

4. Sociología de la Comunicación y del Lenguaje

EL EFECTO DEL CONSUMO TELEVISIVO EN LA INTEGRACIÓN SOCIAL INFANTIL

Miguel Clemente Díaz

Pablo Espinosa Breen

Adelan Reig Botella

Mercedes Fernández Antón

Universidad de la Coruña

Universidad Complutense de Madrid

Resumen

La mayoría de la literatura existente sobre el consumo de televisión en menores pone de manifiesto cómo a mayor consumo, mayores repercusiones negativas tanto en variables aptitudinales como actitudinales y de interacción social. Sin embargo, otros autores plantean que la televisión se ha convertido en un ente socializador de los niños, por lo que se puede interpretar que si bien un exceso de visionado televisivo puede ser dañino, también lo será un “déficit” de visionado. Se trató de comprobar cuál de estas dos perspectivas podía ser más adecuada, utilizando para ello una muestra de 45 niños de 11 y 12 años, estudiantes de dos clases de educación primaria, en los que se midió el grado en que consumían televisión, y se les aplicó un test sociométrico. Los resultados indican que la integración social es mayor en los niños que consumen televisión en el mismo grado que la mayoría de sus compañeros, mientras que el exceso de consumo y el defecto del mismo provocaban un rechazo por parte del grupo.

Palabras clave

Interacción social; test sociométrico; consumo televisivo; efecto de los medios de comunicación; niños.

Introducción

Existe una larga tradición dentro de las Ciencias Sociales a la hora de estudiar la influencia de los medios de comunicación, y específicamente la televisión. Uno de los rasgos definitorios de la cultura televisiva es que la violencia constituye la regla en lugar de la excepción (véase, por ejemplo, Roda -1989-). Ya el estudio clásico de Gerbner

(1979) señalaba que a finales de los años setenta del siglo pasado un niño norteamericano, al acabar la escuela secundaria, había presenciado ante el televisor más de 13.000 muertes violentas. Y dado que ver la televisión constituye una de las principales actividades de los niños y de los jóvenes (por no incluir a los adultos), muchos autores han intuido que nos encontramos ante un grave problema. Los datos actualizados de los estudios de Gerbner han dejado muy atrás los resultados señalados, elevando la cifra a 100.000 actos violentos al acabar los estudios primarios.

Una de las consecuencias de este hecho ha sido el que se haya creado el término “cultura de la violencia” al referirse a los estudios que tratan sobre visionado de televisión. Y la mayoría de los autores, siguiendo la línea de estudios comenzada por Bandura, han afirmado que cuanto mayor sea el tiempo de exposición a la programación televisiva, mayor será el aprendizaje y la posterior ejecución de dichas conductas. Bandura (1976), pionero en el establecimiento de esta conexión, demostró cómo la reiterada observación de escenas violentas en televisión repercute sobre la agresividad de los menores, comenzando este fenómeno, según sus datos, a partir de los 3 años de edad. Trabajos como el de Turner, Hesse y Peterson-Lewis (1986) mostraron cómo este efecto se agudizaba, y cómo se explicaba mejor la agresividad en los varones que en las mujeres.

Las investigaciones realizadas sobre cuánto tiempo están expuestos los menores al visionado de la televisión dependen en función de que los datos se recojan mediante autoinformes o mediante datos objetivos provenientes de los audímetros. Autores como Urrea, Clemente y Vidal (2000) han señalado cómo existe una tendencia a no ser consciente del consumo televisivo que tiene cada uno, de forma que es bastante común que una persona crea estar expuesto al visionado televisivo entre 3 a 6 veces menos tiempo del que realmente lo está (es bastante normal que muchas personas creen ver televisión de 1 a 2 horas al día, cuando en realidad están visionando entre 3 y 6 horas diarias este medio). También estos autores informan que los niños de 4 a 12 años, con datos de estudios objetivos, visionan la televisión como media anual 3 horas y 45 minutos diariamente, y dicha cantidad aumenta cada vez más con la edad, llegando a las casi 5 horas en los más mayores (véase los datos aportados por Urrea, Clemente y Vidal, 2000).

Existen investigaciones, como por ejemplo la de Halloran (1970), que apoyan que el visionado de la violencia en los programas televisivos puede tener efectos

perjudiciales especialmente en los menores. Señala este trabajo cómo la observación tanto incidental como accidental es fuente de aprendizaje de actitudes y conductas violentas. En la medida en que los menores se identifican con los personajes violentos y perciben la utilidad o anticipan la gratificación que pueden obtener al repetir la acción visionada, mayor impacto ejercerá la violencia observada en ellos. Especialmente proclives al aprendizaje por imitación de los comportamientos violentos son los más pequeños (3 a 8 años de edad) al no ser capaces de distinguir de manera adecuada la realidad de la fantasía. Este dato también ha sido corroborado por Clemente y Espinosa (2009), quienes además verificaron cómo existe una atracción general hacia la violencia por parte de los menores (véase también Vidal, Clemente y Espinosa, 2003).

Otros estudios han llegado a conclusiones similares. Así, Barrios (2005), además de encontrar que la alta exposición a la violencia en los medios incrementa el grado de violencia (especialmente en menores), verifica cómo determinados programas son más potentes a la hora de generar violencia: aquellas películas en las que la violencia aparece dentro de un contexto de relaciones personales cerradas, aquellas en las que la violencia aparece sin que sea necesaria dentro del argumento, los programas en los que la violencia aparece como algo bueno o que conlleva una buena causa, y las películas de género violento en las que constantemente se exhibe la misma. Curiosamente, el mismo autor cita cómo hay programas en los que aunque se exhiba violencia, son poco propensos a generar la misma en los menores: los programas deportivos, los dibujos animados, aquella que se exhibe en programas de ciencia ficción, y las comedias. Otros trabajos han demostrado cómo el visionado de televisión está relacionado con la agresividad e incluso con la delincuencia (Clemente, 2005; Clemente y Vidal, 1995).

