue siendo el de la emancipación de la explotación y la construcción de un mundo sin represión "sobrante" ni división social del trabajo.⁵³

La Experiencia

La dialéctica de la comprensión se traslada desde la vida social y su racionalidad intrínseca, hacia la relación pantalla-espectador. Lo que no sería posible si no hubiese un mínimo de experiencias comunes y patrones universales de socialización que se reflejan en la película. Una hermenéutica del cine es un fluir de un extremo al otro, de una "textura de sentido" a otra, enfrentándose y reconociéndose, sufriendo un

⁵² Ibid. Pág. 37

⁵³ Sobre el tema de la crítica a la ideología los textos clásicos a consultar son la Introducción a la Filosofía del Derecho de Hegel, y la introducción a Elementos fundamentales para la crítica de la economía política, ambos de Marx.

proceso dialógico, una lucha de contrarios, cada uno con sus múltiples elementos. Por un lado la carga semántica puesta en la película por el sujeto colectivo que la produjo, que se expresa tanto en su contenido como en su forma, y por otro lado la carga histórica del espectador, su biografía particular (su ontogénesis).

El individuo tiene un desarrollo unidimensional porque sus experiencias están acotadas, solo aprende lo que su función le exige, el rol o tipo de actividad lo determinan en primera instancia. La dirección de sus percepciones es lineal y unívoca, lo que lo cierra a posibilidades comprensivas o hermenéuticas. De hecho la hermenéutica es destructiva de las tradiciones distintas a la desde donde se interpreta, justamente porque los mundos de la experiencia son inconmensurables, pues es en la experiencia donde se funda la percepción. Salir de la prisión de las determinaciones y de la unidimensionalidad del hombre implica necesariamente una desindividuación del "Yo", significa ampliar el mundo de la experiencia y liberarlo de relaciones sociales esclavizantes. Entonces comprender ya no sería un acto en el vacío de la abstracción, sino que estaría respaldado por una praxis diversificada, múltiple y sin límites. Se desarrollaría así un sentido de lo particular, que es el momento de la existencia única de la experiencia, y un sentido de lo universal, que se abre con la identificación del hombre particular con su ser genérico, con el espacio psíquico intersubjetivo. Este sentido de lo universal encierra la posibilidad de la telepatía como un extremo del comprender.

Quiero insistir en que la participación como espectador en una proyección cinematográfica tiene la connotación de una experiencia activa, pues el sentido sólo se puede comprender en la experiencia, en la posibilidad de compartir una realidad significativa, por ejemplo la actividad del etnógrafo es ir a vivir una experiencia que le va a abrir los sentidos -no a registrarla simplemente- lo que no significa un conocimiento "científico", como lo define el criterio de la neutralidad valorativa. El individuo o su "personalidad" es el resultado de su relación con otros, se puede decir que es un producto social, es la materialización de una serie de relaciones sociales y determinaciones. En la exhibición de un film al espectador le pasan cosas en la relación con los personajes. Se transforma, sale convertido en otro que lo incluye.

Si se considera que comprender es ponerse en el lugar de otro, tratar de captar el sentido puesto en la acción por un "otro", se puede ver la telepatía como la condición ideal del acto hermenéutico o interpretativo. Entonces lo que importa es descomponer este acto y ver la manera de extremar sus posibilidades. Creo que el comprender está ligado a la "percepción", es decir a la forma en que los sujetos articulan su mundo a partir de las experiencias propias y colectivas, a partir de su especial socialización y del estado histórico de

sus necesidades y la manera de su satisfacción. Las percepciones no son la recepción de estímulos de un "mundo externo" (sea este definido como social o natural), sino que la manera de hacerse parte de un mundo producido en el acto mismo de la experiencia perceptiva. De esta manera percibir no aparece como algo distinto de "aprender". Los sujetos cuando se abren al espacio psíquico lo hacen desde un punto material y espacial que los determina, las determinaciones del medio lo constituyen como "individuo", lo circunscriben en determinadas características y roles, lo aprisionan en la especificidad (en la división social del trabajo.). Luego el individuo aprende a tener identidad, constituye una máscara que es el "principio de actuación", su "Yo" alienado de su libertad posible. Reich incluso habla de que el individuo crea corazas musculares que le ayudan a adaptarse al medio y a reprimir sus impulsos que se quieren rebelar contra estas determinaciones, así el individuo no sólo es prisionero de un "Yo" que lo identifica y de un "Super Yo" que lo reprime desde dentro, sino que también es prisionero de su propio cuerpo. El mismo Reich muestra como los sujetos que han tenido un proceso de articulación del "Yo" deficiente, y no han podido desarrollar una personalidad individual, tienen una extraña capacidad de transformación y extensión de sus experiencias. Pueden en determinado momento sentirse parte de un bosque o del universo, o conectarse con "el espíritu". Similar a lo que han sido experiencias místicas logradas por distintos medios, como estados de catarsis alcanzados mediante drogas. Con drogas alucinógenas pareciera que los individuos amplían sus capacidades perceptivas, o activan mecanismos cognitivos inhibidos por la experiencia común. Al menos se produce la sensación de estar vinculado de una manera más estrecha con el mundo natural y se captan con claridad el cúmulo de relaciones sociales que en estados normales no son apreciadas, se pueden ver los innumerables planos de la realidad y las redes de sentido en la comunicación.

Siempre se oscila entre el pensamiento lineal que lleva de una idea a otra, de manera azarosa y caótica de acuerdo a asociaciones arbitrarias y a una ontogénesis, y el plano de la crítica o análisis de sí mismo. Yo llamo a esta crítica reflexiva "conciencia recursiva", pues es la conciencia de una doble mirada, simultánea e interactiva, la misma que se puede identificar en el momento de la proyección cinematográfica. De pronto se despierta a ella, cuando se descubren los niveles del pensamiento y se sabe que hay un plano de razonamiento práctico y otro que se refiere a él, criticándolo. Como cuando en un pentagrama se escriben dos o más instrumentos a la vez, que tienen que ejecutarse al mismo tiempo, con la salvedad de que el plano de la crítica habla sobre el otro plano.

Hay una recursión al infinito en este pensamiento, pues al referirnos al plano de la crítica necesariamente lo hacemos desde una meta crítica, y así sucesivamente hasta el infinito. Puede ser que esta paradoja, una vez planteada, no pueda ser

desalojada de la conciencia, queda activa en algún lugar como un incentivo a la revisión permanente, como un mecanismo análogo al de la contrainducción de Feyerabend⁵⁴. Esta revisión permanente es la conciencia recursiva, que aplicada al cine puede mostrarnos los niveles que en función del método he tratado de describir en estas líneas, a saber: el plano del análisis semiótico o estructural que postula a una verdad de la obra; el siguiente que lo relativiza desde el terreno de la hermenéutica, y por último aquel que lo convierte en crítica de la ideología en virtud de la historicidad de los conceptos y de la heterogeneidad de las tradiciones.

⁵⁴ Paul K. Feyerabend. *Contra el Método*, Editorial Orbis, Buenos Aires, 1984.

A UNA TRANSEUNTE
(A une Passante)

Aullaba en torno mío la calle.
Alta, delgada, de riguroso luto y dolor soberano,
una mujer pasó; con mano fastuosa
levantando el festón y el dobladillo al vuelo;

ágil y noble, con su estatura de estatua.
Yo bebía crispado como un loco en sus ojos,
cielo lívido donde el huracán germina,
la dulzura que hechiza y el placer que da muerte.

¡Un relámpago!... ¡Luego la noche! -Fugitiva beldad
cuya mirada renacer me hizo al punto,
¡sólo en la eternidad podré verte de nuevo?

¡En otro sitio, lejos, muy tarde, acaso nunca!
Pues no sé a donde huyes, ni sabes dónde voy,
¡Tú, a quien yo hubiese amado! ¡Sí, tú, que lo supiste!

(Charles Baudelaire, en Las Flores del Mal)

IV. EL DETECTIVE Y EL SOCIOLOGO

Baudelaire y Poe: La Certeza

El poema de Baudelaire que sirve de epigrafe a este capítulo se inscribe dentro de la tendencia del autor a referirse a temas urbanos, claramente el fenómeno de la multitud sirve de marco y antecedente para esta instantánea. El cruce de miradas que puede en un instante conectar dos almas es necesariamente efímero en el corazón de las grandes metrópolis, luego la figura admirada se desvanece, se pierde para siempre en la improbabilidad de un nuevo encuentro. Benjamin, que sabe develar lo oculto en la literatura apunta que "ninguna locución, ninguna palabra indica por su nombre a la multitud en el soneto *"A une passante"*. Y sin embargo el incidente se apoya únicamente en ella, igual que el viaje del velero tiene su apoyo en el viento"¹²⁷. El tema es a todas luces la fascinación del poeta en la multitud, para Benjamin es ella (la multitud) la que se le acerca, para mostrarle uno de sus innumerables rostros y seducirlo, pero inmediatamente abandonarlo: "Es una despedida para siempre que en el poema coincide con el instante de la seducción". Baudelaire no reivindica para sí el nombre de artista, sino mas bien el de hombre de mundo. El llamado artista no sabe lo que pasa más allá de su taller o de su cuadra, está encerrado en sí mismo, en su genio y su vanidad, mientras el hombre de mundo, el *dandy*, tiene una verdadera pasión por conocer, por apropiarse de los mecanismos de todo tipo de este mundo y disfrutar de sus maravillas. Para este "paseante" y también para el poeta que "la multitud es su medio (...) Su pasión y su profesión es *desposarse con la multitud*. Para el perfecto deambulador, para el observador apasionado, constituye un inmenso goce el poder elegir domicilio entre lo numeroso, entre lo ondulante, entre el movimiento, entre lo fugitivo y lo infinito (...) Así es como el enamorado de la vida universal penetra en la multitud al igual que en un inmenso receptáculo de electricidad. También se le puede comparar a un espejo tan inmenso como esta multitud, a un caleidoscopio dotado de conciencia que, en cada uno de sus movimientos, representa la vida múltiple y la gracia dinámica de todos los elementos de la vida. Es un yo insaciable del no yo, que a cada instante lo restituye y lo manifiesta en imágenes más vivas que la vida misma, siempre inestable y fugitiva".¹²⁸ El *dandy* de Baudelaire es un personaje en extinción, es una raza de hombre distinguido que ha existido desde la antigüedad, en todas las culturas, pero que sin embargo la moderna sociedad a condenado a

¹²⁷ Walter Benjamin. "Sobre algunos temas en Baudelaire" en *Poesía y Capitalismo (Iluminaciones II)*, Editorial Taurus, Madrid, 1990, Pág. 139

¹²⁸ Charles Baudelaire. "El pintor de la vida moderna" en *El Dandismo*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1974, Pág. 89

desaparecer. La homogeneización creciente, y la represión de lo original y distinto, iguala lo desigual. Por eso es que la multitud es de alguna manera la antítesis del poeta, su oposición y su amenaza, pero por ello mismo es su material de trabajo, su elemento, contra lo que tiene que luchar y a la vez coquetear. Sin embargo no siempre la experiencia de la multitud es atractiva. Quizá para Baudelaire fuera algo natural que estaba imposibilitado de ver desde fuera; en cambio para Engels que se topa por primera vez con este "monstruo de la urbe" en Londres, la primera impresión es de angustia. "Para Engels la multitud tiene algo que consterna. Provoca en él una reacción moral. Junto a la cual desempeña su papel otra que es estética; le resulta desagradable el *tempo* con el que los transeúntes se disparan unos al lado de otros. El incentivo de su descripción se constituye en la mezcla de un insobornable hábito crítico y del antiguo tenor patriarcal. El autor procede de una Alemania todavía provinciana: quizá jamás le haya alcanzado la tentación de perderse en un río de personas".¹²⁹ Además a Engels le horrorizan el hacinamiento, la centralización, pero sobre todo el costo humano que ha significado tal civilización. Por otro lado, como lo indicara Marx, esa masa amorfa no tiene contenido ni definición, era necesario extraer de ella al proletariado para pensar en una praxis política.

Pero Baudelaire, a pesar de su condición de dandy, reacciona contra la "masificación" tal como lo hace Stuart Mill, y su protesta se vuelve particularmente amarga cuando nos presenta a uno de los mas desgraciados mártires de la barbarie: "¡Lamentable tragedia la vida de Edgar A. Poe! ¡Su muerte, horrible desenlace, cuyo horror aumenta con su trivialidad! De todos los documentos que he leído he sacado la convicción de que los Estados Unidos solo fueron para Poe una vasta cárcel, que él recorría con la agitación febril de un ser creado para respirar en un mundo más elevado que el de una barbarie alumbrada con gas, y que su vida interior, espiritual, de poeta, e incluso de borracho, no era más que un esfuerzo perpetuo para huir de la influencia de esa atmósfera antipática. Implacable dictadura la de la opinión de las sociedades democráticas (...) Diríase que del amor impío a la libertad ha nacido una nueva tiranía: la tiranía de las bestias, o zoocracia".¹³⁰ La naciente doctrina liberal responde a estas inquietudes, pero además esta animada por un espíritu que no puede dejar de admirar el crecimiento material y económico de la industria Norteamericana, la noción de progreso nunca arraigó en un suelo mejor que en aquel que le tocó tener por patria a Allan Poe; el sufrimiento del genio y el creador es uno de los costos que se debe pagar por adorar al ídolo del progreso. La nueva economía está ligada indisolublemente a la producción en serie y la automatización, a la infinita socialización del trabajo y la acumulación del capital en pequeños grupos de poder. Sigue Baudelaire: "Los Estados Unidos son un país gigantesco e infantil,

¹²⁹ Walter Benjamin. Op. Cit. Pág. 137

¹³⁰ Baudelaire. Del prologo a las *Narraciones Completas de Edgar Allan Poe*, Editorial Aguilar, Madrid, 1964.

envidioso, naturalmente, del viejo continente. Orgulloso de su desarrollo material, anormal y casi monstruoso, ese recién llegado a la Historia tiene una fe ingenua en la omnipotencia de la industria; está convencido, como algunos desdichados entre nosotros, que acabará por tragarse al Diablo. ¡Tienen allá un valor tan grande el tiempo y el dinero!". No es extraño entonces que sea en este escenario donde el propio Poe inaugure un género totalmente nuevo de literatura y que, a mi modo de ver, determinará toda la narrativa contemporánea, me refiero a la novela detectivesca o policial. Nacimiento que quiero vincular, pues propongo que responden al mismo principio y raíz, a la aparición de las ciencias sociales como disciplina institucionalizada.

