

to más es controlada la televisión alemana por los partidos políticos, tanto más se exige un «equilibrio» en el sentido de una confrontación formal del «pro y contra», y eso no en relación con el programa como conjunto o bien como equilibrio entre los diferentes programas o canales, sino en cada emisión de noticias. Sin ser obligatoria esta práctica, se convierte cada vez más en la predominante en todas las instituciones de la televisión. La objetividad no se produce por medio de un análisis, sino combinando *signos*, construyendo con signos el «pro y contra». Esta presentación ritualizada de varias opiniones y posibilidades es la construcción de lo apolítico por medio de *signos*.

Por consiguiente, construir con *signos* significa: no hacer ningún análisis, no profundizar en los problemas ni contradicciones del objeto presentado, no investigar, sino limitarse a la presentación del objeto en su superficie, la reducción de problemas discutibles a meros «puntos de vista».

*Signo* no es aquí un término semiótico y formal, sino uno que describe un determinado estado de conocimiento, una manera de rechazar el conocimiento. Ante los deseos, cuya presencia directa en la conciencia sería desagradable o de estructura, el YO recurre a diferentes mecanismos de defensa, como el disimulo, la supresión, etc. La importancia de estos mecanismos está en que son estrategias aplicadas inconscientemente para que no surja ningún conflicto con las normas o situaciones sociales. Por el contrario: determinadas percepciones son, simplemente, aisladas. Uno de estos mecanismos es, por ejemplo, la separación del símbolo verbal y del significado emocional: *la creación de signos*.

Desde el punto de vista del psicoanálisis, esta *creación de signos* es un deslinde total entre el YO y el objeto, deslinde que



permite al YO la no-participación, dado que no se identifica con los objetos presentados. Hombres y cosas se convierten en fichas disponibles de un juego. Y esto corresponde a una conducta instrumental, una relación manipuladora con el mundo.

Se trata aquí de *Holocausto*, una serie televisiva que, de forma especialmente drástica, representa la «mezcla popular» en cuanto a producto de televisión internacionalizado. Por lo tanto, habrá que preguntarse:

- ¿Existe en *Holocausto* esta *caracterización por signos*?
- ¿Se puede decir algo sobre la estructura de conocimiento implicada y producida por esta caracterización?
- ¿Se puede definir como una forma de rechazo?

Una *caracterización por signos* sería, por ejemplo, la ilustración de algún proceso sin preocuparse por la autenticidad histórica ni la elaboración del tema.

#### PRIMER EJEMPLO: LA CARACTERIZACION POR SIGNOS DE LAS MASAS FASCITAS

La macabra secuencia de la «Noche de Cristal»\*, el abuelo Weiss es obligado a encabezar, con un cartel que dice «judío» y un tambor, el desfile de los fascistas que gritan «Jews out, all jews out» («Judíos fuera, todos los judíos fuera») en el mismo ritmo de los gritos «Ho-Tschi-Minh» de las conocidas manifestaciones estudiantiles. Aquí, lo