Desgraciadamente, existen casos en los que la imitación hace que un niño se tire por la ventana imitando a Superman, o un adolescente robe una avioneta y emule el atentado de las Torres Gemelas en Nueva York, estrellándose contra un rascacielos (véase, por ejemplo, Clemente, 2005). Lo cierto es que muchos autores han señalado que el mero consumo televisivo, independientemente de su contenido, parece ser dañino para los menores (Del Río, Alvarez y Del Río, 2004). Y se ha señalado como especialmente dañino un consumo por encima de las 4 horas diarias (Del Río, Alvarez y del Río, 2004).

Claro que siempre está presente la polémica de hasta qué punto es preciso que se preste atención a la pantalla para que exista una influencia de la televisión. García

(2000) verificó la poca atención que la mayoría de los niños presta al televisor, de manera que de 40 horas de encendido de la misma sólo se presta atención a tres y media. Pero el problema es determinar si la atención constituye un fenómeno activo o pasivo. Los que apoyan la idea de que el niño es un receptor pasivo, consideran que la televisión consigue “desconectar” la mente del niño y exige de él muy poco esfuerzo para seguir los programas. Según esta teoría los programas son “absorbidos” pasivamente, como una serie de escenas desconectadas entre sí, en lugar de como una serie de hechos cuya unión constituye un todo coherente. Ya Anderson (1976) se había referido a esta cuestión, observando que los niños dejaban de mirar la pantalla una media de 150 veces cada hora, con un tiempo medio cada periodo de desatención no superior a los 15 segundos.

Alvarez, Huston, Wright y Kerkman (1988) estudiaron la diferencia entre niños y niñas respecto a la atención prestada a la televisión. Los resultados indicaron que los varones prestaban más atención que las mujeres a los dibujos animados, mientras que las niñas prestaban más atención a los programas de poca acción. Por otra parte, los niños prestaban más atención a los contenidos visuales, y las niñas a los contenidos verbales.

Los primeros estudios sobre el desarrollo cognitivo de los niños y su comprensión de los programas de televisión fueron dirigidos por Anderson y Collins (1988), refiriéndose a los programas de televisión como a una secuencia de escenas subordinadas a un argumento o narración; escenas que llevan información relevante e irrelevante al programa que se presenta, tanto de manera explícita como implícita.

El poder potencial de la televisión y de otros medios parece ser enorme, puesto que éstos proveen de y transmiten valores, normas y tabúes, indicándonos cómo funcionar en sociedad. Según Gerbner (1972), los temas recurrentes en los medios de comunicación producen un efecto acumulativo sobre los telespectadores. Pero por otro lado, un autor como Singer afirma que no está tan clara la dimensión de dicho efecto, y que los medios afectan más a aquellas personas que carecen de vida propia y que por lo tanto son más influenciables. Por último, autores como Milavsky, Kessler, Stipp y Rubens (1982) expresan que no se puede afirmar que exista una clara relación entre visionado televisivo y la conducta agresiva.

Uno de los estudios recientes que tratan de comprobar esta relación es el de Tomoupoulos, Dreyer, Valdez, Flynn, Foley, Berkule y Mendelshon (2007), utilizando para ello niños menores de 3 años. Realizaron un análisis de cada diada madre-hijo, en una muestra de familias latinoamericanas, pidiendo a cada madre que rellenara un diario en el que tenían que anotar todo lo que visionaban ambos. Pasados los 3 años, los resultados de los análisis de regresión demostraron que efectivamente existía una conexión. En particular, aquellos programas sin contenidos educativos son los que implicaban un comportamiento agresivo mayor en los menores.

La Asociación Americana de Pediatría, basándose en estos trabajos, recomienda que los niños de dos años en adelante vean un máximo de 2 horas de televisión al día, y que los menores de 2 años no vean nada la televisión (Certain y Kahn, 2002). Este trabajo incluye datos que demuestran cómo el tiempo de visionado de televisión es mucho mayor que el citado. Además, señala cómo los niños de padres con menor nivel de estudios veían más televisión, y que cuanto más televisión ven los niños de cualquier franja de edad, ésta se incrementa siempre aún más en el futuro.

Christakis (2009) analiza cómo afecta el mayor o menor grado de visionado televisivo a múltiples áreas de desarrollo de los niños, incluyendo el nivel del lenguaje, de cognición, de atención, etc. Christakis detecta menores niveles de adquisición de conocimiento y de habilidades en los menores más expuestos a la pantalla, y por lo tanto ejecuciones más pobres, por lo que termina recomendando un control del visionado.

No es menos cierto, sin embargo, que los niños imitan mucho más la acciones reales que las virtuales, como muy bien han demostrado Barr, Muentener, García, Fujimoto y Chávez (2007), entre otros. A su vez, estos autores demostraron que el poder de la televisión llega a ser mayor que el del visionado real, debido a la repetición; aquellos programas que repiten constantemente una misma acción llegan a tener un poder de imitación mucho mayor que el causado por el visionado real. Hayne et al. (2003) ya habían señalado este hecho trabajando con niños de 2 años, observando cómo el simple hecho de repetir una acción en televisión alcanzaba casi la misma efectividad que el visionado real en una sola ocasión.

Por otro lado, para comprobar cómo y en qué medida los niños son conscientes de las emociones que se transmiten desde la pantalla de la televisión, dos estudios

investigaron si los niños de 10 a 12 meses pueden utilizar las reacciones emocionales televisadas para dirigir su propio comportamiento; es decir, si los niños, en su primer año de vida, son capaces de imitar en cierto modo las emociones captadas en la televisión (Hayne et al., 2003). En ambos estudios los niños miraron a una actriz que interactuaba con uno o dos objetos nuevos. En la condición de control la actriz mostró un afecto neutro hacia los objetos, mientras que en otras dos condiciones reaccionó con afecto positivo o negativo. A continuación, tras finalizar la grabación, se observaba cómo reaccionaban los niños durante los 30 segundos siguientes a entregarles los mismos objetos. Los niños de 12 meses, tras observar el visionado de reacción negativa, evitaron los objetos y mostraron afectos negativos. Sin embargo, la respuesta de los niños de dicha edad a las emociones positivas y a las neutras no se diferenció. Curiosamente, el mismo estudio pero con niños de 10 meses no obtuvo ningún resultado significativo, por lo que se puede afirmar que el nacimiento de la consciencia de las emociones se puede situar sobre los 11 meses de vida.