En el cuento "El hombre de la multitud" ya se esboza el nacimiento de la novela detectivesca y, paralelamente, de la mirada sociológica. Lo que se hace posible por una serie de fenómenos que vienen produciéndose en la Europa industrializada, y más propiamente en las metrópoli como Londres y París, desde un par de siglos atrás (si consideramos que este cuento está escrito a mediados del siglo XIX, y que, como veremos, las transformaciones demográficas y su conciencia empiezan a aparecer a la par con las transformaciones políticas en la Inglaterra del siglo XVII). Los protagonistas del relato son al mismo tiempo, y paradójicamente, el narrador (que bien podría ser el propio Allan Poe) y un ser indeterminado. La acción del primer personaje consiste fundamentalmente en observar y describir lo que observa, pero a diferencia del paisajista o del naturalista, lo que describe son otros sujetos, una suerte de paisaje humano en movimiento que se deja ver sólo en la urbe moderna. "La multitud londinense aparece en Poe tétrica y confusa como la luz de gas en la que se mueve. Y esto no vale solamente para la chusma que con la noche se arrastra 'fuera de sus madrigueras'".¹³¹ Poe curiosamente sitúa la acción no en los Estados Unidos, sino en Londres, esto queda explicado en un pasaje del cuento en que el narrador, proveniente de una ciudad norteamericana, se admira de lo "populosa" que sigue siendo una estrecha calle londinense aún entrada la noche, transitada, a pesar de la hora, por un público parecido en número al que "se ve de ordinario a las doce del día en Brodway".

Este observador es declarado desde el principio como especialmente lúcido, con una disposición anímica que lo faculta para descifrar los signos sociales que le son presentados (como en una suerte de pantalla) a través de la cristalería del café en que se encuentra, agazapado y anónimo. En el personaje de Poe, que analiza lo que pasa frente suyo, "desaparece la película de la visión mental, y el intelecto, electrizado, supera su condición diaria, en tal alto grado como la ardiente y a la par cándida razón de Leibniz supera la loca y endeble retórica de Gorgias". Poe, en esta declaración, reclama la objetividad del conocimiento neutral, del saber por el saber, que anima al espíritu científico de la época; reivindica un conocimiento que se eleva por sobre el sentido común y la certeza

¹³¹ Walter Benjamin. Op. Cit. Pág. 143

cotidiana que no tiene una visión de conjunto, sino que está mediada por la rutina, la parcialidad y los mezquinos intereses de pequeños mundos cerrados. Es, por lo demás, sintomática esta alusión a Leibniz, uno de los pensadores modernos que, con mucha lucidez, desarrolló una visión universalista del mundo, pensando la ciencia como un idealismo fundado en la razón que puede incorporar la lógica formal a sus proposiciones en la medida que trata de esencias. Por oposición a un Gorgias que, a partir de su criterio sofista de que "nada es" y de que si algo fuera no podría ser expresado de ninguna manera, no puede fundar una ciencia de la realidad. Poe toma partido en este debate y hace una declaración de principios que hará coherente la evolución del relato.

El cuento está escrito en primera persona, de suerte que el narrador de la historia es a la vez quien observa por la vidriera, con lo que el escrito asume el carácter de un "informe de trabajo de campo", o el de las anotaciones de un detective: "Al principio tomaron mis observaciones un giro abstracto y general. Miraba a los transeúntes por masas, y mi pensamientos no los consideraba más que en sus relaciones conjuntas. Pronto, empero, pasé a los detalles y examine con minucioso interés las innumerables variedades de figura, indumentaria, aire, andares, cara y expresión fisonómica". La acción de clasificar es uno de los principios básicos de las ciencias, que debe transitar previamente por una consideración del objeto de estudio. Antes del advenimiento del pensamiento científico la relación con el mundo es de participación y no de lejanía, mientras que, por el contrario, para que halla saber objetivo, se debe producir la separación y la distancia; aparece así el objeto. El sujeto en su culto a la "verdad" postula la experiencia de la neutralidad y la nueva mirada revela primero un indeterminado al que hay que ir descomponiendo para desentrañar su misterio, y la mejor forma para extraer de él su secreta esencia es hacer distinciones, taxonomizar, estructurar un mapa de la realidad que reproduzca lo más fielmente posible sus detalles y accidentes. Si bien podemos decir que el personaje-observador de "El hombre de la multitud" prefigura lo que va a ser el detective en la serie de cuentos que se inauguran con "Los crímenes de la Rue Morgue", bien también se puede considerar que caracteriza en toda su dimensión el nuevo espíritu sociológico del siglo pasado, sobre el cual se van a institucionalizar las ciencias sociales como disciplinas académicas. No quiero decir con esto que el cuento en sí mismo sea sólo un ejercicio de observación objetiva y que en su gestación no hubiere participado la fantasía del autor, no, por el contrario, creo que justamente el valor que tiene es el que le confiere la libre creatividad, que aleja al cuento de ser un documento realista, sin embargo el ánimo con que está escrito, su espíritu utópico, su optimismo científico, es el que empapaba a los hombres de ciencia, deseosos de saber que en aquella época despertaban a las promesas del método. Es por eso que, bajo los anteriores presupuestos, estoy en todo de acuerdo con la afirmación de Benjamin de que "esta imagen que Poe perfila no podrá ser calificada de realista. Pone por obra una fantasía que planifica la desfiguración y que empuja el texto muy lejos de esos otros que se

suele recomendar como ejemplo del realismo socialista. Barbier sí que es uno de los mejores que tal vez pueda invocar dicho realismo; describe las cosas menos chocantemente. Escoge además un tema más transparente: la masa de los oprimidos. En Poe ni se habla de ella; decide habérselas con las gentes a secas. En el espectáculo que le ofrecían percibe, como Engels, una amenaza".¹³²

Es, para los efectos de esta tesis, relevante que el personaje asista al fluir del mundo social y sus habitantes como si asistiera a la proyección de una película filmada con una cámara fija desde la posición del observador. "Con la frente pegada al cristal, estaba yo así dedicado a escudriñar la multitud", la intención de Poe con esta figura del "cristal" es poner una distancia, separar al sujeto que busca el conocimiento del objeto a estudiar, indicar que no hay participación de sus experiencias anteriores, de hecho el observador es extranjero, con lo que se asegura una mayor neutralidad. Queda claro que ni el narrador de la historia ni el hombre de la multitud no son ningún flâneur; el primero por como lo presenta Poe, de mirada neutral y no poética (aunque termine arrastrado por el torbellino de la multitud), mientras el segundo es sin más el torbellino mismo, una parte cosustancial de él, no guarda la distancia del flâneur. Quiero agregar una apreciación epistemológica respecto del primer caso, pues este personaje curioso de la "naturaleza humana" puede hacer las distinciones por una experiencia histórica, por su condición de ser social y su formación intersubjetiva. La clasificación que hace da cuenta de un conocimiento previo que le permite interpretar y reconocerse en lo observado. Para hacer una tipificación Poe recurre al aspecto de los transeúntes, y según éste hace distinciones: "Sus ropas pertenecían a ese género que incluyo en la categoría de decente", "El grupo de los empleados era de los más evidentes, y en él distinguía yo dos divisiones notables", "Exhibían la gracia de desecho de la clase media, y esto, creo yo, implica la mejor definición de su clase", "A varios de esos individuos de arrogante aspecto los reconocí pronto como pertenecientes a la raza de los rateros elegantes, que infesta todas las grandes ciudades", "Los tahúres -que descubrí en gran cantidad- eran todavía más fáciles de reconocer", "Vi judíos buhoneros", etc. Es notable esta enumeración de estratos y clases pues en cada enunciado hay al menos dos características que corresponden a la esencia de las ciencias sociales, uno es la pretensión de que hay regularidades observables en el comportamiento que se pueden correlacionar con variables de tipo económico, cultural y demográfico. La forma de vestir asociado a la profesión, los gestos designando un ambiente cultural al que se pertenece, una idea de la naturaleza humana expresada en facciones y actitudes que hace posible una caracterología. Todo eso en relación al objeto, pero por otro lado, en estos enunciados ya aparece lo que va a constituir la cruz y el límite de toda ciencia, que es la referencia al sujeto que conoce. En cada una de estas formulaciones está involucrada la experiencia previa del observador que le permite interpretar. En todo caso esta

¹³² Walter Benjamin, Op. Cit. Pá. 143

no es la preocupación de Poe, por el contrario sigue afirmando ingenuamente que dado un "peculiar estado mental" quien observa fríamente puede ver cosas que para alguien que participa de la situación observada están ocultas, o al menos no resultan tan significativas como para quien toma distancia: "Vigilé a aquella clase media con verdadera curiosidad, y me resultó muy difícil imaginar cómo podrían ser confundidos con unos gentlemen por los propios gentlemen".

Pero si por un lado "El hombre de la multitud" prefigura la imagen del detective, por otro lado, y de manera correspondiente, también lo hace del fenómeno de la sociedad de masas, pues, en la última mitad del cuento, Poe se dedica a describir los rasgos y las acciones de un ser particularmente extraño y misterioso, casi indefinible y bastante irracional que sobrecoge, y fascina a la vez, a quien lo observa. Este ser es el hombre de la multitud, pues no puede estar sin ella, es ella de alguna forma. Era un viejo cuya expresión bien podía haber servido para hacer una "encarnación pictórica del demonio". "Cuando intentaba, durante el breve instante de mi primer vistazo, efectuar algún análisis del sentimiento transmitido (por su rostro), noté surgir, confusas y paradójicas, en mi espíritu unas ideas de amplia potencia mental, de cautela, de ruindad, de avaricia, de frialdad, de maldad, de sed sanguinaria, de triunfo, de alegría, de excesivo terror, de intensa y suprema desesperación. Me sentí singularmente despierto, sobrecogido y fascinado". Luego, con la intención de no perderlo de vista e investigar más a fondo sus circunstancias, el personaje narrador sale del café y sigue a este hombre inusual. El estudio que procede a realizar lo hace a distancia, sin que el otro note su presencia, para no llamar su atención se mantiene en el anonimato. El viejo se perdía entre la gente, deambulaba de un lugar a otro sin aparente destino, caminó por calles y callejones, desembocó en plazas y boulevares, entró a tiendas y mercados sin comprar nada. Por fin el curioso observador se dió cuenta del fondo de la actitud de su "objeto de estudio": éste se angustiaba si no estaba entre la multitud, se desesperaba, necesitaba el gentío para hallarse a gusto, de lo contrario desplegaba toda su energía en encontrar un nuevo enclave de reuniones masivas, podía incluso correr largas cuadras para hallarlos nuevamente. "Vi al viejo abrir la boca como para respirar cuando se metió entre el gentío; pero me pareció que la intensa angustia de su cara se había calmado en cierto modo. Volvió a hundir la cabeza en su pecho y apareció tal como le había visto la primera vez". El sol volvió a salir y con el se atestó nuevamente el centro de Londres a donde se encaminó nuevamente el viejo, culminando el seguimiento en el mismo lugar donde había comenzado, con la diferencia de que el perseguidor estaba exhausto y que el viejo parecía otra vez fresco lleno de energía, regocijado entre las masas.

Poe termina este relato con una reflexión que es en extremo decidora para los efectos del análisis del género policial: "Este viejo -dije por fin- es el tipo y el genio del crimen profundo. Se niega a estar solo. Es el hombre de la multitud. Sería inútil

seguirle, pues no lograría saber más de él ni de sus actos. El peor corazón del mundo es un libro más repelente que el *Hortulus Animae* y quizá una de las grandes mercedes de Dios sea que no se deja leer". Queda así de manifiesto el carácter de metáfora que quiere dar al relato, el viejo es la metáfora de algo que se cierne sobre la "nueva edad", sobre las metrópolis modernas dotándolas de nuevos sujetos y nuevas contradicciones. La multitud es el "genio del crimen profundo" porque no tiene rostro, o más bien, tiene un rostro múltiple y cambiante, enmascarador de la verdadera identidad del criminal, y, tal como dice Poe, es difícil de tipificar, de definir, para poder controlarle y administrarle, aunque esa ha sido la tarea de la sociología desde sus inicios. Pero este nuevo "corazón del mundo" es al mismo tiempo una fiera que domesticada puede rendir beneficios, puede ser una bestia productiva. Para tal efecto se han dispuesto todos los controles represivos necesarios y se le ha dotado de una cultura mínima, que responde a sus pequeñas necesidades de consumo. Sin embargo tanto Poe como Baudelaire saben que "este libro que no se deja leer" entraña su horror y su seducción. El horror es el del sujeto moderno frente a la despersonalización, frente a su disolución y anonimato en medio de la intersubjetividad, mientras que la seducción es justamente la posibilidad de trascendencia de lo individual y el acceso al reino de la universalidad en la pertenencia a la comunidad. Pero la comunidad no es "la masa", y está muy lejos de serlo, la masa es mas bien un engaño, un espejismo demoníaco que imita malamente algunos rasgos de la comunidad política. Responde a la coerción y al disciplinamiento, que son los pilares de la nueva industria y el automatismo, son la contrapartida de la dominación burocrática y técnica en la sociedad controlada de las democracias totalitarias. "El texto de Poe vuelve transparente la verdadera interdependencia entre disciplina y barbarie. Sus transeúntes se comportan como si, adaptados a los autómatas, sólo pudiesen expresarse automáticamente".¹³³

Con el propósito de ahondar en este fenómeno examinaré dos trabajos que refieren a la aparición tanto de la problemática de las masas, como de la ciencia que se hace cargo de ella, que al fin y al cabo son lo mismo. Esto se sitúa en Inglaterra en el siglo XVII. En el año 1622 se publicó en Londres lo que se puede denominar como el primer tratado de estadísticas demográficas. Se llamó "Observaciones naturales y políticas sobre las listas de mortalidad", y no está claro si tal estudio pertenece a William Petty (1623-1687) o a John Graunt (1620-1674). Quedaba inscrito como parte de lo que en aquel entonces se llamaba "aritmética política" que es el antecedente directo de la actual ciencia demográfica. En enero de 1661 John Graunt envía su ensayo a Lord John Roberts, consejero privado del Rey, adjuntando una carta dedicatoria en la que le expone cuales son, en su opinión, las utilidades que sus estudios pueden significar para el control político. De esta carta cito algunos párrafos que indican algunas conclusiones que según Graunt, se podían deducir del análisis de

¹³³ Walter Benjamin. Op. Cit. Pág. 149

las "Listas de Mortalidad":

"Que son irracionales y sin provecho los impíos proyectos de algunos que quisieran multiplicar la población mediante la poligamia (...)

Que la pérdida de varones causada por las guerras y las colonias no redunda en detrimento de la proporción que debe haber entre ellos y las hembras (...)

Que falsa y sediciosa es la opinión de que los advenimientos de los reyes van acompañados de epidemias (...)

Que Londres, metrópoli de Inglaterra, es por ventura una cabeza demasiado grande para su cuerpo, y también acaso demasiado robusta para él (...)

Que nuestras parroquias han aumentado ahora con insensata desproporción (...)

Que el comercio de Londres y la ciudad misma se mueven hacia el oeste (...)

Que las calles viejas son inadecuadas para el tráfico actual de vehículos (...)

Que el número de individuos es tal, que ciertamente ha engañado mucho a algunos senadores nuestros en lo concerniente al impuesto".