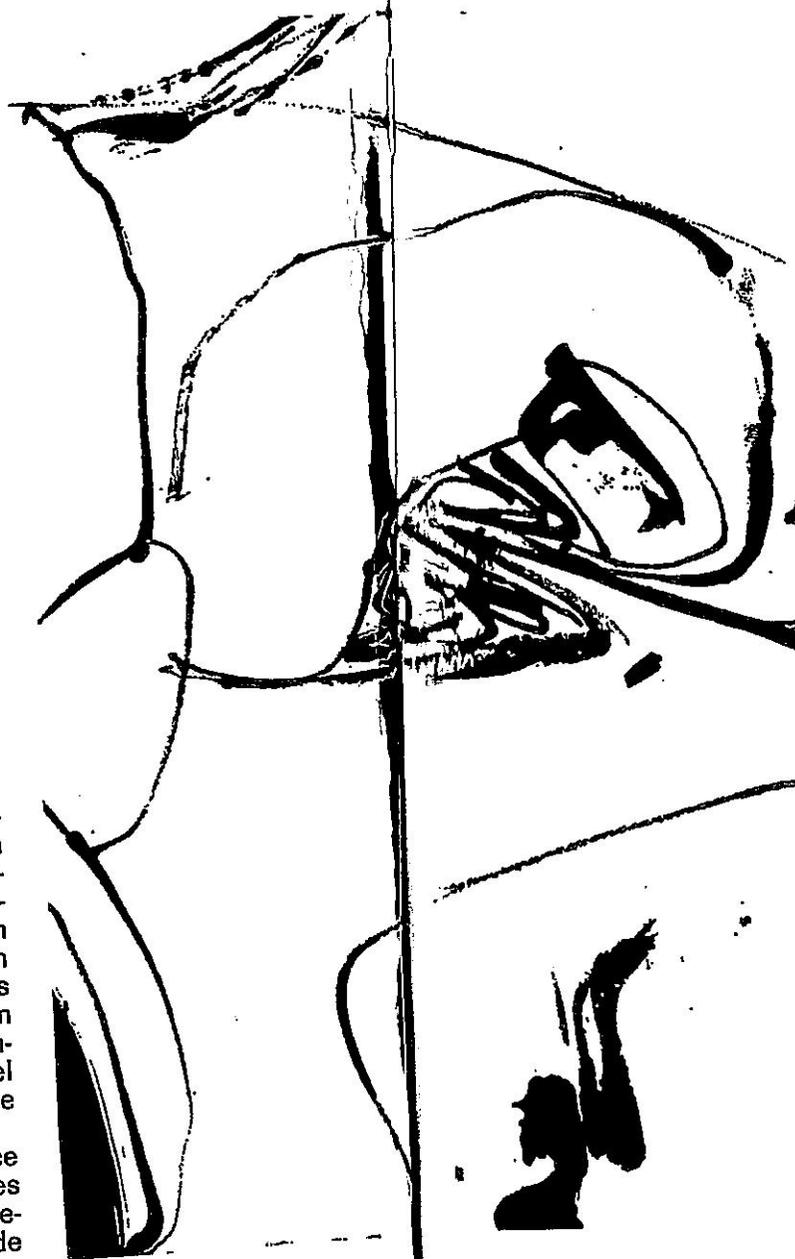
\* En el original «Kristallnacht», en efecto, se refiere a la noche del 9 al 10 de noviembre de 1938, noche en que los nazis salieron a la calle a romper ventanas y escaparates judíos.

que falta es simplemente la autenticidad histórica: las voces metálicas, soldadescas, tan características de las masas fascistas tanto de antes como de hoy, lo fanático-obsesionado, lo «limpio». Aquí, en el montaje de imágenes macabras, las voces hasta tienen algo de apacible, como si de una manifestación contra la subida de tarifas del transporte público se tratase. He aquí una presentación de la realidad *por medio de signos*, no sólo en lo que se refiere al tono de las voces, sino también a la masa de fascistas en sí que, por las imágenes, por su manera caótica de correr, agitando los carteles, parecen estar en la mencionada manifestación contra la subida de precios del transporte. El fanatismo del Orden y la adoración obsesiva del Poder y de la Pureza, así como la tendencia hacia lo ornamental y hacia la sumisión, se olvidan totalmente.

#### EJEMPLO DOS: LA CARACTERIZACION POR SIGNOS DE LAS EJECUCIONES

Esta forma de representar la realidad *por signos* alcanza un nivel realmente problemático en las secuencias que tratan de la destrucción de personas. Por ejemplo, cuando Anna Weiss, psíquicamente algo perturbada, es llevada a una «clínica», donde en seguida la meten, junto con otros, en un barracón para gasearla. Estos acontecimientos horribles se convierten en la película en algo parecido a un paseo dominguero un tanto malogrado. También llama la atención el hecho de que, generalmente, este tipo de escenas estén en color.