Otro de los efectos que se le han adjudicado a la televisión es el de influir sobre la capacidad visomotora y el lenguaje de los niños en las primeras etapas de su desarrollo (etapa senso-motora de Piaget). El proyecto Viva (Schmidt, Rich, Rifas-Shiman, Oken y Taveras, 2009) trabajó dentro de esta perspectiva, utilizando como muestra 872 niños de 6 meses, 1 año, y 2 años de vida. Se les pidió a las madres un informe sobre el número de horas que el menor visionaba televisión. Cuando cumplieron los 2 años de edad se les aplicó la prueba de vocabulario en imágenes del test Peabody III, y a los 3 años se evaluaron una amplia gama de capacidades visuales motoras. Aparte de otros muchos resultados, se verificó que el visionar más televisión no estaba asociado con la prueba de vocabulario, ni con las habilidades visuales motoras.

Otro trabajo que trató de demostrar los efectos del consumo de televisión se centró en las interacciones verbales entre madres e hijos de 6 meses. Mendelsohn, Berkule, Tomopoulos, Tamis-LeMonda, Huberman, Alvir y Dreyer (2008), analizando 154 diadas madre-hijo, demostraron cómo la interacción madre-hijo se incrementaba especialmente con el visionado de programas educativos, si bien es poco probable que se produzca un visionado conjunto. Los autores, por lo tanto, proponen que se creen estrategias para que se produzca un visionado conjunto.

Se ha analizado también la relación entre exposición temprana a la televisión y estilo de interacción parental (Barr, Zack, García y Muentener, 2008). O si el mayor o menor tiempo de visionado televisivo afecta al tiempo de juego de los niños (Masur y Flynn, 2009). O determinar la relación entre consumo y las relaciones sociales y afectivas de los niños (Sevillano y Perlado, 2005).

Un trabajo diferente ha sido el de Thompson y Christakis (2007), que relaciona el estrés materno con el grado de visionado de la televisión en niños de 3 años. Los resultados indicaron que los niños con madres que no presentaban estrés ven considerablemente menos televisión al día. Y si bien excede a nuestro interés, el sobrepeso ha sido otro de los aspectos relacionados con el visionado (Hawkins y Law, 2006).

No queremos referirnos en esta revisión teórica únicamente a los aspectos negativos asociados al excesivo consumo televisivo. Algunas investigaciones han demostrado justamente lo contrario: cómo el excesivo consumo de televisión se asocia con elementos positivos. Así, por ejemplo, el estudio de Carrero (2008), así como el de Christakis (2009), enfatizan cómo los espacios de noticias creados especialmente para niños son muy beneficiosos para la adquisición de conocimientos sobre el funcionamiento de la sociedad.

Desde el punto de vista de los contenidos, parece que el consumo televisivo de noticias correlaciona positivamente con el rendimiento educativo (Del Río, Alvarez y Del Río, 2004). Sin embargo, el consumo de dibujos animados y de deportes implica el efecto contrario (Wright y Huston, 1995). Estos últimos autores sugieren que parece producirse un desplazamiento selectivo: en los caso de los niños que por su entorno familiar, escolar y de relaciones sociales poseen un buen programa de desarrollo, la adicción al consumo televisivo supone un gran impacto, ya que su influencia se opone al buen ambiente educativo en el que se socializan. Pero si los menores poseen un entorno pobre de desarrollo, el impacto del consumo televisivo no es negativo, e incluso es ligeramente positivo. Concluyen Huston y Wright (1998) que los programas educativos bien diseñados pueden enseñar, y contribuir al desarrollo de una gran cantidad de habilidades académicas, transmitir conocimientos, promover actitudes, creencias y comportamientos sociales positivos, fomentar el interés por la lectura, etc. Un buen ejemplo de ello es el famoso programa “Barrio Sésamo”; el trabajo de Anderson, Huston, Schmitt, Linebarger y Wright (2001) confirma una relación positiva

entre la exposición a dicho programa y las puntuaciones en lengua, ciencia y matemáticas obtenidas años después en educación secundaria y en la universidad, obteniéndose una correlación negativa en el caso de aquellos niños que no vieron programas educativos.

Otra de las variables que se han estudiado en relación con el consumo de televisión es la lectura. Un estudio longitudinal realizado con 25.000 estudiantes de octavo curso de Estados Unidos (U.S. Department of Education, 1990) mostró que los niños visionaban televisión 21,2 horas a la semana, y dedicaban 1,8 a la lectura (incluyendo el trabajo con textos escolares). Más recientemente, el trabajo de Roberts, Foehr, Rideout y Brodie (1999) estimó el tiempo de lectura diaria de los menores en 45 minutos, dato muy superior al del estudio anterior. Parece que la clave está en si los programas televisivos son de tipo educativo o no, de forma que los primeros suelen promover más la lectura (Ball & Bogatz, 1973; Huston & Wright, 1998). Pero al margen de esta relación, parece comprobarse que a mayor visionado de televisión, menor rendimiento académico (Beentjes & Van der Voort, 1995). Quizá la clave explicativa es que la rapidez del cambio de las escenas implica la existencia de poco tiempo para procesar la información recibida, por lo que los niños que ven más televisión desarrollan una menor capacidad de concentración lectora. Del Río, Alvarez & Del Río (2004) afirman que los niños que visionan mucha televisión inician un camino hacia la reducción de la lectura, y no sólo leen menos, sino que lo poco que leen lo comprenden peor.