Como se verá los temas aludidos, tal como lo reseña el tratado en su portada, son variados. Hay referencias al gobierno, la religión, el comercio, el crecimiento de la población, el aire, las enfermedades, y "los varios cambios de la llamada Metrópoli". Las "listas de mortalidad" que en Inglaterra se llevaron de manera ininterrumpida datan del año 1603. A partir de entonces se hacía una relación semanal de los entierros y los bautizos. Sobre estas listas trabajó Graunt, y su primera observación es que muy poca gente muere de hambre, y que "la mayoría de los pordioseros que pululan en esta ciudad parecen disfrutar de salud y robustez". A propósito de lo cual hace esta pregunta: "puesto que todos ellos viven mendigando, o sea, sin trabajo de ninguna especie, ¿no sería mejor para el estado el mantenerlos, aún cuando nada ganen, a fin de que vivan una vida ordenada y no en medio del desenfreno... o curarlos de sus achaques corporales, o enseñarles a trabajar... o empleándolos en alguna faena, darles hábitos y aptitudes para el trabajo?".

Otra constatación interesante que hace Graunt es que son muy pocos por estos años las muertes por asesinato, en especial si se lo compara con las ocurridas por la misma causa en París en el mismo período. La explicación que él encuentra para este fenómeno es que "del gobierno y custodia de la ciudad (Londres) se encargan los ciudadanos mismos, por turno, sin que nadie lucre con tal ocupación, y por el aborrecimiento natural y hecho costumbre que tienen todos los ingleses de ese crimen inhumano y de todo lo que sea derramamiento de sangre; porque entre los ingleses ajusticiados, pocos son los condenados por asesinato". Como se verá la época que se describe es aún de tránsito, en que todavía no existe una policía profesional, especializada, y en que el carácter del criminal moderno todavía no se desarrolla en plenitud. Sin

embargo el interés y la orientación del estudio de Graunt apuntan hacia la toma de conciencia del nuevo fenómeno, hacia su estructuración como concepto y hacia definiciones que harán posible una intervención técnica.

El otro lado de la medalla es el de la necesidad de individualizar al criminal, sacarlo del anonimato de la multitud y, ya con nombre y apellido, hacerle pagar sus culpas. En relación con esto, las técnicas de identificación deben mucho a un inglés del siglo XVIII, Francis Galton. Este viaja a Francia para ponerse al tanto del método ideado por Monseur Alphonse Bertillon para identificar a las personas tomándoles las dimensiones del cuerpo. Método criticado por Galton por considerar las diferentes medidas de una persona como si fueran variables independientes. A partir de la preocupación por establecer la "Identificación y descripción personal" Galton investiga el uso de las "marcas de los pulgares". Al principio piensa que podrían tener algún plus antropológico, y que hubiese un correlato entre la forma y la raza, o la actividad, o el coeficiente intelectual, pero a poco andar se da cuenta de que no es así, pero que sí podían tener una gran importancia como modo de identificación. Descubre que hay impresiones digitales de tipo "bucle" y de tipo "verticilo", que representan dos géneros diferentes y muy notorios. "Debían dejarse bien sentados tres hechos antes de que pudiese recurrirse a las impresiones digitales para las investigaciones criminales", que es constante, para toda la vida, que la variedad de patrones es realmente muy grande, y que pueden clasificarse, cosa de poder reconocerlas por un experto. Galton sistematizó tal investigación y luego recibió la visita de una comisión especial del Ministerio del Interior Británico que estudiaba los diferentes sistemas de que se habían propuesto o adoptado para identificar a los criminales. "Fue un gran placer trabajar con investigadores tan inteligentes y benévulos como ellos... El resultado fué un informe muy favorable a la adopción de mis métodos"¹³⁴. Los resultados de su investigación fueron publicados en 1895 en su libro "Directorio de impresiones digitales". La obra contiene la descripción del método de clasificación más eficiente que se había publicado hasta entonces y básicamente idéntico al que luego adopta Scotland Yard y que se utiliza hasta el día de hoy.

Estos son los elementos con los que se las tiene que ver el detective inaugurado por Edgar Allan Poe, que, dotado de un frío razocinio y de una certeza respecto a las leyes de la naturaleza, se esfuerza por encontrar la explicación adecuada a sucesos que para las mentes supersticiosas o carentes de lógica sólo tienen una causa sobrenatural. El principio y el fin de un relato detectivesco es la identificación del criminal, lo que significa no solo desentrañar el modo en que se produjeron los hechos delictuales,

¹³⁴ Francis Galton. Recuerdos de mi vida, Ed. E. P. Dutton, Nueva York, 1909.

sino que también penetrar en la subjetividad que los perpetra. Este último ingrediente es lo que separa en gran medida los distintos momentos por los que ha pasado este género, que se afirma tanto en los principios de psicología como en los de la sociología. Poe es contemporáneo de la instalación de la sociología como disciplina académica, del celo riguroso acerca de la objetividad de las estructuras sociales, de su racionalidad y de su afianzamiento en las leyes inmutables de la naturaleza humana.

Poe, en "Los crímenes de la Rue Morgue", nos presenta a uno de esos espíritus dotados con el don del análisis racional, aquellos que gozan "con esa actividad intelectual que se ejerce en el hecho de desentrañar", que tienen una facultad de resolución y cálculo muy fortalecida por los estudios matemáticos. Pero más que nada el agudo investigador debe estar premunido de una perspicacia superior para "penetrar en el espíritu de su contrario. Por tanto, se identifica con él". Debe también poseer un innato sentido de la observación, pues "observar atentamente es recordar distintamente", lo que no significa que la buena memoria sea suficiente, es importante para tener en cuenta reglas, leyes, prescripciones, pero "es en aquellos casos que se encuentran fuera de los límites de la pura regla donde el talento del analista se demuestra. En silencio, realiza una porción de observaciones y deducciones. Posiblemente, sus compañeros harán otro tanto, y la diferencia en la extensión de la información adquirida no se basará tanto en la validez de la deducción como en la calidad de la observación". Esas son las dos herramientas principales del analista, observación y deducción, es decir, tener el conocimiento suficiente de la manera de comportarse tanto de la naturaleza física como de la humana, para poder subsumir un caso particular bajo una ley que le de explicación; pero "lo principal, lo importante, es saber lo que debe ser observado". Esta declaración de Poe es muy relevante, porque fija la discusión en un punto que es epistemológicamente central, el hecho de que no es posible observar sin una teoría que determine y oriente tal observación, con lo que sin saber se está abriendo hacia el énfasis en el sujeto. En este caso un sujeto que observa y solo reconoce como propia su perspicacia, atribuyéndole todo lo demás a la realidad, que está puesta ahí de manera objetiva frente a nosotros, sólo hay que saber mirar. Este es pues, el héroe de Allan Poe, C. Auguste Dupin quien se vanagloriaba de sus dotes de observador y analista diciendo que los hombres llevan ventanas en sus pechos, y que si uno sabe asomarse de manera adecuada a sus espíritus puede descubrir sus secretos. Dupin comprendía de una mirada y a través de un somero análisis, qué estaba pensando su compañero, convencido de la lógica y las reglas de asociaciones de ideas de las que habla Hume, podía descifrar toda la cadena de reflexiones que habían precedido a la expresión de una sentencia cualquiera. "Existen pocas personas que no se hayan entretenido, en cualquier momento de su vida, en recorrer en sentido inverso las etapas por las cuales han sido conseguidas ciertas conclusiones de su inteligencia". Hay que decir, en todo caso, que esto no se puede realizar con el pensamiento de otro a menos que se le conozca bastante bien, en sus hábitos y preocupaciones, es decir sólo en la

medida de que posean experiencias comunes que los ligen estrechamente, con lo que el investigador se aleja del modelo de la neutralidad.

Pero el mérito de Dupin no se limitaba a su perspicacia sino que se extendía por su método. La policía si conseguía resultados en sus investigaciones lo lograba ya por azar o por insistencia, en cambio el investigador tomaba medidas apropiadas respecto de los fines propuestos. Para la policía "disminuía el poder de su visión por mirar el objeto tan de cerca. Era capaz de ver, probablemente, una o dos circunstancias con una poco corriente claridad; pero al hacerlo perdía necesariamente la visión total del asunto", con lo que volvemos a la noción de mapa que el investigador requiere, una visión de conjunto, desde arriba, no para penetrar en la profundidad de ciertas cosas, sino para tener acceso a toda la superficie. "Las variedades y orígenes de esta especie de error tienen un magnífico ejemplo en la contemplación de los cuerpos celestes. Dirigir a una estrella una rápida ojeada, examinarla oblicuamente, volviendo hacia ella las partes exteriores de la retina (que son más sensibles a las débiles impresiones de la luz que las anteriores), es contemplar las estrellas distintamente, obtener la más exacta apreciación de su brillo, brillo que se oscurece a medida que volvemos nuestra visión de lleno hacia ella". Si tenemos esta panorámica general de los hechos no corremos el riesgo de menospreciar detalles que pueden llegar a ser reveladores de la naturaleza de las cosas. En el caso de los asesinatos de la Rue Morgue "La Policía se ha confundido por la ausencia aparente de motivos que justifiquen, no el crimen, sino la atrocidad con que ha sido cometido (...) Han caído en el grande, aunque común error de confundir lo insospechado con lo abstruso". Si uno tiene respeto al método debe saber que no hay ningún enigma que no se pueda resolver, puede que hayan problemas que sean de difícil solución para la mente humana, pero armados de una heurística adecuada nada es un misterio, esa es la racionalidad que esta involucrada aquí, la rigurosa racionalidad científica. Si una deducción es legítimamente derivada, entonces esa es la única apropiada, la conclusión necesaria. Si algo aparece imposible es porque el examen hecho de todas las variables no ha sido lo suficientemente minucioso; si uno sigue la cadena de elementos lógicamente conectados y falta algo que le de sentido al conjunto, entonces ese elemento tiene que aparecer, tiene que existir. Lo importante es elaborar teorías corroborables, contrastables con la realidad, ya que el objetivo final de toda investigación es la verdad.

Uno de los tópicos esclarecedores de un caso de asesinato siempre será el motivo, pero no hay que dejar que las apariencias nos conduzcan a suponer el motivo mas simple o común, la vida es mucho más compleja que cualquier fantasía y pueden darse coincidencias que nos induzcan a error: "las coincidencias son otros tantos motivos de error en el camino de esa clase de pensadores educados de tal modo que nada saben de la teoría de probabilidades, esa teoría a la cual las más memorables conquistas de la civilización humana deben lo más glorioso de su saber". En la imaginación del

investigador se deben combinar y sopesar todas las pistas y las determinantes, poner a operar el método, que ofrecerá deductivamente las conjeturas, sus probabilidades y las condiciones para su refutación. "No es mi propósito -dice Dupin- continuar estas conjeturas, y las califico así porque no tengo derecho a llamarlas de otro modo, ya que los atisbos de reflexión en que se fundan apenas alcanzan la suficiente base para ser apreciables incluso para mi propia inteligencia, y, además, porque no me es posible hacerlas inteligibles para la comprensión de otra persona. Llamémoslas, pues, conjeturas, y considerémoslas así".

El error de la policía consiste (en "Los crímenes de la Rue Morgue"), en no aplicar correctamente el método, no es porque al prefecto y sus encargados les falte inteligencia, sino que no la ejercen debidamente, es decir que su "ciencia carece de base". Finalmente Dupin dilapida al prefecto diciendo que es un buen hombre, pero sólo llegó a ser apreciado por un truco de canto, que consiste en "negar lo que es y explicar lo que no es", como en el arte y en los productos de la fantasía. Esto me hace pensar en la sentencia de Carnap contra todos los "pseudocientíficos", invitándolos a dejar de confundir con sus elaboraciones metafísicas y a dedicarse mejor a la poesía o la música, pues según él es el arte el medio adecuado para expresar una actitud emotiva ante la vida, y no la metafísica, pues su apariencia teórica induce a equívocos. Incluso opina Carnap que de todas las artes la más recomendable es la música, pues no se refiere en modo alguno a la realidad.¹³⁵

Pero la certeza, la neutralidad valorativa y la fe ciega en la racionalidad del mundo rápidamente entra en crisis, y son cuestionados los supuestos de la ciencia empírica, reeditando los viejos argumentos de Hume que se esgrimen con nuevos bríos para romper el hechizo que el positivismo crea en torno a la práctica científica. Es la aparición del sujeto, que con él, abre un espacio para la duda, la incertidumbre y la política. Es por eso que en los siguientes párrafos me propongo reconocer en el devenir del género policial una serie de etapas que remiten también al desarrollo de la imagen que de sí mismas tienen las ciencias en la epistemología, que es un saber sobre el saber. Podemos seguir las evoluciones del detective y del sociólogo, y darnos cuenta en primer lugar que la toma de conciencia política y su acercamiento al objeto (acercamiento que es absoluto y culmina con la plena identificación) no puede derivar sino en una "praxis", en una toma de partido y en la participación activa. Ya no se pueden guardar las distancias de Dupin ni de Holmes, es la hora del compromiso y la crítica.

¹³⁵ Rudolf Carnap. "Superación de la Metafísica Mediante el Análisis Lógico del Lenguaje", en **El Positivismo Lógico**, Editorial Fondo de Cultura Económica, México.

Hammet: El Compromiso y la Crítica

Durante la década de los treinta se desarrolló con más fuerza y con nuevas características el género policial, pero esta vez en Estados Unidos: es lo que se conoce como novela negra, una variante del policial. Siempre involucrando a un detective, pero esta vez no pertenece a una institución policiaca, sino que trabaja para alguna agencia como investigador privado. Modalidad que otorga cierta libertad de acción al personaje y lo somete a intrincados conflictos que debe resolver la mayoría de las veces sólo con el recurso a su ingenio y a sus contactos. El más grande exponente de este género literario sin duda es Dashiell Hammet, quien dio vida a uno de los más célebres detectives privados, Sam Spade, el que pertenece a la "Agencia Continental" de San Francisco. Spade trabaja a sueldo, y por lo tanto debe cumplir con lo que el cliente le pide, dejando de lado cualquier otro interés, debiendo fidelidad a quien le contrata. Sin embargo nunca es del todo así, pues el detective se da el lujo de tener opinión y de adoptar posturas frente a quienes se relacionan con él. Incluso se involucra afectivamente, comprometiendo su trabajo y su vida. En muchas ocasiones debe tomar partido, y no siempre lo hace por él. Spade aún desconfiando de las instituciones todavía cree en un parámetro de lo que debiera ser la justicia, cree en los proyectos sociales y se alinea del lado de los que padecen del abuso de poder. Como bien señala Hauser "la historia de los años treinta es la historia de un período de crítica social, de realismo y activismo, de radicalización de las actitudes políticas y de la convicción cada vez más extendida de que sólo una solución radical puede servir de algo".¹³⁶ De este sentimiento generalizado el detective no puede escapar, pero a diferencia del sentido común, mantiene un doble estándar, pues si bien por un lado tiene opinión y está dispuesto a jugarse la vida por ella, en una actitud pasional que el inspector de Poe no conoce, por otro lado también es capaz de mirar las cosas con frialdad y de calcular, de establecer un mapa de lo que acaece y de verse a sí mismo en tal mapa. Que es de alguna manera lo que ocurre con el teórico crítico.