El fusilamiento de Kiew se introduce con imágenes de follaje otoñal en colores amarillentos. Los fusilados aparecen en medio de bosques verdes. El horror no surge de

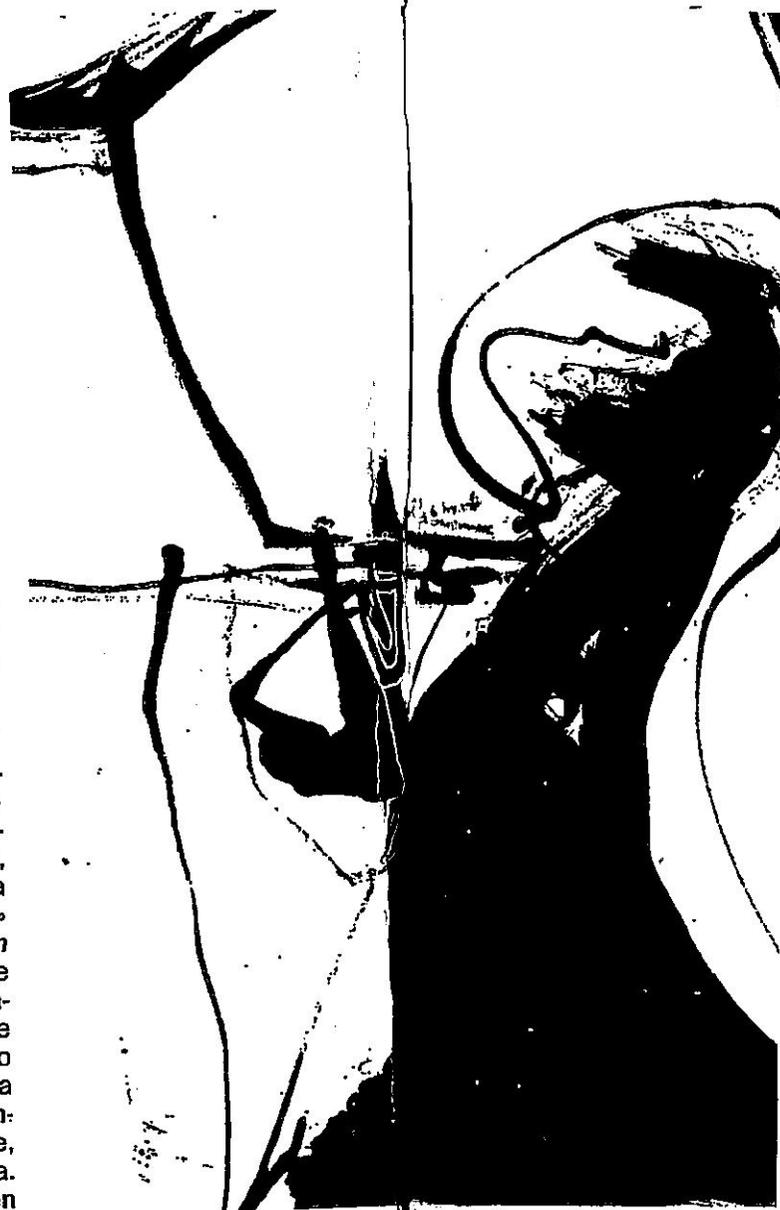


las imágenes sino se señala por la expresión de las caras de los espectadores (Rudi Weiss y su amiga Helena). Hasta el fondo musical «trágico» de las imágenes del campo de concentración de Buchenwald es una muestra de mal gusto, pues las imágenes resplandecen en el verde fresquísimos del césped. En la secuencia de la gaseación nos encontramos con la vieja rutina hollywoodiana de hacer cine «cargado de significado» y que aquí se halla espantosamente inadecuada: al entrar en el barracón, las caras de los ya no vivientes se convierten en sombras, las personas «entran en el Imperio de las Sombras». Y también esto se representa como algo natural, como si no fuera nada monstruoso (no hay ningún retardamiento épico que sí podría tematizar algo aquí, pero, claro, esto perjudicaría la popularidad —las emociones sencillas— de la serie). El hombre de bata blanca se dirige a un motor de coche, lo arranca, y en primer plano vemos todos los detalles técnicos: una mano con un cronómetro, otra mano manejando la palanca del gas, la cámara sigue, muy profesionalmente, en color, el tubo del gas, y con el ruido del motor termina la secuencia. La próxima es un primer plano de la mano de la señora Weiss con un escrito, producto final burocrático, que le anuncia la muerte de su hija. Se nos da ocasión de entregarnos a nuestros sentimientos, al dolor de la destrucción, a la conmoción difusa ante lo horrible que es el mundo, especialmente los nazis (¿los alemanes?, ¿el racionalismo burocrático? —el médico que recibió a Anna Weiss habló de las necesidades de la economía de guerra—). El sufrimiento de la señora Weiss, tan culta. Las mujeres llorando.