Por lo tanto, existe una laguna en la investigación. Este trabajo trata verificar hasta qué punto el visionado de televisión puede influir en el tipo de relaciones sociales que se produce. Dado que existe un instrumento capaz de detectar cómo son las relaciones sociales dentro de un pequeño grupo, denominado test sociométrico, se utilizó el mismo para verificar si efectivamente el número de horas de visionado implicaría la posesión de un perfil de relaciones sociales diferente.

La hipótesis que guía este estudio es que dado que la televisión crea una cultura y es un elemento que socializa a los menores, se estima que los sujetos que visionan muy pocas horas de televisión por término medio al día, así como los que visionan un tiempo excesivo, poseerán perfiles de interacción que expresarán un rechazo hacia ellos por parte de los demás miembros del grupo (serán sujetos desviados, en cuanto que no compartirán ni vivencias ni un lenguaje común). Por otra parte, se prevé

hipotéticamente que se encontrará una mayor integración en el grupo, en este caso en el aula, en aquellos sujetos que visionen la televisión una media de horas concordante con lo habitual. Así, este estudio es novedoso porque al contrario de la mayoría de los citados, parte de la idea de que la televisión es un elemento más de nuestras vidas, y por lo tanto una baja tasa de visionado supondrá una marginación grupal; y espera, como los estudios comentados, que una alta tasa de visionado implicará también una marginación grupal mayor.

Método

Participantes: se contactaron 45 sujetos, estudiantes de dos aulas de 5º de Primaria, y por lo tanto de edades comprendidas entre los 11 y 12 años de edad. En total la muestra se compuso de 20 niñas y 25 niños. Se utilizó un solo centro educativo, público, de una zona rural gallega. La muestra fue no probabilística, de tipo incidental. Es preciso señalar que los estudios que se realizan utilizando el test sociométrico exigen que se trabaje con grupos informalmente reales, y por lo tanto de pequeño tamaño, por lo que la muestra debe ser necesariamente de poco tamaño.

Variables: Se consideró como variable independiente de selección el número de horas de visionado televisivo por término medio, medido mediante informe subjetivo de los padres de los participantes (no de ellos mismos, para evitar una percepción errónea de dicha exposición). Se consideró que, según los estudios ya citados de Urrea et al. (2000), se puede considerar que una tasa muy baja de visionado es inferior a una hora, y una tasa muy elevada la de más de 4 horas. Se crearon cinco condiciones experimentales, desde la citada tasa muy baja de visionado (menor a 1 hora) hasta una tasa muy elevada (más de 4 horas). En todos los participantes se midió la estructura sociométrica mediante la aplicación del test sociométrico de Moreno (véase, por ejemplo, Clemente -1992-).

Material: Además de aplicar en cada aula el test sociométrico, cada alumno rellenó un cuestionario elaborado *ad hoc* con preguntas sociodemográficas. Además, se elaboró un cuestionario destinado a los padres, para que identificaran hasta qué punto cada menor visionaba más o menos televisión.

Procedimiento: Se notificó el proyecto de investigación al Comité de ética de la Universidad de A Coruña, que informó favorablemente acerca del mismo. El contacto con los menores se consiguió solicitando consentimiento para realizar el estudio a la

Dirección del centro escolar. Una vez conseguida dicha autorización, se realizó una reunión con los tutores-profesores de cada aula para explicarles el estudio y solicitar su colaboración. Además, se facilitó a cada tutor-profesor un consentimiento informado que repartieron a los padres de los alumnos solicitando la colaboración de sus hijos y de ellos mismos, asegurando el anonimato de los participantes, explicándoles el objetivo del trabajo, y facilitándoles un teléfono y un correo electrónico de contacto con este investigador para poder oponerse en cualquier momento a la participación en el estudio incluso a pesar de firmar dicho consentimiento de manera positiva. Ningún padre se opuso a participar. Se aplicó a los alumnos las pruebas en dos días diferentes, el primero de los días el test sociométrico para evitar sesgos previos, y al cabo de unos días el cuestionario con preguntas sociodemográficas (se pretendía así que los niños no tuvieran información sobre el tema que se quería investigar al responder al test sociométrico). El cuestionario de los padres se aplicó unos días después. También se calcularon los respectivos valores e índices sociométricos individuales para cada niño. Es preciso señalar que se aplicaron a cada sujeto dos test sociométricos, uno de ellos con un criterio lúdico (ir a una excursión) y otro de trabajo (realizar una actividad en clase), como forma de verificar que los resultados obtenidos fueran más fiables. Los análisis de datos se realizaron utilizando el paquete de software SPSS (Statistical Package for Social Sciences). La información recogida se codificó y se calculó un Anova paramétrico de un factor con los cinco niveles descritos anteriormente según el grado de visionado televisivo de los menores. Y caso de encontrar significatividad al nivel de confianza como mínimo del 95%, se procedió a aplicar la prueba de Barlett de comparación por pares de los cinco niveles.

Resultados

Por cuestiones de espacio, sólo se facilita la información de aquellas variables de la estructura sociométrica que fueron significativas como mínimo al nivel de confianza del 95%, cuestión que se puede consultar en la tabla 1 (en el caso del criterio lúdico) y en la tabla 2 (en el caso del criterio de trabajo).

Tabla 1: Anova de la caracterización sociométrica de los menores según el consumo televisivo. Variables significativas del criterio lúdico

Variable	Medias	M.C inter	F	Significación
Estatus de rechazos (Sr)	< 1 hora: 2.91 < 2 horas: 0.51 < 3 horas: 2.16 < 4 horas: 4.27 > 4horas: 4.31	24.413	2.673	.046
Antipatía (Ant)	< 1 hora: 0.14 < 2 horas: 0.02 < 3 horas: 0.09 < 4 horas: 0.20 > 4horas: 0.21	.052	2.694	.044
Status Sociométrico (SS)	< 1 hora: 0.01 < 2 horas: 0.32 < 3 horas: 0.01 < 4 horas: -0.08 > 4horas: -0.06	.248	4.970	.002

Por lo que se refiere al criterio lúdico, encontramos que sólo 3 variables fueron significativas: el estatus de rechazos (es decir, el ser rechazado por el grupo), la antipatía (se trata de un índice más elaborado del anterior, que expresa mucho más claramente cómo el grupo rechaza al individuo), y por último el estatus sociométrico, que se refiere a la calidad global de la apreciación que siente el grupo por cada sujeto. Se trata de 3 índices muy importantes en la estructura sociométrica.