En varios casos le ha tocado desenmarañar tramas en que en el fondo estaba implicado algún político o algún magnate que todo el mundo trata de encubrir, sin embargo, y teniendo todo en su contra, se las arreglará para que la verdad salga a la luz del día. Por eso tiene numerosos enemigos, y cada tanto le dan duras golpizas, o intentan asesinarlo. No es como los investigadores Dupin o Holmes, que no llegan a poner en peligro su integridad ni estabilidad, por el contrario, los detectives como Spade de Hammet o Philip Marlow de Chandler, lo arriesgan todo en su trabajo, cuando aceptan el reto y vale la pena jugársela por algún débil, o por alguna bella mujer, lo hacen sin miramientos, aunque siempre manteniendo la mente fría para razonar y establecer un relación de todas las

¹³⁶ Arnold Hauser. *Historia Social de la Literatura y el Arte*, Tomo II, Editorial Guadarrama, Madrid, 1964, Pag. 166

variables que están involucradas. Pero ya no son variables de tipo natural como en Dupin, sino que son variables sociales, grupos, intereses, instituciones, capitales, que operan y que ejercen su influencia sobre los hombres. El detective privado está interiorizado de cosas que el hombre simple no ve, que a simple vista, desde el sentido común, no son evidentes. El tiene un balance de las correlaciones de fuerza política de la ciudad, conoce los bandos, como operan y quienes los conforman; conoce los estilos y se puede anticipar a muchas jugadas. Eso es lo que lo define de alguna manera, el estar en medio del juego pero sin pertenecer a ningún equipo, eso le permite usar los recursos de todos, su pasión es el juego mismo. No se puede explicar de otra manera el hecho de que nunca saca verdadero provecho de las situaciones, pudiendo hacerlo, más bien su goce consiste en ver derrotado a su oponente y desentrañar algo que aparecía imposible desde el principio por las fuerzas que estaban involucradas.

Por todo esto tales personajes son más bien solitarios, que se identifican con otros solitarios, pero viven intensamente lo que les toca vivir. Spade es más optimista quizá que Marlow, le ha tocado nacer en un mundo en que los proyectos políticos son aún viables (hay que decir que Hammet fue comunista en uno de los períodos más duros de represión en los Estados Unidos, estuvo preso y fue perseguido por sus ideas), Marlow en cambio ya es un verdadero escéptico, le ha tocado ver el infierno de la guerra y la miseria moral del país del norte en la era de Macarty, a los comienzos de la guerra fría. En especial Spade está vinculado con el auge de la teoría crítica, con la conciencia de la participación del teórico de lo social en el medio que intenta explicar, la conciencia de que la reflexión sobre el todo social no puede ser a distancia, estamos involucrados, y para entender hay que tomar partido, y solo puede ser desde un más allá, desde la crítica a lo establecido, que aborrecemos pero que también amamos por ser lo que somos. Spade refleja esta dualidad, esta ambigüedad, pues es un crítico, pero también un romántico que pertenece a donde está. La mayoría de sus historias se desarrollan en San Francisco, ciudad donde vivía Hammet, y la descripción de sus rincones y sus habitantes siempre tiene esta doble connotación, a la vez de cierta distancia, para no perder del todo la lucidez, pero también de la inmediatez, marcada por los afectos. Y van a ser siempre estos afectos y los sentimientos la raíz de todos los problemas, en especial si hay una mujer de por medio.

Georges Sodoul en su "Historia del cine mundial" afirma que el héroe de este cine, el "policial negro" norteamericano, al revés del héroe del oeste, "fue siempre un personaje complejo, ambiguo, anarquizante, ferozmente individualista y regido por un código moral propio, no era ya el héroe positivo y maniqueamente ideal de la conquista del oeste, aunque algo lo salva de la negatividad completa, algo lo identificaba a los valores de la sociedad norteamericana: su romanticismo que lo salva en última instancia y

que lo motiva por encima del egoísmo y el rencor"¹³⁷. Es posible que este personaje sea visto como un individualista, pero solo en la medida que da su lucha solo, sin adscribirse a grupos o partidos, quizá es justamente un desencantado de la organización, un anarquista, pero a lo que no ha renunciado aún es a su lucha y a la crítica, es un ácido detractor del sistema, a su manera efectúa una denuncia, aunque sea un gesto que nadie más que el reconozca. Su escepticismo no consiste en que esté falto de convicciones, por el contrario, las tiene, pero también alberga la sospecha de que haga lo que haga las cosas no van a cambiar efectivamente. Lo que no le impide seguir rebelándose, porque para él esa es ya una forma de vida y no quiere otra. El la ha elegido y no es la porfía de la realidad lo que lo va a desalentar o a transformar en aquello que es justamente lo que odia: la mediocridad de la vida en las sociedades industriales, la ausencia de voluntad y la cultura de masas.

Consecuente con ésta "socialización" del detective, también se ha socializado la culpa del criminal, pues si antes la labor del investigador consistía en determinar la identidad de quien había cometido un delito, separándolo de la indeterminación de la masa a la que recurría como refugio, siguiendo sus pistas y constituyéndolo finalmente en un individuo, que debía responsabilizarse por sus actos; en esta otra figura, la del detective-crítico, se incorpora una nueva variable que es la del poder. Existe el criminal tradicional, el pequeño ladrón y el asesino por causas "privadas", pero junto a él se desarrollan las redes de poder organizadas, institucionalizadas, que representan intereses económicos de grupos con influencia política, que controlan ciudades, departamentos de policía, y a la opinión pública a través de los medios de comunicación. Es decir, en ésta modalidad del género policial aparece la conciencia de la otra cara de la sociedad de masas, la de la dominación burocrática, que es su reverso necesario. El detective se encuentra en una situación intermedia, que puede ver a ambos lados de esta totalidad contradictoria, pero su compromiso está ligado necesariamente a una negación de aquella, con lo que queda establecida en él la misma tensión que constituye a la teoría crítica, que debe reconocer y usar las categorías de la ciencia tradicional y a la vez negarlas desde un más allá posible que no existe.

El Fascismo

Durante los años setenta se desarrolló la imagen de un detective que, acorde con los tiempos represivos y conservadores, simplifica las contradicciones sociales hasta el ridículo. Este es en general un policía recto, incorruptible, que sabe que tiene la razón y que

¹³⁷ Georges Sodoul. *Historia del Cine Mundial*, Editorial Siglo Veintiuno, Mexico, 1976. Pág. 519

se siente un guardián y paladín de la ley. Confía plenamente en su verdad y no trepida en hacer "justicia" por su mano, incluso utilizando los más bajos recursos. Un representante de este tipo de detective es el inspector Harry Calahan, interpretado por Clint Eastwood. La primera película en que aparece es "Harry, el sucio" de Don Siegel (1971), luego vendrían una serie de otras en que se pondrían en juego las mismas fórmulas y recursos de la primera, además daría origen a un sinnúmero de cintas y detectives con las mismas características.

A Harry le dicen el sucio porque siempre le toca el "trabajo sucio", y se diría que no le disgusta, por el contrario, parece sentir una suerte de goce al perseguir y castigar criminales. Su sello es usar un revolver magnum 44, que, según el mismo declara, es el arma personal más poderosa que se ha inventado. En muchas ocasiones juega una especie de ruleta rusa con sus perseguidos. Claro está que nunca pierde. Por otro lado sus métodos son más bien intuitivos, no se destaca por su inteligencia (aunque no le falta), sino más bien por su rudeza y frialdad. Es un ferviente defensor de la ley, pero no duda en violar los derechos de quienes él sabe han cometido un crimen. Para él, el criminal pasa a formar parte de una categoría de "ser" degradado, inferior, o, más bien, deshumanizado. Esto lo autoriza a practicar sobre ellos tortura y violencia desmedida. Es verdad que los criminales que en general pueblan estas películas son del tipo psicopático: un fanático racista que se dedica a matar negros, o un pervertido que asesina prostitutas, etc. El carácter del criminal es el del enfermo, anormal, que pone en peligro la estabilidad y el orden imperante sin razón alguna. Sin embargo este es un extremo, pues para los ojos de este policía también los negros y su forma de vida, los latinos y su proliferación en las ciudades son una amenaza latente. El detective Harry Calahan tiene una suerte de desprecio por las minorías raciales, a pesar de que vive y se desempeña en San Francisco, una ciudad eminentemente de grupos de inmigrantes.

A este personaje parece no importarle el origen de la "perversidad" imperante, no se cuestiona en términos globales, escasamente tiene ese sentido de totalidad que caracteriza a sus predecesores, por lo tanto su mapa o guía de acción es bastante unilateral e incompleto. Le basta con saber que existe el bien y el mal, y que el está en uno de los extremos. No se cuestiona acerca de la raíz social de los problemas ni establece relaciones entre un caso y otro, a no ser que los ligue la figura del enfermo mental, o desviado. La postura de este detective es muy analogable a la de la sociología funcionalista norteamericana. Existe un sistema, un orden, para los cuales están establecidos ciertos roles, si estos se cumplen todo marcha bien, de lo contrario uno deja de ser útil o funcional al sistema y de manera mecánica es necesario aplicar en estos elementos, generadores de disturbios, la técnica de corrección del comportamiento. Lo que quiere decir clínica, cárcel o amenaza policiaca. El orden es sagrado e inviolable, y el criterio para medir la funcionalidad es la eficacia, la productividad, la producción de recursos. En una sociedad estructurada para el

consumo, son los marginales los que amenazan con crear desequilibrios, los que no están integrados, de modo que o se les integra o se les reprime. El inspector Calahan en ésta disyuntiva cumple con el papel de agente "limpiador". Opera al servicio de la tecnocracia dominante, como una de sus piezas, sin saberlo, sin reflexionar sobre ello, convencido de que el sistema es el correcto, y que todo lo que vaya en su contra está equivocado o es un terrorista. Si Calahan en determinado momento tiene que vérselas con jueces corruptos o con policías traficantes o con políticos farsantes, este no es algo que ponga en tela de juicio al sistema mismo, sino que demuestra que elementos disfuncionales pueden encontrarse en todas partes; por eso hay que mantenerse alerta, redoblar la vigilancia y eliminar la fruta podrida. Si existe miseria y contradicciones sociales es justamente por culpa de esos malos elementos que entorpecen el desenvolvimiento normal de un orden que sin esos grupos disfuncionales sería perfecto.

El Escepticismo

La película "Seven" ("Los siete pecados capitales") dirigida por David Fincher, es, entre otras cosas, la descripción del proceso hacia el escepticismo, hacia la convicción de que vivimos en una era oscura, quizá más que muchas de las que nos precedieron, y que las grandes ciudades son el lugar en que esto se muestra en su más evidente patetismo. Los detectives Somerset (Morgan Friman) y Mills (Brad Pitt) ya no representan a nada en particular, no son el médium de la verdad, ni están en posesión del método correcto, no defienden intereses económicos de ninguna especie, o al menos no concientemente, tampoco son especialmente defensores de su institución, más bien representan posturas en un debate con trasfondo filosófico, existencial y su consecuente puesta en juego como práctica individual, como política y forma de vida. También lo es la postura de Juan Pérez (Kevin Spacey), quien va a poner a prueba algo más que la inteligencia de estos detectives.

De alguna manera ambos detectives son el mismo personaje, pero en tiempos distintos. Mills es un joven entusiasta de la justicia, quiere ser útil a la sociedad y aportar con su esfuerzo (en un dialogo que tiene con su bella esposa Tracy, juega a que es "serpico", el policía que encarnara Al Pacino, y que diera inicio a una seguidilla de películas de detectives honrados y esforzados, maltratados por la sociedad, pero incorruptibles), por eso ha pedido su traslado a esa ciudad (nunca queda claro, a lo largo de todo el film, de que ciudad se trata, puede ser cualquier ciudad moderna, o el prototipo de todas y cada una, pues reúne las características que dan forma a la mayoría de las urbes occidentales). Somerset, en tanto, es un viejo policía negro que está a punto de retirarse, pues en sólo siete días ya va a ser un policía jubilado, desencantado, sus planes son irse a vivir a una granja o arreglar su casa. Son justamente esos siete días, anunciados por sus nombres en la pantalla a modo de bitácora, los

que van a ver desarrollarse los hechos. Cada día corresponderá aun crimen, y cada crimen a un pecado capital. Se empieza por el Lunes y ese día se castiga la "gula".

La víctima de este asesinato es encontrado en su propia casa, muy oscura, desordenada, sucia y lúgubre. Su cuerpo está aún sentado frente a la mesa del comedor, con los pies y las manos amarradas, es un hombre desproporcionadamente obeso y pálido, su cara está metida dentro de un plato de tallarines. Antes de ver las amarras pensaron que pudo haber sido un infarto, pero claramente había participación de terceros, con lo que la conclusión necesaria es homicidio. Alguien lo había obligado a comer hasta morir. El ambiente de esta casa, la apariencia de su morador y los testimonios de sus vecinos hablaban de un hombre sin otro sentido en la vida que comer y ver televisión, nunca salía ni tomaba el sol. Más tarde, en las ultimas escenas, cuando el asesino habla de sus víctimas, dice que no puede ser inocente alguien que viva así, es indigno y, según él se merecía el castigo. Para haberlo matado de esa forma tuvo que tenerlo retenido muchas horas. Pero lo que más impacta a los detectives, que aún no saben que se trata de un ángel castigador que planea cometer un crimen por cada pecado capital, es que no haya un móvil claro del asesinato. En general hay un motivo, más simple o más complejo, siempre hay una razón, una explicación que le de sentido a la acción, pero en este caso no era evidente el por qué de tanta crueldad y ensañamiento.

El segundo día (Martes) el periódico exhibe un titular que dice: "ASESINATO SE MUDA A VECINDARIO EXCLUSIVO, ENCUENTRAN ABOGADO ASESINADO". En el suelo del despacho del abogado, con sangre, está escrita la palabra Greed (avaricia). Es al detective Mills al que le toca dirigir la investigación. Somerset que ha quedado responsable del caso anterior, descubre al volver a la escena del crimen, que tras el refrigerador está escrita la palabra "Gula". Junto, a ella hay una nota que dice: "Largo y duro es el camino que del infierno lleva a la luz". Somerset, que es un policía con una buena formación cultural, sabe que ésta es una cita del libro "Paraíso perdido" de Milton. Mostrándoles una foto de la palabra "gula" escrita con grasa en la pared del gordo les dice a sus compañeros que "esto es el principio, hay siete pecados capitales: Gula, avaricia, pereza, orgullo, lujuria, envidia e ira. Pueden esperar cinco asesinatos más". El no se quiere meter en este caso, ese es su conflicto, pero, como todo buen policía, tampoco está claro que quiera dejar esa vida del todo. De hecho en una conversación que tiene con su jefe este le dice que no cree que se vaya a retirar en realidad, pues sabe que no puede vivir sin todo eso. Somerset le responde: "Un señor está paseando su perro. Lo atacan, le quitan su reloj y su cartera. En la acera, indefenso, su atacante lo apuñala en los dos ojos. Eso paso anoche, como a cuatro cuadras de aquí. Ya no entiendo lo que pasa". Esto evidencia el cambio de carácter del delincuente, ya no se rige por las antiguas normas éticas, por una especie de código moral que dignificaba la "profesión" del ladrón. Somerset probablemente se refería a una época en que era posible establecer una racionalidad de la acción

del delincuente, ahora no, no se entiende, no es posible ponerse en el lugar del otro porque no hay patrones de conducta, o al menos no se ajustan a las que conoce la tradición. Nuevo delincuente actúa con violencia desmedida, mata sin tener necesidad, y con una crueldad que hace pensar en el odio y desprecio que deben tener por la sociedad y por cualquier signo que represente la "normalidad". Ante esto la única conclusión sensata para el viejo policía es huir, escapar. Cuando sale del cuartel, desde un taxi, ve escenas de miseria humana, cuerpos bajo la lluvia, marginales y vagabundos apenas sobreviviendo en una ciudad donde se concentran grandes riquezas y se administran grandes capitales. Todo se muestra absurdo e incomprensible, y lo peor es que parece no tener remedio.