También aparecen, a lo largo de la serie, fotos de fusilamientos auténticos. Y estas fotos documentales son mucho más horribles:

la bestialidad con la que mata un soldado a una mujer con un niño, tirándoles a boca-jarro; la angustia de la madre que, hasta el último momento, quiere proteger a su hijo; la protesta desesperada de otra mujer que, ya desnuda, se sienta sobre un montón de ropa, cruzando los brazos sobre sus pechos y conservando, de esta manera, su dignidad; los cuerpos de madres y niños al borde de la fosa. Estas sí que son fotos que estremecen. Forman parte de la película en cuanto son enseñadas, como diapositivas, a los esbirros en la oficina. Hay también unas pocas secuencias documentales de ejecuciones, introducidas al principio de una «conversación» entre el pequeño carrierista Dorf y Heydrich. Y nos enseñan, con nada más que el correr de las víctimas, bajo los comandos, hacia la fosa, mucho más sobre la angustia y el horror, que todos estos comparsas desnudos con su postura campechana y en technicolor. A lo mejor se temía una representación demasiado realista de estas cosas. Mas la contradicción entre este temor y la intención de filmar, a pesar de ello, los asesinatos, hace que la película se convierta en signos, en algo inhumano, sin interés por la «elaboración del tema».

Las secuencias de las ejecuciones parecen ser escenas de matanza de animales, filmadas en todo color, pero sin realzar la violencia. Incluso los films de la «ola brutal» son a veces mejores, por ejemplo los *western* de Peckinpah, donde salpica la sangre y se partes los cráneos, porque estos films intentan hacer una interpretación, mientras que en *Holocausto* se nos presenta todo como «vida cotidiana». Fusilados, al borde de la fosa, son siempre aquellos hombres que antes veíamos pasearse desnudos por allí y que, luego, cuando los maten, saltan a la fosa. Con esto se nos ahorra el horror. Pero en



realidad no fue un paseo dominguero. Asesinaron a madres, niños, gordos, flacos, guapos, feos, jóvenes, viejós, mujeres y hombres. El crimen no se puede representar sin representar los seres humanos que fueron aniquilados, sin representar el aniquilamiento de toda la variedad de la vida humana.

### EJEMPLO TRES: LA CARACTERIZACION POR SIGNOS DE LOS «PODEROSOS»

El intérprete del papel de Heydrich hace el intento de expresar lo titánico, pero lo hace de manera muy ahistórica. El que fue uno de los grandes nazis debería también tener algo del autoritarismo clásico de la época del emperador Guillermo (lo representa más bien, de manera casi cómica, el abuelo Weiss, viejo soldado con Cruz de Hierro). Sin embargo, la interpretación se hace por signos: el líder nazi se caracteriza por determinadas posturas y gestos autoritarios y algo obsesionados, pero no se da la relación entre este personaje y otros hechos y procesos históricos. La interpretación de los grandes «estrategas» es, en gran parte, la de hombres demoníacos: Heydrich escucha la música de Wagner con un coñac en la mano; mirando las diapositivas de víctimas asesinadas, echa humo por la nariz, inflando demoníacamente los ollares. Estos son efectos bastante infantiles, pues identifican el poder con una conducta de querer impresionar.

