

Como en un espejo

Bolívar Echeverría*

Alegoría marxista

Al morir, con el juguete que imita el vuelo de la nieve en las manos, el hombre viejo recuerda de golpe el momento en que realmente murió. "Rosebud", la marca del trineo de Charlie, el niño que fue, es también la marca de aquel momento en que su madre se deshizo de él arrojándolo al abismo del futuro. La muerte de Charles Kane es el fin del ciclo de un muerto-vivo, el *citizen* Kane, cuya vida agitada es la alegoría del capital acumulándose, de la autovalorización del valor.

Cuando se vuelve el joven Kane, favorecido por una fortuna de origen azaroso, Charlie, el niño muerto, se convierte en el vehículo idóneo para ser la personificación del capital como sujeto sustituto de la vida social moderna.

El drama se da cuando el capital, el valor que se autovaloriza, pretende que el valor de uso de las cosas concretas —al que somete, oprime, explota y deforma— lo quiera, lo acepte como su posibilitador, como su amante.

El único defecto del valor-capital está en que no puede prescindir del valor de uso; en la necesidad que tiene Kane de un "amor auténtico", del amor de una amante; necesidad que no se satisface porque el propio Charlie está muerto, es incapaz de responder al deseo auténtico, natural, de la "típica muchacha americana".

"Si no me quieres —dice el valor—, no me importa; puedo crear el amor, producirlo a mi medida." Este narcisismo del capital es su perdición. Olvida que el valor de uso, el amor, aunque reprimido por él, es su propia causa y fundamento, y que de ninguna manera puede ser un producto o un efecto suyo.

Xanadú, el inmenso "paraíso" en el que Kane acumula lo mejor de las mercancías y que debería garantizar un espectacular disfrute hipotético, es el mundo del valor de uso en tanto que mundo puesto por el valor

capitalista, obediente a él: enorme, agitado, luminoso, ofrecido, pero carente de sentido, muerto, frío, hostil.

Con la muerte del ciudadano Kane, Orson Welles se adelanta a la caída del "sueño americano", de su *hybris*; lo presenta en el momento en que reconoce, ya demasiado tarde, que su voluntad de vivir fue encauzada de tal manera que, para realizarse, debió sacrificar la vida misma.



El huracán del progreso

Things to come, de William Cameron Menzies (1936), es una película "de anticipación" que sorprende por su factura técnica y su fotografía impecables: las imágenes de los escenarios que la nueva técnica habrá de construir para la sociedad humana, más fríos pero más desarrollados que los de *Metropolis*, son excelentes. La película instala al espectador ante una alternativa que le obliga a tomar partido: por un lado, la voluntad de poder, expresada en el progresismo ilimitado y, por otro, enfrentada a ella, la voluntad de disfrute, expresada en un conservadurismo "apolíneo". El ser humano aparece como un nómada incansable, como el "ser de las lejanías", que incluso en la conquista del dominio sobre el tiempo y el espacio infinitos verá solamente el comienzo de una nueva aventura. Pero aparece también como un sedentario imperturbable, como un "viajero inmóvil" que verá en la búsqueda de la felicidad aquí y ahora la mejor de las aventuras. Propone un "mensaje" que resulta sumamente extraño e inquietante en nuestros días y que se formularía en

una pregunta como esta: ¿El progresismo, que pareciera ser un rasgo propio solamente del ser humano de la técnica —ese acercamiento a lo Otro que garantiza la abundancia a la civilización moderna a cambio de inducirle una destructividad inaudita—, ¿no refleja en verdad el nervio profundo de la naturaleza, del universo todo, como la explosión en proceso que es? ¿No es también entonces el secreto último del destino humano en general?



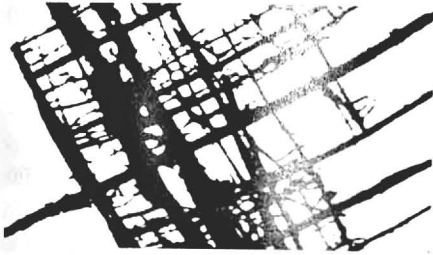
Una pequeña confusión

The Signalman, película basada en la narración homónima de Dickens, muestra el principio suicida que guía al comportamiento humano ante la máquina que funciona dentro de la industria capitalista cuando se trata de un comportamiento perfectamente "realista". "Si Ud. cumple sin ninguna fisura con su deber, no tiene de qué preocuparse", le dice el visitante al guardagujas trastornado por visiones y "coincidencias" ominosas. "Deje a lo sobrenatural, a lo extrahumano que haga sus desfiguros irracionales —podría continuar—: las catástrofes no son más que los estertores finales de lo otro en retirada ante el avance indetenible de lo humano. Si Ud. cumple con su deber, con lo que manda la razón hecha mundo en la empresa para la que Ud. trabaja, si ayuda así a que la luz venza sobre la oscuridad, esas catástrofes serán cada vez menos y menores."

Pero el deber del guardagujas es el de atender a una máquina que no extrae felicidad de la naturaleza, sino valor; que no va junto con ésta sino en su contra. En la historia de Dickens, el guardagujas confunde los signos; piensa que las señas que hace el fantasma son

* Filósofo. Premio Universidad Nacional

para advertirle de un peligro capaz de ser obviado por una mejora en el sistema de seguridad de las vías, y no del verdadero peligro, que consiste en seguir obedeciendo ciegamente a su deber. Tal vez el desconcierto al descubrir esta confusión sea lo que le impide ponerse a salvo al final y le lleva a morir atropellado por la locomotora.