Toda la película esta hecha en ambientes oscuros y deprimentes, en días de lluvia y cielos nublados, esto acentúa el constante sentimiento de decepción y escepticismo que sólo contrasta con el optimismo de Mills que, de todos modos, paulatinamente se va apagando. El taxista le pregunta a Somerset: "Donde lo llevo", él responde: "Muy lejos de aquí". Sin embargo se dirige a la biblioteca municipal donde revisa un ejemplar de "La divina comedia" de Dante. Fincher hace un montaje paralelo con la actividad de los dos detectives, pues, entretanto, Mills (Brad Pitt) examina las fotografías de los dos asesinatos buscando un sentido o una pista. En una foto del abogado muerto se leía en un recuadro explicativo: "víctima forzada a mutilarse a sí misma". Inmediatamente la cámara nos traslada a los grabados de Doré para la edición ilustrada de "La divina comedia" que ojea Somerset. Exactamente a la parte del infierno, donde se pueden ver cuerpos humanos mutilados. Somerset le recomienda a Mills que consulte ciertos libros: "El purgatorio" de Dante, "Los cuentos de Canterbury", el "Diccionario de Catolicismo".

Al principio, como es obvio, por la actitud de ambos hacia "su trabajo" hay desavenencias entre los detectives, luego comienza a haber un acercamiento, es claro que Somerset alguna vez tuvo los mismos ideales de Mills, cuando fué joven, pero ahora ya está cansado, y quiere prevenirle a su nuevo compañero que no se haga ilusiones, que las cosas son difíciles de cambiar, pero aún falta la experiencia de ello en Mills. Sin embargo acepta algunos consejos, ha leído los libros que le recomendara, a pesar de perecer un acto totalmente extra-policial, al que al principio se resistiera. También había descubierto algunas cosas en el examen de las fotografías. Por ejemplo, que en la báscula de la ley que el abogado tenía sobre el escritorio había una libra de carne, la misma que le faltaba a la víctima de los "rollos" del abdomen, arrancadas con un cuchillo de cocina. En el "mercader de Venecia" Mills había encontrado una referencia sobre una libra de carne. También concluyo que el asesino tuvo que tomarse muchas molestias y trabajo para perpetrar su crimen, debió retener y torturar a su víctima durante tres días. En las fotos pudieron descubrir otros dos detalles: uno, que el cuerpo estaba en posición de oración, o de predica, como en acto de atrición. Y dos, la foto de su mujer que tenia el abogado en su despacho tenia marcados con dos círculos

de sangre los ojos, lo que significaba que ella o había visto algo o debía verlo. La reciente viuda pudo comprobar que uno de los cuadros estaba invertido. Había una pista: tras el cuadro el asesino había dejado grabado con sangre la palabra "ayúdenme". Marcando claramente unas huellas digitales. Estas correspondían a Victor, un ex-convicto, involucrado en drogas y pederastia.

Se organizó un operativo policial para detenerlo, tenían su dirección, pero cuando llegaron al lugar encontraron al tipo amarrado a su cama, lleno de llagas producidas por un largo periodo de estar acostado, delgado, casi en los huesos. En la pared estaba escrita la palabra Sloth (pereza). El tipo prácticamente no tenía materia grasa, la piel se le pegaba a los huesos, pero inexplicablemente estaba vivo. En el velador había una serie de fotos fechadas, la primera era de un año atrás, mientras la última databa de solo tres días. Las cosas se complicaban mucho más. Mills esta nervioso e irritado. Ya antes Somerset había reconocido que nunca había visto algo así, y era manifiesta su impotencia. "Estamos recogiendo los pedazos, tomando huellas, sacando fotos, recabando evidencia, pero eso es todo. Estamos haciendo un archivo para la remota posibilidad de que alguna vez haya un juicio. Hasta las pistas más prometedoras sólo llevaban a otras". La desesperación cunde, especialmente en la personalidad impetuosa de Mills. Somerset le recomienda que es necesario suprimir sus emociones, que sólo se concentren en los detalles, es la misma recomendación de Dupin en "Los crímenes de la Rue Morgue", pero ahora, en el nuevo contexto suena vacía, sin la confianza iluminista en la "razón" que anima al detective de Poe.

Es sintomática una charla que tiene Somerset en un café con la esposa de Mills, Tracy. Prácticamente él era la única persona que ella conocía en la ciudad y necesitaba hablar con alguien. Hablan de lo duro que puede llegar a ser ese lugar para vivir. Ella era profesora en un pueblo, pero el ambiente que se vive en los colegios en la gran ciudad es espantoso, no se acostumbra, por eso no ha podido volver a trabajar. Acorde con esto es algo que Somerset dice en alguna parte: "en las grandes ciudades nadie se mete en cosas ajenas. A las mujeres que corren riesgos les recomiendan que no grite auxilio, que siempre grite fuego, solo así la gente viene a ayudar". Eso da cuenta del egoísmo y la indiferencia. Las cosas pueden pasar al lado de nuestra puerta, pero pareciera que no nos concierne. Ella le confiesa que está embarazada y que eso la angustia: "odio esta ciudad", le dice. Somerset le cuenta que una vez tuvo una relación muy parecida a un matrimonio y que ella se embarazó. Por primera vez sintió un miedo muy especial: "¿Cómo puedo traer un niño a este mundo, cómo puede alguien crecer sano con todo esto a su alrededor?". No quiso que lo tuvieran. Y cree que tomo la decisión correcta, pero que siempre se ha arrepentido. Se da por supuesto que esa relación se terminó por aquel incidente. Le aconseja a Tracy que si no tiene al niño nunca se lo diga a Mills, pero que si lo tiene que lo consienta cada vez que pueda.

De vuelta en el caso Somerset se cuestiona acerca de la voluntad que debe tener un hombre para tener a otro atado durante todo un año, para cortarle una mano y usarla para plantar sus huellas digitales. Ese tipo es metódico y exigente, y lo que es peor, es paciente. De pronto reparan en que alguien con un interés tan bibliográfico debe tener un carnet de biblioteca. Luego, si hacen una relación de sus preferencias pueden llegar a dar con un nombre. Contactan a un tipo del F.B.I que por dinero acepta investigar en los archivos que este departamento hace años registra de los usuarios de las bibliotecas públicas. Somerset le explica a Mills (que se alarma pues eso es ilegal, al ir en contra de los principios constitucionales), que hay ciertos libros marcados. Por ejemplo los libros sobre armas nucleares, o "Mein Kampf". Si uno saca un libro marcado tu historial va directo al F.B.I. "Si quieres saber quien está leyendo textos relacionados con los siete pecados capitales la computadora del F.B.I. te lo va a decir". Más tarde el agente sobornado les da el nombre de alguien que ha estado leyendo: "La divina comedia", "Historia del catolicismo", "Asesinos y locos", "Investigación moderna del homicidio", "A sangre fría", "Servidumbre humana", al Marqués de Sade y la obra de Santo Tomás de Aquino. Cuando van a la dirección indicada alguien les dispara y huye. Han dado con el asesino, pero se les ha escapado. Cuando registran el departamento encuentran mucha evidencia. Encuentran fármacos, una puerta con muchos pestillos (lo que indica la personalidad paranoide del tipo), una cruz de neón encendida, un verdadero laboratorio, una gran biblioteca, múltiples fotografías de sus víctimas y cerca de dos mil cuadernos de notas: son comentarios de sucesos cotidianos, de su asco por el mundo, por la trivialidad y banalidad de las preocupaciones humanas.

El sábado la víctima fue una prostituta. Era el pecado de la lujuria, por lo tanto los castigados debían ser dos. La prostituta murió, mientras su compañero fue quien debió asesinarla. Obligado por el "ángel castigador", se tuvo que poner un artefacto que había mandado hacer a un sex shop, que consistía en un arnés para la cadera que sujetaba en forma de pene una navaja. Somerset piensa: "Aquí no va a haber un buen final. Lo habría si agarráramos al criminal y resultara ser el diablo en persona, Satanás mismo. Pero no lo es. Es solo un hombre".

Somerset sabe que Mills trata de ser un héroe e intenta desanimarlo, le dice: "la gente no quiere un paladín, quiere hamburguesas, jugar lotería y ver la televisión". Pero Mills no comparte tanto escepticismo, "como te volviste así", le pregunta decepcionado de la postura de su compañero. Pero este tiene argumentos: "No fue una sola cosa. No creo que pueda seguir viviendo en un lugar que abraza y fomenta la apatía como si fuera una virtud". Mills le replica que él no es distinto ni mejor que los demás. "No, no lo soy -replica el viejo policía- La apatía es una solución, es más fácil perderse en las drogas que lidiar con la vida, es más fácil pegarle a un niño que criarlo. El amor cuesta, requiere trabajo". Pero Mills cree que este caso es una excepción, la gente no es así, para él están hablando de enfermos mentales, de

locos de atar, no de la gente común. Somerset en cambio ya no cree que haya normalidad, esa es su angustia y su desconsuelo, ya no existe un parámetro, todo está contaminado: "No, estamos hablando de la vida cotidiana, aquí. No puedes darte el lujo de ser tan ingenuo". Pero el joven detective está lleno de esperanzas aún, de fe y lo recrimina: "Deberías escuchar lo que dices. Dices que el problema es que a nadie le importa nada, que a mi no me importa la gente, pero eso es ilógico, porque si me importa".

Luego Somerset hace una pregunta que hoy se escucha mucho en boca de los desencantados de la política, de los que se han resignado, y no creen sino en vivir, lo que les queda de vida, confortablemente: "¿Y crees que vas a cambiar las cosas?". Esta es una pregunta definitiva, el personaje, así como los técnicos pragmáticos una vez que son cuestionados por su postura conservadora, se desligan de la problemática, como si a él no le concerniera, como si fuera posible seguir viviendo al margen de las contradicciones. Mills no lo puede aceptar, en especial porque sabe que el hombre negro en el fondo no puede pensar así: "Tal vez. Lo importante es que tu no estás renunciando por que creas en esas cosas que dices. Quieres creer en ellas porque estas renunciando, y quieres que yo diga: Si, tienes razón, está todo jodido, es un desastre, nos deberíamos ir todos a vivir a una cabaña al bosque. Pero no lo voy a hacer. No puedo. No estoy de acuerdo contigo".

El domingo encontraron a una modelo con la cara desfigurada, con un teléfono pegado a una mano y un frasco de pastillas de dormir pegado a la otra. En la pared dice "orgullo" (pride). Ella está recostada en su cama con un gran retrato suyo al lado. La habían dejado viva con dos alternativas, pide ayuda para vivir, lo que significa que vean en tu rostro el horror, o acaba con tu sufrimiento y consuma el pecado del orgullo.

Más tarde, el mismo día, el asesino se entrega en la estación de policía. Su abogado ofrece un trato, pues dice que hay dos víctimas más y que las entregará sólo si los dos detectives, Somerset y Mills, lo acompañan, solos hasta donde él indique; si lo hacen él se declarará culpable de todo. Finalmente deciden aceptar. Lo llevan en un auto escoltado por un helicóptero.

Se produce durante el viaje un diálogo que revelara algo más acerca de la naturaleza de los crímenes cometidos. "Si quieres que la gente te escuche ya no basta con tocarles el hombro (esto corrobora la tesis de que con los asesinatos el tipo está predicando) Yo no soy especial, pero esto si lo es, lo que estoy haciendo, mi obra. Cuando esto acabe la gente apenas va a poder comprender, pero no lo van a poder negar". Mills le pregunta si se da cuenta de que está loco. El tipo le contesta que es cómodo para él creer eso, pero la verdad es que no eligió tener esa responsabilidad, sino que fue elegido. Somerset le hace ver que hay una contradicción en ello: "pues si tu fuiste elegido estabas obligado a hacer lo que hiciste, lo que es distinto a disfrutar de ello como lo haces tu, que sentiste placer al torturar a tus víctimas. Eso no es digno de un

mártir". El asesino contesta que "no es malo que un hombre disfrute haciendo su trabajo en especial si consiste en castigar a quienes son pecadores. No es gente inocente, ninguno de ellos lo era. Pero ese es el problema, vemos un pecado capital en cada esquina, en cada casa, y lo toleramos porque es común, es trivial. Lo toleramos mañana, tarde y noche. Yo estoy poniendo el ejemplo, y lo que he hecho impulsará a muchos a pensar, a estudiarlo y a seguirlo para siempre. A los que debieron morir no los lloro más que a los miles que murieron en Sodoma y Gomorra. El señor trabaja de manera misteriosa".

El auto a salido de la ciudad, por un camino de tierra llegan a una explanada desierta, rodeada de torres de alta tensión, si en algún momento pudimos imaginar que la trama se desarrollaba en New York, queda desmentido por este paisaje. Se detienen y esperan algo, aún no saben qué. Ven de lejos venir una camioneta de entrega de encomiendas. Trae una caja a nombre del detective David Mills. Somerset abre la caja y ve lo que es. Paralelamente Juan Pérez le confiesa a Mills que lo envidia, que envidia la vida que lleva, a su hogar y a la esposa que tiene. Le confiesa que por un momento trató de vivir su vida, pues paso por su casa esa mañana y que visitó a su esposa, pero no le resulto. Así es que le cortó la cabeza. El cometió el pecado de la envidia. La escena se torna de una inmensa tensión dramática. Somerset llega corriendo, pidiéndole a gritos que tire el arma. Mills esta desconcertado, incrédulo, va de a poco dándose cuenta de lo que pasa. Juan le comenta que su esposa estaba embarazada, él no lo sabía y la rabia empieza a poseerlo. Somerset le pide que no lo mate, pues si lo hace él habrá ganado, pero Mills no se puede contener y le dispara. Es el pecado de la Ira.

La película termina con un comentario del detective negro que enfatiza la conclusión de la obra, queriendo resolver la contradicción que se había desarrollado en toda su extensión entre los personajes. Se le escucha a decir: "Ernest Hemingway escribió una vez: 'El mundo es hermoso y vale la pena luchar por él'. Estoy de acuerdo con la segunda parte". Pero el sentimiento de fondo es de una profunda desolación, de un hastío demoledor y paralizante, la oscuridad del ambiente que solo se interrumpió al final para situarnos en un solar iluminado se abate sobre el espectador con redoblados bríos, como una pesada carga de la que es difícil librarse en el eventual caso de que queden fuerzas para luchar por aquello que vale la pena. Y para aquel que se desembaraza de la mortal tela de araña que lo enturbia todo y alza su brazo queda la soledad y la incomprensión de los habitantes de un sistema que se las ha arreglado para reforzar la desidia y el conformismo.