Erik Dorf aparece como pequeño oportunista, ascendente, quien hace propuestas útiles sobre cómo llevar a cabo la matanza de las masas. El espectador, sin embargo, se pregunta de dónde le viene a este hijo de panadero su frialdad glacial, ya que también se caracteriza por su poco miedo a la autoridad; es decir, que la personalidad de este hombre está estructurada de una forma poco

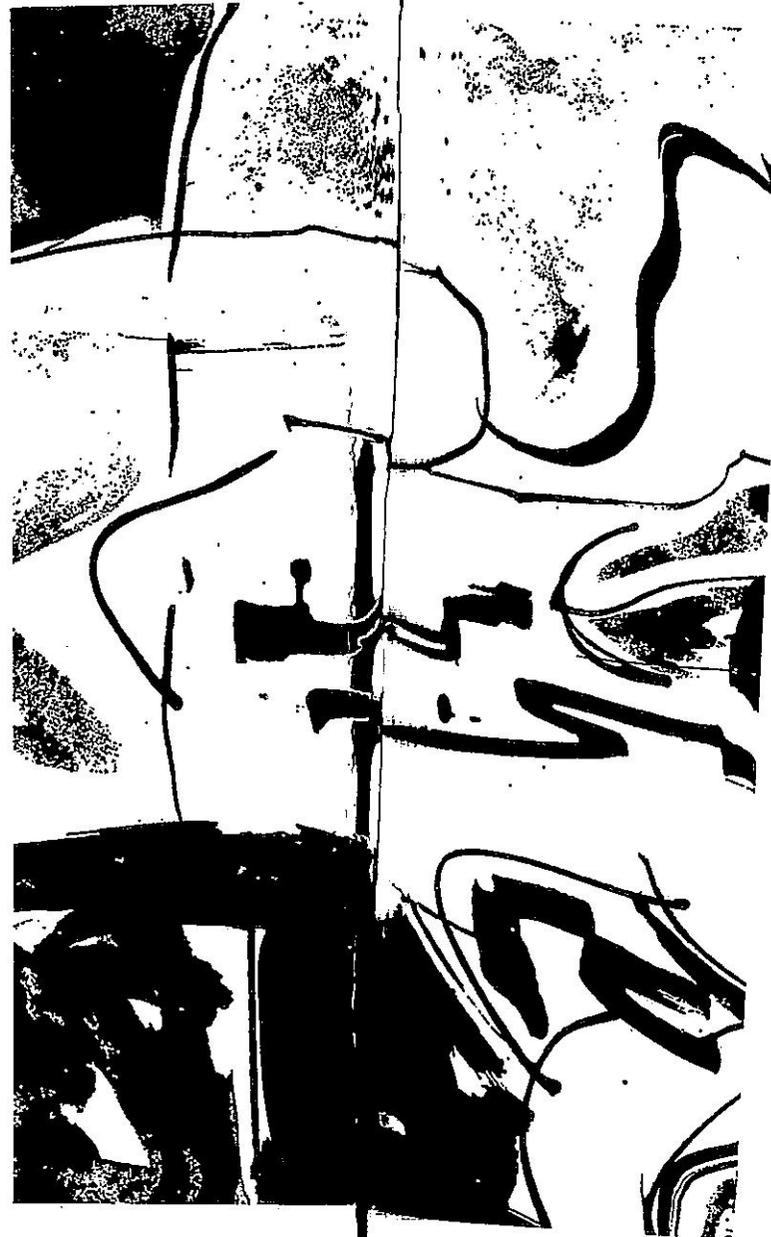
habitual en los años treinta de Alemania. Tampoco aquí se hace ningún análisis, sino se ilustra un concepto preconcebido —el del carrierista frío, capaz de cualquier cosa (¡es que la política es un juego sucio!)— con gestos y palabras *que tienen carácter de signos*.

### LA DETERMINACION POR CLICHES

En las «mezclas populares» de los productos internacionalizados de los mass media hay también otro aspecto interesante: los mass media modernos no nos fascinarían tanto, si realmente se produjeran nada más que por *signos*, es decir, si sólo se nos diera algo como un dibujo fuera de la realidad. Hace falta alguna relación con la realidad. Mas si no se efectúa ningún trabajo intensivo, ni periodístico ni artístico, porque sería demasiado caro, porque exigiría demasiado tiempo, porque no hay gente dotada para ello, o por lo que sea, ¿en qué consiste, pues, la relación entre los *signos* y la realidad? ¿Por qué fascinan los *signos*?