La catástrofe furtiva

Mirábamos por la ventana suponiendo que vendría por el camino que llega a la puerta delantera, y cuando, cansados de esperar, volteamos hacia adentro, nos percatamos con asombro de que ya estaba allí, que había entrado por la puerta de atrás.

El cine estadounidense parece haber encontrado su verdadera vocación en la preparación de la gente para una catástrofe inminente. Explosiones, derrumbes, huracanes, terremotos, envenenamientos colectivos, desastres de todo tipo llenan las pantallas con aterradoras advertencias sobre lo que estaría por venir. La catástrofe como un cataclismo espectacular que se avecina. Pero, ¿y si resulta que la devastación catastrófica real no sólo es de un orden diferente al de un cataclismo espectacular sino que, precisamente por serlo, aunque esté ya aconteciendo, pasa sin embargo inadvertida?



Metonimia

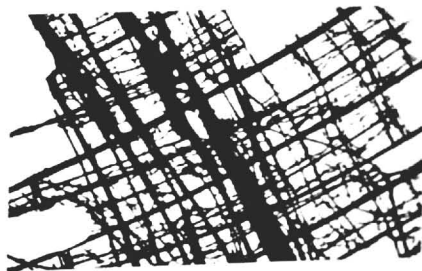
Las imágenes más desgarradoras de la película *Shoa* de Claude Lanzman no son las que se ven sino las que uno debe imaginar a partir de lo contado en ellas. Por ejemplo: el par de zapatos, con sus respectivos calcetines, debajo del traje y la camisa bien doblados y del paquetito de pertenencias, que se queda es-

perando al dueño que los dejó allí por mientras, para ir a la ducha y la desinfección profilácticas, y regresar enseguida, según las indicaciones del hombre de la ss. Por ejemplo: el asombro que va acrecentándose paso a paso en los rostros de la pareja bien trajada, recién llegada de Holanda o de Francia en el *wagon* comedor del tren *pullman* a la estación de Treblinka, y que después de dos o tres incomodidades, varios gritos y empujones y una orden final, descifra de golpe las señas que le hacían al paso los campesinos polacos y se persuade de que no es el descanso de un hotel sino la asfixia en la cámara de gas lo que le espera en el plazo cercano de dos o tres horas.



Frankenstein, el instructor

Una ilustración más de la frase de Benjamin "no hay documento de cultura que no lo sea al mismo tiempo de barbarie" ofrece la película *La pianista* de Michael Haneke. La selección especialmente seductora de trozos de música "clásica" que intercala a lo largo de la narración es claramente el "documento de cultura". La "barbarie" está en la represión torturadora de las pulsiones de la ejecutante, que se muestra como inseparable de su virtuosismo, puesto que está en la construcción misma de éste. Es el cuerpo al servicio del espíritu que, visto desde la perspectiva de este último, es la encarnación de la belleza del bailarín de ballet, pero que, desde el punto de vista del primero, es la figura remendada y dolorida de la criatura de Frankenstein.



El desencuentro de dos héroes

No por coincidencia ideológica con quienes parecen tener la razón, sino por motivos estrictamente personales, Rick (Humphrey Bogart), el héroe de *Casablanca*, llega a actuar de manera "políticamente correcta". Escéptico respecto de todo uso no pragmático del discurso —con la excepción, tal vez, de su uso poético, siempre que sea casual o no buscado—, profundamente convencido de la inutilidad de su empleo reflexivo en el orden político, Rick actúa exclusivamente por simpatías o aversiones; sólo sigue las reglas de juego propias de la afectividad: único escenario en el que puede manifestarse la identidad verdadera de cada quien, su autenticidad moral.

Para hombres como Rick, que no necesitan haber leído el *Tractatus* de Wittgenstein, hablar no tiene objeto si se pretende tratar de asuntos que no pueden estar a discusión, como lo son muy especialmente los asuntos de la política, de la supuesta posibilidad de cambiar la vida, para volverla más feliz, de transformar la "naturaleza humana": *les jeux sont faits et rien ne va plus*, y los designios del azar (¿o de Dios?) son inescrutables. Unos deberán ganar, otros deberán perder; ¿Quién puede saber si esa repartición de la suerte es justa o injusta? Luchar, pelear por la propia vida singular dentro de las normas vigentes del *bellum omnium contra omnes* es todo lo que le corresponde al ser humano, lo único de lo que es realmente capaz.

El encuentro de la coherencia moral, apolítica, de Rick con la coherencia política, meta-moral, de la pareja de Lazzlo (Paul Henreid) e Ilsa (Ingrid Bergman) no justifica la confusión que el espectador quiera hacer entre ellas dos. Es un encuentro puramente fortuito, que bien puede ser el resultado de un malentendido. El *ethos* realista del héroe estadounidense y el *ethos* romántico de quienes creen que pueden transformar la vida —el mundo— podrán coincidir en un punto, pero sólo lo harán como dos circunferencias del mismo diámetro trazadas en sentido contrario.