Enfrentado a este panorama, el detective no parece tener más que dos alternativas, que se dan de manera simultánea y complementaria: una es dejarse abatir por la fuerza de los hechos y renunciar a la conciencia, a los cuestionamientos y a la acción, refugiarse en la satisfacción momentánea de la droga y ser parte de la decadencia generalizada. La otra es rendir culto a la eficiencia, a los

procedimientos encaminados a resultados medibles cuantitativamente, olvidarse de los costos, la moral y las preguntas trascendentes. Traducir todo a un lenguaje pragmático en que el único fin es el correcto uso de la técnica, en que "el otro" es sólo un medio y no un fin.

La Decadencia

La película "Un maldito policía" (Bad Lieutenant) de Abel Ferrara es la consumación del nihilismo y la corrupción dentro del sistema. El detective, este teniente al que nunca se le sabe el nombre, está sumido en las drogas y en la carencia de ética. Sin embargo todo el film apunta hacia una necesidad de redención, de perdón y reconciliación, pero ésta se logra sólo en una situación extrema, cuando ya nada más que la muerte (el sacrificio ritual) tiene sentido. Las alusiones religiosas y la forma en que se desencadena la crisis tienen que ver con esta decadencia, que a la vez atrapa, engece, y de la cual es difícil escapar, si es que aún se tiene la voluntad de hacerlo. Porque todo el medio está organizado en torno a ella, para ella, se diría que ésta es ya una forma de vida, mezclada con residuos de algo que fué y que ya no puede ser reinstalado sino por medio de un nuevo sacrificio, como el de Cristo que viene a lavar los pecados de la humanidad.

La película empieza con un comentario radial sobre la temporada de béisbol que está empezando, hablan de los Mets, equipo newyorkino, que debe enfrentar a los Dodgers. Este programa de comentario y transmisión de los juegos va a cruzar toda la película, pues la tensión dramática está centrada en las apuestas que a cursado el teniente con las mafias de la ciudad. La primera vez que se le ve lleva a sus hijos al colegio, no demuestra gran cariño por ellos, los trata sin afecto, sin interés, ellos parecen acostumbrados. En varias ocasiones se vera un entorno familiar, pero en realidad no son sino los escombros de lo que fue esa institución que ya tiende a su desaparición. Hay relaciones de parentesco, pero no "familia".

Se dirige a la escena de un crimen, en un auto hay dos chicas con dos disparos cada una, estaban cargadas con heroína. En el mismo lugar habla de béisbol con otros policías, ellos le piden que corra sus apuestas, van por los Mets. Desde un teléfono público hace las apuestas, el va con quince mil por los Dodgers. Su operar parece maquinal, como si no hubiese nada en su mente, como si no tuviese más proyectos que la inmediata satisfacción de su adicción, pues las apuestas son, se entiende, para pagar deudas de droga y seguir consumiendo.

Va a un vecindario de negros, en un antiguo edificio deja a un muchacho un paquete de coca que ha sacado de la detención de traficantes, para que lo comercie. Aprovecha el pasillo del edificio para fumar crack, una droga de baja ley y alto grado de adicción, resultado de los desechos del proceso de refinamiento de

coca (algo parecido a la pasta base que llega a Chile), con el consecuente resultado de un efímero efecto y de una prolongada angustia. El joven negro le dice que eso lo va a matar. El le pregunta de manera agresiva: "¿estás en el consejo anti-drogas?". El negro, que es un portorriqueño amigo del policía le dice que tiene opinión y derecho a expresarla. A lo que el teniente contesta: "las opiniones me importan un carajo". Es evidente que las drogas tienen carácter, tienen una forma de ser socializadas y sus efectos son experimentados también de manera especial según la comunidad que las consume, cómo y en qué circunstancias. Hay drogas que fomentan la reflexión acerca de uno mismo y de lo que le rodea, otras que estimulan la actividad física y que representan un incremento en el rendimiento, como lo hace la cocaína, lo que la hace ideal para ambientes competitivos en que se necesita mostrar eficiencia (por eso es la droga ideal del sistema). Otras, como el crack o la pasta base no son ni reflexivas ni eficientistas, solo se limitan a dar un placer efímero, que luego exige más a cualquier costo, lo que no permite discusión ni opinión. Es una droga destructiva de relaciones sociales y personales, hedonista e individualista, que somete y esclaviza las mentes de sus consumidores.

No se sabe con certeza donde vive el policía, no con sus hijos en todo caso. Tiene llaves de un departamento donde va de vez en cuando. La primera vez que se le ve llegar a el, hay una pareja haciendo sexo sado-masoquista. El teniente se embriaga y luego baila con la chica, están ambos semidesnudos, se incorpora el tercero. Luego él baila solo y desnudo como una marioneta, gimiendo y llorando. Esta escena es dolorosa, el llanto parece ser de autocompasión, de desesperación, a la vez que de conciencia de que no hay marcha atrás, de que esa es irremediablemente su vida. La culpa siempre está pesando sobre este personaje, aunque nunca logra vencer a sus deseos. Tampoco este policía parece reflexionar sobre lo que ocurre, es como si se dejara llevar por una corriente que lo arrastra en dirección al olvido y las efímeras satisfacciones corporales. Tal como los otros modelos de detective posee un mapa de la realidad, pero la finalidad de su construcción en ningún caso está encaminado al perfeccionamiento del sistemas, sino más bien a convivir con su decadencia, a sacar provecho personal de su desmoronamiento interno. El sabe como operan las redes de narcotráfico, y conoce los lugares donde se merca la droga, conoce los mecanismos y a los agentes de distribución, pero profita de ese conocimiento, no le importa la ley ni el castigo, no está preocupado de ningún concepto de justicia. El representa el extremo de lo amoral, porque no tiene moral, solo su hedonismo, quizá es el resultado más perfecto y necesario de la lógica del mercado y la racionalidad moderna: su prototipo.

Tiene una relación no muy clara con una mujer muy bella, joven y delgada, que se desarrolla en torno al consumo de droga. Cuando va a verla ella le dice que ha llegado justo a tiempo, pues tiene una droga excepcional. La prepara, él también se prepara, es un verdadero rito, no hay más palabras entre ellos, el se peina y

luego fuma lo que parece crack. Es una droga que se calienta y luego se aspira por la boca con un cilindro hecho de papel de aluminio. Esta droga provoca un éxtasis inmediato. Luego se ven imágenes de la violación de una monja. Dos tipos jóvenes la han atacado dentro de la propia iglesia. Botan la imagen de la virgen, y se intercalan imágenes de un Cristo crucificado que grita y llora. La monja es violada sobre el altar, se ve el cáliz que más tarde servirá de pista para llegar a los atacantes, pues lo roban y lo venden en una casa de empeño.

Los Dodgers pierden el partido, y el teniente empieza a desesperarse. Hay un nuevo asesinato, cuando llega a la escena del crimen se da cuenta que en un auto hay droga y trata de sacar un paquete, pero éste se le cae y tiene que justificarse frente a sus compañeros. Es informado de la violación de la monja en el barrio de Harlem, que, si antes fue un barrio de negros, ahora está poblado de latinos. Le informan que se robaron el cáliz y que hay cincuenta mil dólares de recompensa para quien detenga a quienes perpetraron el asalto y la profanación. El teniente al escuchar esto dice: "las caga la Iglesia Católica, violan chicas todos los días y ellos ofrecen cincuenta mil dólares porque ella vestía de pingüino. La Iglesia es un negocio. Aunque yo soy católico".

Una cámara lo sigue desde atrás a corta distancia, como la que le seguía (a Harvey Keitel, el actor) en "Malas calles", la película de Martin Scorsese. Entra en un hospital, la música va dando el ritmo con el que se desplaza. Llega donde está la monja. La ve desnuda por el intersticio de la puerta. Le están haciendo un examen. Es evidente que el caso lo ha turbado, aunque no queda claro por qué, pudiera ser que le interesa la recompensa más que castigar realmente a los culpables, o ambas cosas, incluso llega a ser posible que él mismo esté vinculado en el delito. Esto es perfectamente coherente con su accionar, pudo ocurrir en el éxtasis de la droga consumida con la chica, varios hechos lo corroboran, como el insólito episodio con unas muchachas. Siguen los comentarios a los partidos de béisbol por la radio, es de noche y de pronto descubre a dos chicas en un auto que han cometido una infracción, se acerca y descubre que no tienen documentos, además el auto se lo han sacado a sus padres sin permiso. Venían de un club nocturno y confiesan haber fumado algo de hierba. Ellas le ruegan que no les avise a sus padre, para dejarlas ir las obliga a que le muestren el trasero y que imiten el gesto que con la boca hacen cuando tienen sexo oral, mientras el se masturba. Ellas están dentro del auto y él parado en la calle, cuando termina se da media vuelta y se va. Queda la duda, como decía, de si no habrá él participado de la violación. Es algo que sobrevuela la trama por unos momentos, después se sabe que no fue así. El escucha cuando otros policías interrogan a la monja. Le preguntan por sus atacantes, pero ella no responde a ninguna pregunta. Más tarde se ve al policía en una misa de primera comunión, donde un tipo se le acerca a cobrarle los treinta mil dólares que debe de las apuestas. El teniente le dice que no es el lugar para venir a cobrar. Los signos religiosos cruzan la cinta, especialmente por la presencia

de los latinos que han traído consigo a los barrios bajos newyorkinos toda su imaginería católica mezclada con la superstición y la santería. Pero en el policía esto es nada más que formal, un intento de mantener una careta que se afirma sólo de fórmulas vacías.

Vuelve a la iglesia en otra oportunidad y escucha la confesión que la monja le hace al cura del lugar: "Esos muchachos tristes e iracundos, vinieron a mi como necesitados, y como necesitados no fueron corteses. Como necesitados, arrebataron. Como necesitados sufrían carencias. Padre, yo los conocía, asistieron a nuestra escuela, jugaron en nuestros patios. Eran buenos chicos. Podría darle sus nombres. Está el secreto de confesión comprometido, pero no puedo decirle sus nombres, pues está comprometido mi propio secreto. Jesús hizo vino del agua. Yo hice de aquel semen, espermios, del odio hice amor. Quizá salve sus almas. Ellos no me amaron, pero yo llegaré a amarlos. Como Jesús amó a quienes lo ofendieron. Nunca conocí una plegaria más dolorosa, más patética y más angustiada". Toda esta confesión era escuchada con angustia y congoja por el policía, con sentimientos encontrados, pues por un lado esperaba que la monja diera los nombres para él tener la posibilidad de arrestar a los culpables y cobrar la recompensa, pero por otro lado admiraba la entereza de la mujer y se sentía ruin por aquella segunda violación que estaba cometiendo por escuchar la confesión. Por eso antes que ella terminase de hablar él se marchó.

Pasa por la casa del portorriqueño donde había dejado el paquete de droga para su comercialización. El teniente está destruido, no se controla, ha perdido el habla y se le ve nervioso, algo paranoide: baja las escalas con la pistola en la mano, su visión está distorsionada. Vuelve al departamento de la chica del principio, esta vez para inyectarse heroína. La película a ratos resulta vacía, distante, se percibe una barrera infranqueable entre la pantalla y el espectador, un choque; es posible que sea por lo impenetrable de la subjetividad de los personajes, tal vez porque no hay grandes conversaciones ni exteriorización de estados de ánimo, además todas las relaciones aparecen funcionales y mecánicas. En muy pocos momentos se intuye qué es lo que pasa por la mente del policía, si acaso es conciente de lo que hace, o si reflexiona, sólo en momentos de profunda decadencia muestra congoja y remordimientos, pero como lo hace un condenado, o alguien que no sabe cómo, ni puede, poner remedio a la situación que vive y prefiere exacerbarla, llevarla al límite y reventar de una vez por todas.

Mientras él cae rendido ante los efectos de la droga ella le dice: "Los vampiros se alimentan de otros. Nosotros de nosotros mismos. Nos comemos las piernas para tener energía para caminar. Debemos acabar para empezar. Debemos succionarnos. Comernos hasta no dejar nada. Y dar, y dar. Volvernos locos para hallar algún sentido. Jesús lo dijo muchas veces. Nadie entiende el por qué. Se van a olvidar de ti mañana". Este monólogo se produce alternativamente

sobre las imágenes del policía desvanecido en una silla y las de un Jesús crucificado. Ferrara está siguiendo muy de cerca la temática y el estilo de Scorsese, que en "Toro salvaje", así como en varias de sus películas, hace caer a su "héroe" hasta el fondo del pozo, convirtiéndolo en una escoria humana, para sólo ahí brindarle la oportunidad de reflexionar y redimirse. El calvario se reproduce en estos films, porque la culpa de los personajes no es personal, no son ellos los responsables de la miseria del mundo, son más bien sus víctimas que terminan por convertirse en chivos expiatorios.

De vuelta al auto y a los relatos del béisbol, se dirige nuevamente hacia la iglesia. Encuentra a la monja orando, se arrodilla junto a ella y le dice que esos jóvenes que la violaron no caminan sino que reptan. "No hay justicia para usted". Pero la monja le contesta que ella ya los ha perdonado. El no entiende: "pero ellos la quemaron con colillas de cigarrillo, ¿cómo puede perdonarlos? ¿no quiere que paguen lo que hicieron y vengar el crimen?". Pero ella insiste en que ya los perdonó. El pregunta si ella tiene ese derecho: "No es la única mujer en el mundo. Su perdón puede traer más sangre. ¿Si ellos atacaran a otras mujeres o a otras monjas? ¿Tiene derecho a dejarlos libres? ¿Soportará la responsabilidad?". La monja le dice que hable con Jesús, que rece. Que Cristo murió por sus pecados. Ella se para y se va, dejándole un rosario en la mano. Harvey Keitel llora como Robert de Niro en "Toro salvaje", quejándose lastimeramente, arrodillado en el pasillo de la iglesia. Ve a Cristo parado a pocos metros de él con su corona de espinas. Se dirige a él y le dice: "¿Qué quieres decirme? Maldito de mierda. Rata". Sigue llorando con el rosario en la mano, luego se lo tira. "¿Qué? Di algo, no te quedas allí". Sigue gimiendo. "¿Qué voy a hacer? Tienes que decir algo. Te quedas parado y me dejas todo a mí. ¿Dónde estabas? ¿Dónde mierda estabas?". Grita y llora, en una abierta alusión a la figura del evangelio que pone a Cristo en un momento de debilidad hablándole en esos términos a su padre. "Lo siento. ¡Hice tantas cosas malas! Lo intenté pero soy débil, condenadamente débil. Necesité ayuda. Perdóname". Se arrastra por el pasillo hasta Jesús, se agacha para besar sus pies sangrantes, luego al elevar la vista ve que es una mujer negra que trae el cáliz robado en las manos. Dice que lo tubo que sustraer de una tienda de empeño para regresarlo a la iglesia que es donde pertenece. Que unos chicos lo habían vendido.