En la estructura de los productos de cultura masificada existe una mezcla de elementos vivos, renovadores, relacionados con el mundo que nos rodea y que satisfacen nuestra curiosidad y nuestro interés, con otros que son más bien esquemas convencionales, formales, *clichés*. Esta mezcla existe también en la imaginación, en las necesidades del receptor. Si hablamos de elementos formales, *clichés*, en la estructura de las necesidades del receptor, lo hacemos utilizando el concepto de *cliché* del psicoanálisis.

¿Qué significa aquí *cliché*? La teoría de la imaginación del psicoanálisis trata de diferentes formas de conocimiento y distingue entre la imaginación *por signos* y otro componente, las fantasías regresivas. En la



imaginación *por signos* tenemos una separación forzosa entre el YO y el objeto, mientras que el otro principio, el de la defensa, se caracteriza por una *fusión* inconsciente del Yo con el objeto. Aquí prevalece el aspecto escénico-situativo y no la presentación adecuada, simbólica, del objeto. Alfred Lorenzer lo explica así: «La supresión desemboca en una des-simbolización, una regresión formal del proceso de creación de símbolos hacia la formación de clichés; en vez de la conducta mediada por símbolos (con la reflexión del motivo) empieza aquí una conducta y un reaccionar ciego determinado por clichés.»

Uno se obsesiona con determinadas escenas o situaciones sin poder relacionarlas ni comprenderlas. El conocimiento toma una forma de abstracción, de alucinación de antiguas satisfacciones de necesidades, y, mezclándose con componentes instintivos, sucumbe a una repetición coercitiva. En la fantasía regresiva, el instinto se presenta siempre en una situación con un objeto, se podría decir en un juego con el objeto. Por lo tanto, en la fantasía regresiva siempre existe un elemento dramático: todo lo que quedó suprimido en los *clichés* inconscientes, intenta abrirse un camino hacia la conciencia, y surge en forma de actuaciones escénicas, siempre iguales. Así se va formando una fantasía *determinada por clichés*, que implica todas las características de los *clichés* inconscientes: aguda esquematización, repetición coercitiva, determinación por fantasías regresivas.

La *dominación* del carácter «situativo», escénico, del objeto y de la representación del YO, la aparición de un juego escénico coercitivo entre representación instintiva y esquema, se da en el caso de una *perturbación neurótica*. En un espectador «normal» no existe, por supuesto, esta forzosa actua-

ción ante los mass media —pero sí hay determinadas preferencias repetidas—, de cuyos motivos el espectador no se da cuenta durante su recepción. La *determinación por clichés* en el lenguaje, en la conducta, en los valores, es un fenómeno de tránsito entre la creación de símbolos, o la representación simbólica que constituye una relación adecuada con el objeto, y la *creación inconsciente de clichés*. Esta actividad «normal», regresiva, de la fantasía se podría denominar fantasía *determinada por clichés*, es decir, fantasía que queda determinada por los *clichés* inconscientes sin llegar a un alto grado de coerción ni de fijación escénica.

Referente a *Holocausto*, habrá que preguntarse entonces: ¿Qué tipo de estados de ánimo se representan? ¿Son determinados por *clichés*? ¿De qué componentes se alimentan estos estados de ánimo?

Si es verdad que la representación por *signos* es una forma de rechazo de conocimiento (una forma de controlar, por parte de los destinatarios, las emociones provocadas, porque ellos prefieren la conmoción a lo que sería mucho más apropiado: quedarse totalmente horrorizados), ¿en qué consiste, pues, la fascinación que ejerce la serie, digamos «a pesar de todo», sobre los espectadores (y también sobre el investigador sociológico)? Más en concreto: ¿cuáles son los valores emocionales —aparentemente tan difundidos— evocados y puestos en escena?