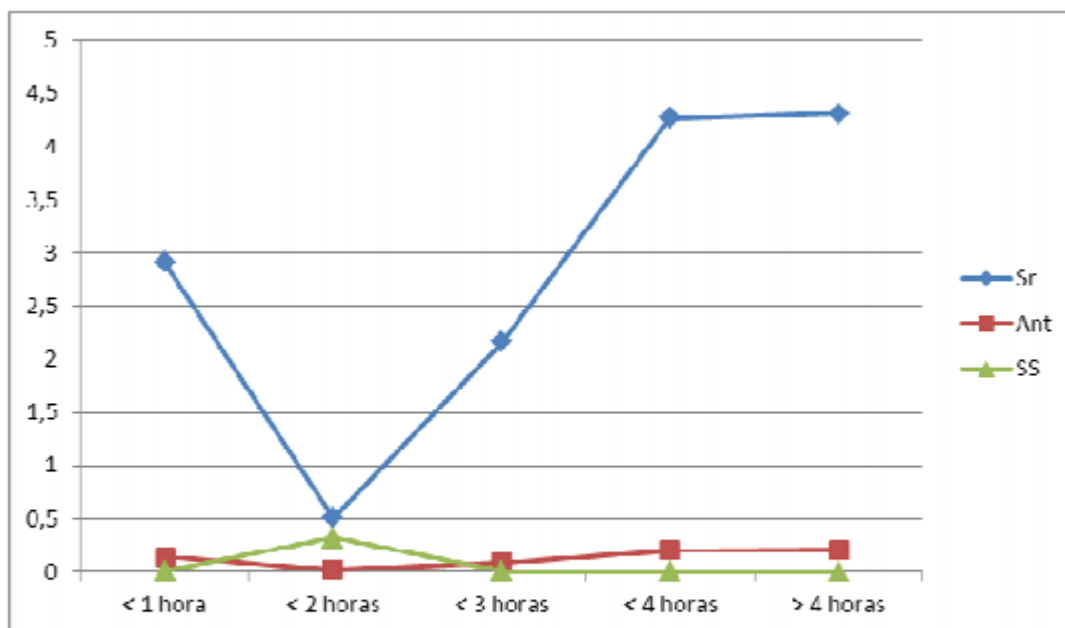


Ilustración 1: Caracterización sociométrica de los menores según el consumo televisivo. Criterio lúdico.

La ilustración 1 expresa claramente las diferencias de puntuación de los sujetos en los tres índices en función del número de horas de visionado de televisión. Así, se puede examinar cómo los niños que visionaron más de 3 horas de televisión fueron los más rechazados (mayor Sr), seguidos por los que veían menos de 1 hora. Los menos rechazados fueron los que visionaban menos de 2 horas y más de 1, es decir, la media habitual. El índice de antipatía, si bien de manera más discreta, marca la misma pauta. Y el estatus sociométrico, lógicamente, muestra la tendencia contraria: los sujetos con mayor estatus sociométrico son los que consumen entre 1 y 2 horas diarias de visionado, siendo los que apenas visionan la televisión y los que más la visionan los que poseen menores valores de estatus. Se realizaron pruebas de comparación de medias por pares, demostrándose que el grupo que visionaba televisión más de 1 hora y menos de 2, se diferenciaba significativa (al mismo nivel de confianza anterior, 95%) de todos los demás, y los grupos 1, 3, 4 y 5 nunca se diferenciaban estadísticamente.

Tabla 2: Anova de la caracterización sociométrica de los menores según el consumo televisivo. Variables significativas del criterio de trabajo

Variable	Medias	M.C inter	F	Significación
Estatus de rechazos (Sr)	< 1 hora: 2.71 < 2 horas: 1.00 < 3 horas: 1.99 < 4 horas: 4.23 > 4horas: 4.67	22.006	2.786	.039
Percepción acertada de rechazos (Par)	< 1 hora: 0.75 < 2 horas: 0.25 < 3 horas: 0.49 < 4 horas: 1.21 > 4horas: 1.13	1.425	2.765	.040
Antipatía (Ant)	< 1 hora: 0.12 < 2 horas: 0.05 < 3 horas: 0.08 < 4 horas: 0.18 > 4horas: 0.22	0.045	2.735	.042
Status Sociométrico (SS)	< 1 hora: 0.05 < 2 horas: 0.14 < 3 horas:0.06 < 4 horas: -0.04 > 4horas: -0.15	0.120	2.947	.032

Respecto al criterio de trabajo, los resultados indican algo similar, si bien con un matiz añadido: además de resultar significativas las tres variables anteriores, también lo era la percepción acertada de rechazos (la predicción que hace cada sujeto de por quién va a ser rechazado (es decir, bajo el criterio de trabajo, el mayor visionado de la televisión, también produce que los sujetos predigan mejor por quiénes van a ser rechazados, y de nuevo de igual manera, dicho resultado se obtiene con los sujetos que menos visionan la televisión.