Llega así donde los violadores. Los encuentra en su madriguera consumiendo drogas. Se les queda mirando, los esposa y se sienta con ellos un momento a ver la televisión. Están transmitiendo el ultimo juego de la serie. Fuman juntos una droga que él mismo saca de su bolsillo. Finalmente los Mets son campeones de la serie derrotando a los Dodgers. El policía se para y se lleva a los jóvenes a su auto. Les dice que no sabe cómo ella los pudo perdonar, que son una basura. Los lleva hasta el terminal de buses siempre esposados. Al llegar les saca las esposas y los golpea. Luego les pasa la caja del dinero recolectado por la venta de la coca y les ordena que se suban al bus, diciéndole que en esa ciudad no iban a hacer nunca nada bueno. Tiene lagrimas en los ojos, es un

sentimiento ambiguo el que transmite. Parece tener rabia, compasión, orgullo por su acción, y a la vez temor y lástima de sí mismo. Lloro nuevamente como antes, gimiendo lastimeramente, sabe que ya está condenado, no podrá pagar la deuda de juego y lo van a liquidar. Al dejar ir a los culpables ha perdido la recompensa y les ha dado su dinero.

Concientemente para su auto en una esquina, otro auto para junto a él y le disparan. La gente se aglomera en torno a su auto. Atrás hay un gran cartel que dice: "It all happens here". Se consuma así la figura del sacrificio. Alguien debe morir, debe ser derramada sangre para que otros se puedan salvar, una vez que se ha desatado la violencia, solo la violencia sagrada puede detener la seguidilla de venganzas. Esta es la lectura ritual, religiosa. La otra la del control racional de las energías destructivas por medio del sistema judicial, parece estar siendo sobrepasada. Especialmente si son los propios encargados de velar por el orden, los policías, los que trafican, roban, y cometen crímenes que quedan en la impunidad. Este es el resultado de la lógica de la ganancia, de la competencia y de las leyes del mercado. Es el fruto del escepticismo y la desesperanza, de la falta de proyectos sociales y personales. El detective, así como el conjunto de los aparatos institucionales en que los sociólogos y cientistas sociales se ganan la vida, ha dejado de tener parámetros y mapas de la realidad. No sólo ha desaparecido la moral antigua sin la que es imposible distinguir lo bueno de lo malo, sino que se ha agotado el discurso liberal utilitarista en que lo bueno es lo provechoso, lo útil, que se mide en el progreso y sus beneficios, porque el progreso parece no llegar nunca a ciertos sectores de la población. Las urbes se vuelven contradictorias, el ejemplo vivo de que la justicia no existe para todos y que el discurso liberal esconde la explotación. El teniente de "Maldito policía" es el resultado lógico de su medio, este lo ha producido y lo permite. De alguna manera el delincuente y el policía tienen las mismas características, son un reflejo el uno del otro, sufren del mismo mal que es el sin sentido.

El Operacionalismo Vacío

En "Fuego contra fuego" de Michael Mann son los medios técnicos, la guerra sistemática y la vigilancia los tópicos centrales. Más que el botín, más que la búsqueda del enriquecimiento fácil y el goce de lo robado, el tipo de criminal que representa Robert de Niro es aquel que disfruta poniendo a prueba los modernos sistemas de seguridad, aguzando el ingenio para violar las innovaciones en las técnicas de vigilancia y de control sin ser detenido. El crimen es más que nada un desafío personal. Por eso la película se puede ver como un duelo entre dos personalidades análogas, la del criminal sofisticado y la del policía entrenado en las nuevas técnicas, un detective especializado. Ya no es el método lo relevante ni el modo de razonamiento, las técnicas aparecen vacías, tal como las de la

sociología cuantitativa. Al Pacino ya no es "Serpico", es decir, ya no tiene ideales, está más bien cansado, está viejo. Nada más quiere hacer bien su trabajo, que como detective es individualizar y capturar al culpable de los espectaculares asaltos que han sido perpetrados. Para eso va a poner en juego toda su habilidad y todos los recursos de los que puede hechar mano.

Tal como en las ciencias sociales caen en el descrédito los antiguos métodos de deducción, en la investigación criminal ya no hay certezas, ni siquiera se sabe si lo que se hace es lo debido o no, si es lo moralmente aceptable, se cumple simplemente por que así debe ser, sin cuestionamientos. Cada uno hace su trabajo y, como la ciencia, la justicia queda confinada a un simple operacionalismo. Los conceptos se han vaciado y lo que importa de cada acción son los resultados, de tal modo que el único criterio de evaluación es la eficacia, no importan los costos, no importan los medios. Por eso lo que sucede en "Fuego contra fuego" parece ocurrir frente a un espejo, pues en los dos términos de esta relación, detective-criminal, ha ocurrido el vaciamiento de contenido quedando solo la relación medios-fines. Si veíamos en "Maldito policía" la decadencia que impera a ambos lados de la imaginaria línea divisoria entre la ley y el caos, aquí vemos otro aspecto de tal identidad, la del pragmatismo.

Argumentalmente la película está muy bien armada, y los focos de tensión se multiplican mientras transcurre el tiempo del relato. Sin embargo se podría decir que estos se pueden reducir a sólo dos tópicos, uno, el de la consecución de fines, tanto del equipo de policías como del equipo de delincuentes, ambos compiten, unos buscan robar un banco y los otros detenerlos a tiempo. Dos, es el conflicto íntimo de todos los personajes, el tratar de llevar paralelamente una vida afectiva, mantener una relación con otra persona y determinar cuál es el peso específico de ella. Todo esta medido, calculado, para los protagonistas todo es un instrumento a la mano para suplir ciertas necesidades. Por eso, el fantasma que ronda a cada uno de ellos es el de la soledad.

La primera secuencia de la película es la preparación y ejecución del robo a un camión de seguridad que traslada bonos y acciones de gran valor. De Niro, que es el jefe y cerebro de la banda, ha calculado exactamente cuanto demora la policía en reaccionar a un atraco de estas características, además ha interceptado la frecuencia de radio en que ellos transmiten, lo que les da una ventaja para la huida. También el uso de la violencia está medido, de tal modo que saben exactamente como traducirla en tiempo de condenas judiciales y evaluar entre costos y beneficios. Saben exactamente cómo intimidar, cómo hacer obedecer a los guardias, cómo utilizar los recursos a su disposición y cómo cubrir todas las pistas posibles. Tienen todo bajo control, de hecho saben perfectamente lo que buscan: cuando tienen el camión abierto, tras haber hecho saltar sus puertas con explosivo plástico, no se llevan todo lo que hay, sino que buscan un sobre en particular, todo lo demás lo dejan, pues saben lo que se puede comercializar y donde.

El único error que cometen es haber reclutado a última hora a un desconocido que no sabe contener su excesiva violencia. Este mata a los guardias sin ninguna necesidad y además llama a uno de los de la banda por su apodo.

Por haberse cometido un homicidio el caso es destinado a un departamento especial de la policía que esta al mando del detective Vincent Hanna (Al Pacino), quien se da cuenta inmediatamente que por el modus operandi se hallan frente a un grupo de profesionales. Luego de inspeccionar el lugar de los hechos le dice a su equipo: "El explosivo plástico indica que dominan el aspecto técnico. Tanto lo dominan que no les importó lo de los guardias". Luego el detective organiza a su equipo para la investigación, que se convierte en una verdadera y compleja cacería.

A las escenas de la investigación se le entrecruzan momentos de intimidad, de los problemas en las relaciones de pareja, que todos tienen por vivir esa vida tan anormal. El detective se ve obligado por su trabajo a llegar tarde a su casa, donde la mujer de su tercer matrimonio lo había estado esperando con una cena especialmente preparada. Claramente su vida sentimental ha quedado relegada a un segundo plano. Es un esclavo de su biper. En un momento en que han salido a comer y a bailar con algunos amigos (también de la policía) lo interrumpe una llamada pues tiene que hacerse cargo de la investigación de un asesinato de una chica negra. Cuando puede volver al lugar de la fiesta ya todos se han ido y su esposa está sola. Ella le pide que le cuente lo ocurrido pero él no quiere hablar de eso. Ella replica que ha aceptado compartirlo con su trabajo pero no que la excluya completamente, por el contrario quiere compartir lo que a él le toca vivir. Sin embargo para el policía resulta absurdo que ella quiera compartir las atrocidades que tiene que ver en la calle todos los días. Entonces ella le dice: "¿Tu prefieres la rutina normal? Me haces el amor y no hablas". A lo que Vincent (Al Pacino) responde: "Tengo que aferrarme a mi angustia, la conservo porque la necesito. Me mantiene alerta, en guardia, como debo estar". Ella se calla un momento y reflexiona. Como en muchas tomas de la película, la cámara se acerca lentamente de un plano medio a un primer plano, sin palabras, solo captando la subjetividad del personaje, su angustia, sus contradicciones internas, la problemática de esa relación determinada por el medio, por la ciudad, por el trabajo y el deber. Su rostro se ve cansado, desilusionado, frustrado e impotente. Finalmente ella dice: "Tu no vives conmigo, tu vives entre los restos de los muertos. Examinas detenidamente los despojos, lees el terreno. Buscas señales del paso del criminal, buscas el olor de tu presa y luego, la cazas. Eso es lo único a lo que te has entregado, el resto es el desastre que dejas al pasar".

Esta última frase nos recuerda la imagen que Benjamin tiene del "carácter destructivo", que no trepida en demoler todo a su paso con tal de abrirse espacio, de garantizar la consecución de su meta que es el progreso, el triunfo de la técnica. En un momento de la persecución cuando la banda trabaja en el asalto de un banco son

observados por el equipo de policías. Vincent, el detective, admirado musita: "Técnica". Reconociendo en sus adversarios un ingenio y especialización que lo desafía en su propio terreno.

A De Niro le han propuesto un asalto a un banco en que podrían llevarse hasta trece millones de dólares. Se han contactado con el diseñador del sistema de seguridad quien les da los planos e indicaciones de como desconectar las alarmas, reprogramando a las computadoras que las administran. El equipo ha aceptado el trabajo y se preparan para el golpe, sin saber que ya han sido detectados por los policías y que les siguen los pasos. Los observan desde miradores ocultos, con sofisticados aparatos de video. En un momento de optimismo Al Pacino dice: "Cuando estos tipos den su próximo golpe se van a llevar la sorpresa de su vida".

Pero los policías cometen un error, pequeño, apenas un ruido donde no debía haberlo y De Niro sospecha. Es interesante en esta escena como el juego de los rostros en tensión, uno en la pantalla de un monitor y el otro que lo observa, abre a los personajes a la conciencia de su identidad mediada por un espejo que los pone a cada uno en las antípodas del otro. Ahora De Niro sabe que lo han identificado y que lo vigilan, aunque no sabe quien exactamente, entonces idea un simulacro, una trampa, en que los policías caen ingenuamente. En un momento la banda es estudiada desde la altura de unas torres en el muelle del puerto, pero unos minutos después los papeles se invierten y los policías, queriendo adivinar lo que los otros traman se sitúan en el mismo lugar, en un espacio abierto, dándole oportunidad a sus perseguidos de que los observen y fotografíen. De Niro se entera así de quien es Al Pacino, también se entera de que de alguna manera este lo admira por su "profesionalismo". Con las pruebas que tienen no pueden detenerlos así es que el detective Vincent Hanna decide tratar de disuadir a Neil (De Niro) de que no siga cometiendo asaltos en la ciudad. En un operativo realizado con toda la tecnología a su disposición sigue al delincuente por las arterias de la urbe; con helicópteros, cámaras de televisión infrarroja, comunicación de radio por bandas especiales, automóviles, etc. Finalmente lo intercepta en la carretera, y en una maniobra inesperada le invita a una taza de café. De Niro acepta y se encuentran en un boliche del camino para sostener un diálogo cara a cara. Vincent Hanna le dice que sabe que estuvo en Folsom, una cárcel para reclusos de alta peligrosidad. Le pregunta si acaso quiere volver allá. El personaje de De Niro, que estuvo tres años en esa prisión le contesta que jamás va a regresar.

Vincent: "Entonces deja los atracos."

Neil: "Yo hago lo que hago mejor. Hago atracos. Tu haz lo que haces mejor y trata de detenerme".

En estas líneas se evidencia lo vacío de ambas opciones. No hay pasión en ellos, no hay animosidad mutua, no sienten odio ni rencor. Cada uno hace lo que "tiene que hacer". Y tratan, ambos, de hacerlo lo mejor posible, con la única diferencia, de que, como le dice el personaje de Jon Voight a Neil, este último no se puede

equivocar, en cambio el policía sí. Los rostros de ambos en esta escena son casi inexpresivos, sigue operando aquí el espejo, son casi idénticos. El no es un delincuente ordinario, el otro no es un policía cualquiera. Ninguno de los dos tiene una vida "normal", ni quiere tenerla, o al menos en ambos está el conflicto de querer a la vez establecerse. Los dos parecen cansados, maquinales, el escepticismo los ha convertido en autómatas entrenados para la eficacia. Incluso se diría que el disfrute de la maestría, de la correcta aplicación de la técnica, y el orgullo de desafiar al ingenio y triunfar, ya no son razón suficiente para continuar, pero sin embargo lo hacen. De hecho De Niro piensa dar este último golpe y retirarse, irse, con la chica que recién ha conocido, a Nueva Zelanda.

El detective le pregunta: "¿Nunca quisiste una vida normal?" De Niro le contesta con otra pregunta: "¿Qué es eso? ¿Asados al aire libre y béisbol?". También él pregunta al policía: "¿Tu vida es normal?". El detective con los ojos sombríos, desencantados, contesta: "No, mi vida es una zona de desastres. Tengo un matrimonio cuesta abajo porque tengo que estar todo el tiempo tras tipos como tú".

Luego De Niro cuenta un cuento que repite unas tres veces durante la película, que retrata la actitud fría, poco sentimental que debe tener alguien que quiera salir bien parado de actividades como las que él emprende: "Un tipo me dijo una vez . No te encariñes de algo que no puedas abandonar en treinta segundos si sientes a la poli cerca. Si estas tras de mí y tienes que mover cada vez que yo muevo ¿Quién puede conservar un matrimonio así?". Esta observación es decisiva para el desenlace final, cuando De Niro tiene que dejar a su reciente pareja, sin dar explicaciones y sin despedidas, nada más huir, desaparecer. Esa es la disciplina dice este personaje, a lo que el policía replica: "Es bastante vacío". Sin darse cuenta de que todo es bastante vacío, carente de contenido, de sustancia, lo suficientemente absurdo como para que ambos estén dialogando frente a frente como amigos. Pero ellos no se plantean alternativas, no se interrogan respecto a por qué debe ser así. Sólo lo sufren como un designio, como algo que no puede cambiar ya. De Niro le dice: "Es lo que es. Es eso o mejor ambos nos dedicamos a otra cosa". A lo que Al Pacino responde: "No se hacer otra cosa".

Finalmente, se impone el sistema de casillas en que cada uno tiene su rol y debe cumplirlo independientemente de lo que desee o piense. Esto es lo que pregonaba la teoría de sistemas, fríamente se han abolido los afectos y se han borrado las individualidades, éstas han sido reemplazadas por unidades funcionales que desempeñan tareas, roles. El operacionalismo que pretende dominar las relaciones sociales da lugar a diálogos como este: "Estamos aquí sentados -dice el policía- como dos hombres normales. Tu haz lo tuyo y yo voy a hacer lo mío. Ahora que ya nos conocimos, si estoy ahí y tengo que acabar contigo no me va a gustar. Pero si tengo que decidir entre tu y un pobre desgraciado a cuya esposa vas a dejar viuda, hermano, vas a ir a parar abajo". De Niro: "Y está el

reverso de la medalla. ¿Qué tal si me tienes atrapado y yo te tengo que matar? Porque pase lo que pase tu no me vas a estorbar. Estuvimos cara a cara, si. Pero no titubeare ni un segundo".