Muy en general, hay dos estados de ánimo que destacan:

## LA FELICIDAD Y LA DESTRUCCION

### 1. La felicidad

Esta dimensión se presenta como:

- a) vida familiar armoniosa con *roles* intactos.



b) relaciones amorosas felices.

c) orden de alta o pequeña burguesía.

El contrapunto a eso lo hallamos en el estado de ánimo que ocupa el segundo lugar:  
2. *La destrucción*

a) como destrucción de familias, de relaciones amorosas, de personas y del orden burgués.

b) como actuación estratégica de los políticamente poderosos (los grandes nazis), junto con la conducta de querer impresionar y un humanismo pervertido.

c) como principio ambivalente de justicia distribuidora según el esquema hollywoodiano.

La destrucción en estas formas —que, a continuación, se describirán— se une muy notablemente con la imagen negativa del alemán, del alemán nazi.

## LA FELICIDAD COMO VIDA FAMILIAR ARMONIOSA CON ROLS INTACTOS, COMO RELACION ARMONIOSA FELIZ, COMO ORDEN BURGUES

La primera parte es titulada *The Gathering Darkness*. Son imágenes de felicidad familiar, muy hábilmente compuestas: música de acordeón, risas felices, un restaurante al aire libre en el Berlín de 1935, la tarta de boda de dos pisos, en blanco y rosa, vista en primer plano con acompañamiento del acordeón, cortada por la pareja feliz —pero sí con una «irregularidad»: el recién casado (judío), Karl Weiss, no se atreve a besar a la novia (aria), y es ella quien toma la iniciativa de atraerle hacia ella para besarle: ¿es éste el principio de la *gathering darkness*?

También vemos la felicidad en la pareja feliz que está bailando, otra vez con el trasfondo de la música de acordeón, que surge

cíclicamente para expresar la felicidad. La felicidad familiar aparece en una secuencia más adelante, cuando la madre y la hija están tocando el piano, preparando el *favoured Mozart-tune* del padre como sorpresa para su cumpleaños: de repente entra el padre y abraza a su hija, mientras que la madre sonríe feliz (aparentemente, la relación entre madre e hija no es nada precaria).

Pero también se representa algo que, como concepto, es rechazado —con emociones estandarizadas— por la moderna sociedad democrática: el «orden burgués». Durante la «Noche de Cristal» (históricamente falsa en la película) hay una escena después de la quema de libros, donde el abuelo Weiss (él es librero, probablemente anticuario) coge un ejemplar de mucho valor del montón de libros para salvarlo de las llamas. Sopla el polvo del lomo, como si no hubiese pasado nada más a este libro. Toda la familia Weiss, que será destruida, representa la burguesía, el agarrarse a la cultura tradicional, y no sólo el abuelo, tan fiel a «su imperador».

Este trabajo forma parte de un proyecto de investigación dirigido por el Deutsch-Französisches Jugendwerk, del Institut National de l'Audiovisuel, París, y del Internationales Zentralinstitut für das Jugend- und Bildungsfernsehen.

## DE LA EXPRESION (DEL LIBRO INEDITO "FINAL") JORGE GUILLEN

3

Entre lector y autor no hay más que idioma,  
Palabras y palabras y palabras  
Que siempre se trascienden a sí mismas:  
Transportan nuestra mente, nuestro mundo,  
Lo que somos, tenemos y queremos.  
—«Nords, nords, nords».  
—«Words, words, words».—No. Palabras prodigiosas.

12

Composición retórica del siempre antiguo clásico,  
Declamación retórica del ya antiguo romántico.  
—¿Qué eliges?  
—Yo me quedo con todo para varia lectura.  
—¿Y qué te importa más? —La musa, la aventura.

15

—¿Escribe usted «empero»?  
—No lo necesito.

Hablando con Gabriel Miró  
Yo no quiero ser tan rico  
Según cualquier diccionario  
Con este mundo tan vario  
Jamás compite mi pico.  
¿Qué palabras? Las vividas.  
Son el oro. No soy Midas.