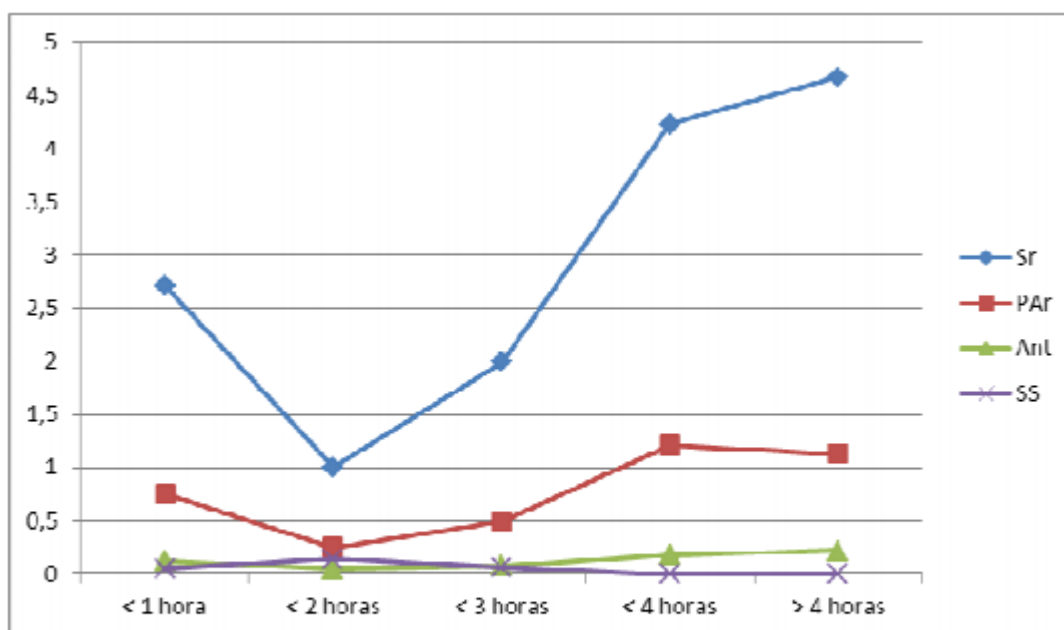


Ilustración 2: Caracterización sociométrica de los menores según el consumo televisivo. Criterio de trabajo.

Por lo tanto, podemos afirmar que el número de horas de visionado de televisión implica que se creen en el aula diferentes interacciones sociales, específicamente en Estatus de rechazos (Sr), en Antipatía (Ant) y en Estatus Sociométrico (SS). Además, si el criterio es de trabajo en lugar de lúdico, también se ve afectado el índice de Percepción Acertada de Rechazos (Par).

Conclusiones y discusión

Las hipótesis que se habían planteado en este estudio se ven cumplidas. Se planteó que los sujetos que visionaran muy pocas horas de televisión por término medio al día, así como los que visionan un tiempo excesivo, poseerían perfiles de interacción que expresarían un rechazo hacia ellos por parte de los demás miembros del grupo, y los datos verifican tal cuestión. Se había previsto también que se encontraría una mayor integración en el grupo en aquellos sujetos que visionaran la televisión una media de horas concordante con lo habitual, y también esta idea fue avalada por los datos. Se corrobora por lo tanto la idea de la que emana este trabajo, de que la televisión es un elemento más de nuestras vidas, y por lo tanto una baja tasa de visionado supone una marginación grupal tanto como una alta tasa de visionado.

Los resultados avalan dos hechos importantes:

- Que la televisión afecta negativamente a la calidad de las interacciones sociales que se producen entre los niños en el ámbito escolar, de forma que los índices más negativos, así como aquellos que se pueden interpretar en clave negativa, se manifiestan en los sujetos que han sido expuestos a un número mayor de horas de visionado; es decir, la televisión “daña” las interacciones sociales reales, hace que los sujetos que más horas de visionado efectúan sean más rechazados por el grupo, y por lo tanto supone un factor de desviación social para dichos sujetos. Esta es la línea coincidente con los estudios de Bandura (1976), o mucho más recientemente de Christakis (2009).
- Que la televisión crea una cultura, un imaginario social, supone un aprendizaje conjunto, implica una visión del mundo, y por lo tanto aquellos niños que apenas ven la televisión son, al igual que los anteriores, rechazados por el grupo. Es decir, los niños de nuestra época son socializados por la televisión, y el que no posee ese aprendizaje es un menor desintegrado y rechazado. Esta idea ya fue expuesta clásicamente por Gerbner (1972, 1979), y posteriormente fue defendida por Roda (1989), entre muchos otros.

Por lo tanto, frente a la idea de que el visionado televisivo es negativo, debe abrirse camino en nuestras sociedades la noción de que hoy en día, un menor que no visiona la televisión será un desadaptado, de igual manera que un menor que visiona excesivamente la misma. Es decir, hoy en día el problema de la adaptación social de los menores (no de su rendimiento escolar, que no ha sido estudiado en esta investigación) no reside en que visionen mucha o poca televisión, sino en que “consuman” televisión en el grado en que la sociedad sitúa dicho comportamiento. Y es que, parafraseando al filósofo Ortega y Gasset, se podría afirmar que cada sociedad tiene el tipo de niños que se merece; ni mejores, ni peores.

Bibliografía

Alvarez, MA, Huston, AC, Wright, JC & Kerkman, DD (1988), “Gender Differences in Visual Attention to Television Form and Content” en *Journal of Applied Developmental Psychology*, 9(4): 459-475.

Anderson, D & Collins, P (1988), *The impact on children's education: Television's influence on cognitive development*, Washington, U.S. Department of Education (Office of Educational Research and Improvement).

Anderson, DR & Lewin, SR (1976), "Young Children's Attention to Sesame Street" en *Child Development*, 47: 806-811.

Anderson, DR, Huston, AC, Schmitt, KL, Linebarger, DL & Wright, JC. (2001), "Early Childhood Television Viewing and Adolescent Behavior: The Recontact Study" en *Monographs of the Society for Research Child Development*, 66(1): 1-147.

Ball, S & Bogatz, GA (1973), *Reading with television: An evaluation of The Electric Company*, Princeton, Educational Testing Service.

Bandura, A (1976), "Social Learning Analysis of Aggression", En Ribes-Iniesta, E & Bandura, A (Eds.), *Analysis of delinquency and aggression*, Hillsdale, Erlbaum: 53-72.

Barr, R, Muentener, P, García, A, Fujimoto, M & Chávez V (2007), "The Effect of Repetition on Imitation from Television during Infancy" en *Developmental Psychobiology*, 49(2): 196-207.