Después de esa conversación todos los miembros de la banda se esfuman, burlan los aparatos de seguridad y desaparecen sin dejar rastro. Luego ejecutan el asalto. Todo va bien, pero alguien dió el soplo y llega la policía. Esta escena es una de las más reales recreaciones de un enfrentamiento armado en plena calle que se haya hecho en el cine. Tanto por los efectos especiales y la impresión de realidad de los disparos, como por la forma en que están realizadas las tomas. Se genera toda la tensión y recrea el ambiente que se transmite en los programas de "reality show" que están de moda en la televisión norteamericana especialmente, aunque se han difundido por todo el mundo, en que se ve el operar de la policía y las cámaras se mezclan en las acciones, trasladando al público justo al lugar de los hechos y en tiempo real.

Finalmente ocurre lo inevitable, pues cuando De Niro, que había logrado romper el cerco y huir con el botín, se disponía a dejar la ciudad y emprender con la chica el sueño de establecerse en otro lugar y abandonar la vida delictual, se entera de quién es y donde está el traidor que los delató, y en un arranque de pasión vengativa se desvía de su curso para castigarle. Sobreviene así el duelo final con el policía que descubre sus intenciones y lo busca. Terminan enfrentándose los dos, y tal como el policía se lo había advertido, no vacila en dispararle una vez que lo tiene al frente. Pero es obvio que algo pasa en él, pues se reconoce en el delincuente, pudo ser él de alguna manera. De Niro le estira la mano y muere con su mano entre la del policía. De alguna manera este último asiste a su propia muerte, o al surgimiento de la conciencia de que representan un guión preestablecido, como marionetas, en que lo único que importa es el reinado absoluto de la técnica, pues no es el caso de que sienta que está haciendo justicia, tampoco está luchando por una causa importante, que le de contenido a su acción. No, ni siquiera se puede hablar del triunfo de la razón, porque dado los costos humanos implicados en el concepto de eficacia, no se puede decir que tras el haya racionalidad.

La Recursividad y la Crítica

Tanto en el género policial como en las ciencias sociales, el último estadio de desarrollo a que estos han llegado es a la reflexión sobre sí mismos, a la conciencia de la identidad del investigador con lo investigado, a la noción de que no es posible operar a partir de premisas rígidas, pues en el mismo hacer esos patrones cambian y se recrean en virtud de la relación que se establece entre extremos que parecían antes irreconciliables y distintos. Como hemos visto, en las dos vertientes que se desprenden del escepticismo, "la decadencia" y "el operacionalismo", el detective se confunde con su objeto de investigación. Se pierde

en el, tal como antes el delincuente se perdía en la masa para ocultar su identidad. Lo que ha pasado es que ya no quedan individuos, no hay responsabilidades individuales, todos somos responsables de todo, la totalización que han producido los nuevos medios de comunicación y la globalización del mercado mundial no nos puede dejar indiferentes frente a cualquier suceso. Ya no somos inocentes, o mejor dicho, la inocencia ya no existe. Desde que se han acabado las historias locales y las aldeas son una sola (la de McLuhan), se desdibuja tanto la labor del detective como la del sociólogo. Ya no hay neutralidad valorativa, no podemos guardar distancia de los fenómenos, sujeto y objeto no están separados por una barrera inexpugnable que asegure la pureza de la verdad. Las ciencias sociales son adelantadas en esta reflexión, pues lo han sabido desde sus inicios, sólo la porfía del positivismo ingenuo que no se resigna a que el mundo no está constituido por principios inmutables, persistió en la separación entre teoría y mundo fenoménico, como si una no moldeara a la otra, y la primera no estuviese vinculada a la praxis y a la historia.

Si bien por mucho tiempo la sociología ha estado estancada por su condición de herramienta de control y manipulación, al servicio de los gobiernos y las empresas, vaciada de contenido en su actividad y sometida a una reducción mecanicista, donde el pensador de la sociedad se ha transformado en un operador de máquinas o en un experto en marketing, tanto desde su propia lógica interna (eficientista), como desde fuera, por las exigencias de la realidad social, que (se supone) es su objeto de estudio, está forzada a reconocer que su condición de simple observadora ya no existe, sino que, al investigar, se interviene activamente en las transformaciones sociales y en el curso que estas toman. La sociología se ha politizado nuevamente, siempre ha sido una actividad política, cualquier técnico lo es y más aún aquel que toma medidas, que asesora grupos financieros, cuestiona instituciones o elabora plataformas ideológicas. No es posible seguir sosteniendo la ciega técnica, sin vislumbrar lo que hay tras ella.

Una metáfora algo burda de esto, pero que puede ser ilustrativa, es la que nos presenta Alan Parker en su film "Corazón Satánico", en que el detective Angel (Mickey Rourke) persigue a un asesino en serie, por encargo de un enigmático personaje encarnado por Robert de Niro, el que finalmente resulta ser el propio Satanás, al que el detective ha vendido su alma. El detective no sabe que el que ha cometido los asesinatos es él mismo, en momentos de inconciencia, y que, por lo tanto, es a él a quien busca. Esta recursión disuelve las barreras que originalmente dan sentido al género policial. El intento de establecer la identidad del delincuente que ha violado la ley, da como resultado su identidad con el captor. A lo que sobreviene la vacuidad del acto de individualizar, pues en definitiva la acción individual está organizada desde patrones sociales que la determinan, de los cuales nadie puede escapar, aunque sí criticar y denunciar, como primera medida en el propósito de empeñar la voluntad en la lucha por una transformación.

El detective siempre ha tenido que formarse una imagen de totalidad para poder operar, siempre ha debido construir mapas de la realidad con los cuales orientar su acción, nunca se procede en el vacío, siempre hay una preconcepción, una hipótesis. En el caso de las ciencias, todas ellas, desde el convencionalismo sabemos que eso es así: no puede haber práctica científica, ni recolección de datos sin una teoría que nos guíe, sin un mapa. Pero esto es extensible a todo el quehacer social, nadie está exento de tener que formarse una idea de lo que ocurre para luego hacer un movimiento, aunque luego descubra que estaba equivocado y deba rectificar. El tema de la recursividad consiste entonces en que el detective y el sociólogo deben incorporarse, ellos mismos, en esa totalidad; no pueden pretender que su actividad no es una variable más entre otras. Entonces no es ninguna novedad que haya que hacer mapas, como pareciera serlo en la propuesta de Jameson¹³⁸, pero sí establecer que las ciencias sociales se han transgredido internamente, exigiendo su politización, es decir, su tendencia a convertirse en teoría crítica. En resumen y parafraseando al Marx de "La Ideología Alemana", se podría decir que no se trata tanto de hacer mapas de la realidad como de transformarla.

Si es cierto lo que dice McLuhan, que "el poeta, el pintor, el detective particular... todo aquel que aguza nuestra percepción, tiende a ser antisocial: rara vez 'bien adaptado', no puede acompañar a corrientes y tendencias. A menudo existe, entre los tipos antisociales, el extraño vínculo de sus capacidades para ver los ambientes tales como son realmente"¹³⁹, entonces debemos esperar que esta claridad establezca una noción de los vínculos entre el poder, el capital y la administración. Despertando una necesidad de reacción, de actitud política, aunque sea la romántica protesta solitaria contra el sistema de un Sam Spade, el detective de los años treinta. No está de más decir que se han realizado en los últimos años películas de ese corte, en que el detective toma partido, y con las herramientas que tiene a mano, especialmente su ingenio y su clara conciencia del rol que puede llegar a desempeñar en su ambiente, cobra ciertas venganzas y pone en jaque a mafias y autoridades. "De paseo a la muerte", una reciente película de los hermanos Cohen, nos muestra un detective de estas características, probablemente inspirado en alguna novela de Dashiell Hammet. El personaje vuelve a ser el detective comprometido, participante, con opinión y una práctica no disociada de ella. Claro que la película está ambientada en los años treinta y en sus problemáticas, ¿será que ya es imposible pensar en un detective como Spade o Marlow en las actuales ciudades post-industriales, desarrolladas en el marco de la dominación burocrática y técnica?

¹³⁸ Fredric Jameson. *El Posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Editorial Paidós, Barcelona, 1991.

¹³⁹ Marshall McLuhan. *El Medio es el Masaje*, Editorial Paidós, Estados Unidos, 1967.

Indice

	Página
Introducción a una Alegoría	2
I. El Concepto de Aura en Walter Benjamin	9
II. La Intersubjetividad Como Sujeto	41
III. La Máquina del Diablo	70
IV. El Detective y el Sociólogo	118
Bibliografía	154

BIBLIOGRAFIA

- Adorno, Theodor W. *Teoría Estética*, Editorial Orbis, Barcelona, 1983.
- Ayer, Alfred. *El Positivismo Lógico*, (Compilador) Editorial Fondo de Cultura Económica, México.
- Barthes, Roland. *El Imperio de los Signos*, Editado por Mondadori, 1991.
- Barthes, Roland. "Introducción al Análisis Estructural de los Relatos", en *Análisis estructural del relato*, Editorial Premià, México, 1988.
- Bataille, George. *El Erotismo*, Editorial Tusquets.
- Baudelaire, Charles. "El Pintor de la Vida Moderna" en *El Dandismo*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1974.
- Baudelaire, Charles. Del prólogo a las *Narraciones Completas de Edgar Allan Poe*, Editorial Aguilar, Madrid, 1964.
- Benjamin, Walter. *Infancia en Berlin hacia 1900*, Editorial Alfaguara, Madrid, 1982.
- Benjamin, Walter. "Sobre el Lenguaje en General y Sobre el Lenguaje de los Hombres" (1920) *Programa de la Filosofía Futura*.
- Benjamin, Walter. *Poesía y Capitalismo. Iluminaciones II*, Editorial Taurus, Madrid, 1990.
- Benjamin, Walter. *Discursos Interrumpidos I*, Editorial Taurus, Madrid.
- Benjamin, Walter. *Origen de la Tragedia Alemana*, Editado por R. Tiedemann, Francfort, 1963.
- Benjamin, Walter. *Imaginación y Sociedad. Iluminaciones I*, Editorial Taurus, Madrid, 1988.
- Berman, Morris. *El Reencantamiento del Mundo*, Editorial Cuatro Vientos, Santiago de Chile.
- Borges, Jorge Luis. *Artificios*, Alianza Editorial, Madrid, 1995.
- Bürger, Peter. *Teoría de la Vanguardia*, Península, Barcelona, 1987.
- Colmena, Enrique. *Brian de Palma*. Editorial J. C., Madrid, 1990.

- Deleuze, Gilles. *La Imágen-Movimiento*, Editorial Paidós, Barcelona, 1991.
- Deleuze, Gilles. "¿En qué se Reconoce el Estructuralismo?", en *Historia de la Filosofía*, dirigida por François Châtelet, Editorial Espasa-Calpe, Madrid, 1976.
- Descartes, Renato. *El Discurso del Método*, Casa Editorial Garnier Hermanos, París.
- Eco, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*, Editado por Lumen-Tusquets, Barcelona, 1995.
- Eisenstein, Sergei. *La Forma del Cine*, Editorial Siglo Veintiuno, México, 1990.
- Feyerabend, Paul K. *Contra el Método*, Editorial Orbis, Buenos Aires, 1984.
- Freud, Sigmund. *Obras Completas. Volumen 3. "La Interpretación de los Sueños"*. Ediciones Orbis, Buenos Aires, 1993.
- Galton, Francis. *Recuerdos de mi Vida*, Ed. E. P. Dutton, Nueva York, 1909.
- Girard, René. *El Chivo Expiatorio*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1986.
- Girard, René. *La Violencia y lo Sagrado*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1995.
- Habermas, Jürgen. *El Discurso Filosófico de la Modernidad*, Editorial Taurus, Buenos Aires, 1989.
- Habermas, Jürgen. *Ciencia y técnica como "ideología"*. Ed. Tecnos, Madrid, 1992.
- Habermas, Jürgen. *La Lógica de las Ciencias Sociales*, Editorial Rei, México, 1993.
- Hauser, Arnold. *Historia Social de la Literatura y del Arte*. Editorial Labor, 1994, Colombia.
- Hegel, G.W.F. *La Fenomenología del Espíritu*, Editado por Fondo de Cultura Económica, México, 1971.
- Horkheimer, Max. *Teoría Crítica*, Editorial Amorrortu. Buenos Aires, 1973.
- Hume, David. *Investigación Sobre el Conocimiento Humano*. Alianza Editorial, Madrid, 1990.

Jakobson, Roman, y Morris Halle. **Fundamentos del Lenguaje**, Editorial Pluma, Madrid, 1970.

Jameson, Fredric. **El Posmodernismo o la Lógica Cultural del Capitalismo Avanzado**, Editorial Paidós, Barcelona, 1991.

Jameson, Fredric. **La Estética Geopolítica**, Editorial Paidós, Barcelona, 1995.

Le Goff, Jaques. **La Baja Edad Media**. Editorial Siglo XXI, España, 1971.

Marcuse, Herbert. **Eros y Civilización**, Editorial Seix Barral, Barcelona, 1968.

Marx, Karl. **Manuscritos Económico Filosóficos de 1844**, Editorial Grijalbo, México, 1968.

Marx, Karl. **La Ideología Alemana**, Editorial Andreus, Colombia, 1979.

McLuhan, Marshall. **El Medio es el Masaje**, Editorial Paidós, Estados Unidos, 1967.

Metz, Christian. **Ensayo Sobre la Significación en el Cine**. Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972.

Metz, Chistian. "La Gran Sintagmática del Film Narrativo", en **Análisis Estructural del Relato**, Editorial Premià, México, 1988.

Mill, John Stuart. **Sobre la Libertad**, Editorial Sarpe, Madrid, 1984.

Pérez, Carlos. **Sobre la Condición Social de la Psicología**. Editado por LOM-ARCIS, Santiago de Chile, 1996.

Popper, Karl. **La Miseria del Historicismo**, Alianza-Taurus Editores, Madrid, 1994.

Reich, Wilhelm. **Análisis de Carácter**, Editorial Paidós, Barcelona, 1980.

Shutz, Alfred. **El Problema de la Realidad Social**, Editorial Amorrortu, Buenos Aires, 1974.

Starobinski, Jean. **La Relación Crítica (Psicoanálisis y Literatura)**, Editorial Taurus, Madrid, 1974.

Sodoul, Georges. **Historia del Cine Mundial**, Editorial Siglo Veintiuno, México, 1976.

Truffaut, Francois. *El Cine Según Hitchcock*, Ed. Alianza, Madrid, 1988.

Wittgenstein Ludwig. *Tractátus Lógico-Philosóficus*, Editorial Alianza Universidad, Madrid.