Barr, R, Zack, E, García, A & Muentener, P (2008), "Infants Attention and Responsiveness to Television Increases with Prior Exposure and Parental Interaction" en *Infancy*, 13(1): 30-56.

Barrios, C (2005), "La violencia audiovisual y sus efectos evolutivos: Un Estudio Teórico y Empírico" en *Comunicar*, 25: 1134-1178.

Beentjes, JWJ & Van Der Voort, THA (1995), "The Impact of Background Media on Homework Performance: Students' Perceptions and Experimental Findings",

En Winterhoff-Spurk, A (Ed.), *Psychology of Media in Europe: The State of the Art - Perspectives for the Future*, Opladen, Vestdeutscher Verlag: 175-188.

Carrero, J (2008), "Infant Television Newcast: Learning Resource in TV" en *Comunicar*, 31: 153-158.

Certain, LK & Kahn, RS (2002), "Prevalence, Correlates, and Trajectory of Television Viewing among Infants and Toddlers" en *Pediatrics*, 109(4): 634-642.

Christakis, DA (2009), "The Effects of Infant Media Usage: What do we Know and what should we learn?" en *Acta Paediatrica*, 98(1): 8-16.

Clemente, M (1992), *Psicología Social: Métodos y Técnicas de Investigación*, Madrid, Eudema.

Clemente, M. (2005), *Violencia y Medios de Comunicación: La Socialización Postmoderna*, Madrid, Eos.

Clemente, M & Espinosa, P (2009), "Agressive Symbolic Model Identification in 13 Years-Old Youths" en *The European Journal of Psychology Applied to Legal Context*, 1(1): 45-68.

Clemente, M & Vidal, MA (1995), *Violencia y Televisión*, Madrid, Noesis.

Clemente, M, Vidal, MA & Espinosa, P (2008), "The Media and Violent Behavior in Young People. Effects of the Media on Antisocial Aggressive Behavior in a Spanish Sample" en *Journal of Applied Social Psychology*, 38(10): 2395-2409.

Del Río, P, Alvarez, A & Del Río, M (2004), *Pígalión. Informe sobre el efecto de la televisión en la infancia*, Madrid, Fundación Infancia y Aprendizaje.

Del Río, P & Del Río, M (2008), "Reality Construction by Spanish Infancy across TV consumption" en *Comunicar*, 31: 99-108.

García, MC (2000), *Televisión, violencia e infancia. El Impacto de los Medios*, Barcelona, Gedisa.

Gerbner, G (1972), "Violence and Television Drama: Trends and Symbolic Functions" en Comstock, G & Rubinstein, E (Eds.), *Television and Social Behavior*, Washington, Government Printing Office: 156-178.

Gerbner, G (1979), "The Demonstration of Power. Violence Profile 10" en *Journal of Communication*, 29(3): 177-196.

Greenfield, PM (1984), *Mind and Media. The Effects of Television, Computers and Video Games*, Nueva York, Collins.

Halloran, J (1970), *Los Efectos de la Televisión*, Madrid, Editora Nacional.

Hawkins, SS & Law, C (2006), "A Review of Risk Factors for Overweight in Preschool Children: A Policy Perspective" en *International Journal of Pediatric Obesity*, 1(4): 195-209.

Hayne, H, Herbert, J & Simcock, G (2003), "Imitation from Television by 24 and 30 month-olds" en *Developmental Science*, 6(3): 254-261.

Huston, AC & Wright, JC (1998), "Television & the informational & educational needs of children" en *Annals of the American Academy of Political and Social Science*, 557: 9-23.

Masur, EF & Flynn, V (2009), "Infant and Mother Infant Play and the Presence of the Television" en *Journal of Applied Developmental Psychology*, 29(1): 76-83.

Mendelsohn, AL, Berkule, SB, Tomopoulos, S, Tamis-Lemonda, CS, Huberman, HS, Alvir, BP & Dreyer, A (2008), "Infant Television and Video Exposure Associated with Limited Parent-Child Verbal Interactions in Low Socioeconomic Status Households" en *Archives of Pediatrics & Adolescent Medicine*, 162(5): 411-417.

Milavsky, JR, Kessler, RC, Stipp, HH & Rubens, WS (1982), *Television and Aggression: A Panel Study*, Nueva York, Academic Press.

Roberts, DF, Foehr, UG, Rideout, VJ & Brodie, MA (1999), *Kids and Media at the New Millennium*, Menlo Park, Kaiser Family Foundation.

Roda, R (1989). *Medios de Comunicación de Masas*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas.

Schmidt, ME, Rich, M, Rifas-Shiman, SL, Oken, E & Taveras, EM (2009), "Television viewing in infancy and child cognition at 3 years of age in a US cohort" en *Pediatrics*, 123(3): 370-375.

Sevillano, ML & Perlado, L (2005). "Los Programas Televisivos Infantiles Preferidos por los niños de 6 a 8 años". En *Comunicar: Revista Científica Iberoamericana de Comunicación y Educación*, 25(2): 1134-1178.

Thompson, DA & Christakis, DA (2007). "The Association of Maternal Mental Distress with Television Viewing in Children under 3 Years Old" en *Ambulatory Pediatrics*, 7(1), 32-37.

Tomoupoulos, S, Dreyer, BP, Valdez, P, Flynn, V, Foley, G, Berkule, SB & Mendelshon, AL (2007), "Media Content and Externalizing Behaviors in Latino Toddlers" en *Ambulatory Pediatrics*, 7(3): 232-238.

Turner, ChW, Hesse, BW & Peterson-Lewis, S (1986), "Naturalistic Studies of the Long-Term Effects of Television Violence" en *Journal of Social Issues*, 42(3): 51-73.

Urta, J, Clemente, M & Vidal, MA (2000); *Televisión: Impacto en la Infancia*. Madrid, Siglo XXI.

Vidal, MA, Clemente, M & Espinosa, P (2003), "Types of Media Violence and Degree of Acceptance in Under-18s" en *Aggressive Behavior*, 29(5): 381-392.

Wright, JC & Huston, AC (1995), *Effects Of Educational TV Viewing Of Lowerincome Preschoolers On Academic Skills, Schoolers Readiness, And School Adjustment One To Three Years Later. A Report To The Children's Television Workshop*, Lawrence, University of Kansas.

**POLÍTICAS DEL CUERPO, TECNOLOGÍAS DEL GÉNERO Y LENGUAJE
CINEMATográfico:
UN ANÁLISIS DEL CINE DE PEDRO ALMODÓVAR**

Paloma Coelho

Pontificia Universidad Católica de Minas Gerais

Resumen

El cine, como práctica social, forma de construcción simbólica y de atribución de sentidos, constituye una expresión cultural importante para la reflexión sobre la manera en que los sujetos conciben el mundo y su propia cultura. Una película no es simplemente la historia que cuenta, sino que también informa acerca de códigos sociales, valores y las políticas contenidas y elaboradas por nuestras prácticas visualizadoras, pues además de construir discursos, el cine puede influenciar la interpretación de los espectadores por medio del lenguaje empleado. Basándose en la obra de Pedro Almodóvar, esta ponencia pretende reflejar las construcciones visuales presentes en sus películas con respecto al género y a la manera en que se articulan las concepciones de “masculinidades”, “feminidades” y otros conceptos derivados, como el cuerpo, el deseo y la sexualidad. El cine es comprendido, por lo tanto, como una de las tecnologías del género, según trata Teresa de Lauretis, un dispositivo capaz de (re)construir sentidos y maneras de entender los mitos, las políticas, las experiencias y visiones del mundo.

Palabras clave

Cine, Relaciones de género, Cuerpo, Sexualidad, Almodóvar.

Introducción

Tras las teorías aportadas por los estudios de género haber deconstruido la idea de naturalidad de las categorías “cuerpo”, “sexo” e incluso el propio “género”, se verifica no sólo un cambio importante en la manera de concebir las relaciones entre hombres y mujeres, sino también en los conceptos de “masculinidad”, “feminidad” e “identidad”. La comprensión de no obligatoriedad de correspondencia entre el sexo biológico, la orientación sexual y la identidad de género, ha permitido reflexiones en

torno a las diversas posibilidades de vivencia de las masculinidades y las feminidades, lo que sugiere el carácter mutable e inacabable de los cuerpos.

El cuerpo, por lo tanto, es marcado por su plasticidad, su capacidad de transformación y constante construcción. Los avances tecnológicos posibilitan intervenciones que demuestran que el cuerpo es un campo abierto y no una determinación biológica, desde la posibilidad de interrupción del embarazo hasta las cirugías estéticas, las aplicaciones de hormonas y los procedimientos de cambio de sexo; métodos de intervención que diluyen la frontera entre lo natural y lo artificial, que traducen nuevas y variadas interacciones entre los sujetos, sus cuerpos y objetos; los *piercings*, los tatuajes, los dildos, los vibradores, los equipos tecnológicos (ordenadores, móviles, cámaras), entre otros.

La conclusión de Simone de Beauvoir de que “no se nace mujer, se llega a serlo”, resulta en la asunción del individuo como un devenir, un ser pasible de varios cambios a lo largo de su trayectoria, lo que denuncia el carácter ficticio de las reglas de género y de sexualidad que intentan pasarse por categorías prediscursivas. Si la identidad es fluida e inacabable, el cuerpo es el elemento por el cual la constitución identitaria se materializa y se traduce en un constante hacerse, en un proceso dinámico de transformación para que el individuo cada vez sea más parecido a lo que desea. Las referencias que contribuyen a la constitución de los cuerpos y de las identidades son innumerables, siendo los medios de comunicación una de las principales en una sociedad marcada por la significativa presencia de las imágenes en lo cotidiano. El cine, concretamente, desde su origen, ha sido una importante influencia en el comportamiento y en la construcción de patrones visuales, que ofrecen a los espectadores ideales de hombres y mujeres según las expectativas sociales de cada contexto histórico y social. Las películas reproducen por medio de sus personajes los rasgos culturales y las conductas socialmente deseables, como una proyección de algunos de los ideales de una época determinada.

En lo referente al género, que es construido en las relaciones cotidianas, el cine es parte de un conjunto de prácticas sociales que definen sus sentidos y (re)significaciones. Según Teresa de Lauretis (1994), el cine es una de las tecnologías de género que contribuye a la producción de sus significados no sólo por medio de las

representaciones expresas en la pantalla, sino también por su interpretación de las diferencias sexuales y de las relaciones establecidas entre ellas. Es decir, en los términos de Lauretis, el género es “producto y proceso de su representación”, en la medida que el al mismo tiempo produce y es producido por las representaciones contenidas en la sociedad. La autora se apropia del concepto de “tecnología sexual” de Michael Foucault, que se refiere a los dispositivos responsables de la definición de la sexualidad en las sociedades – los discursos científicos, las instituciones, las prácticas cotidianas y los medios de comunicación –, basados en técnicas del saber-poder que estructuran las norma sociales, las relaciones entre los sujetos, los cuerpos, y los comportamientos. La sexualidad sería, para Foucault, el producto y el efecto de tecnologías sociales precisas que determinan las prácticas bajo la ocultación de su construcción, a través del discurso de la naturalidad del sexo y del deseo (Foucault, 1999).

El cine, por lo tanto, es comprendido por Lauretis como una de esas tecnologías sociales que producen el género, incluso cuando intenta deconstruirlo, ya que “la construcción del género también se hace por medio de su deconstrucción, es decir, en cualquier discurso, sea o no feminista, que vea el género como apenas una falsa representación ideológica” (Lauretis, 1994: 209). El cine es una práctica de elaboración de sentidos, de formulaciones discursivas que traducen formas de percibir la realidad. Luego, lo enseñado en la pantalla no es la realidad inmediata captada por la cámara, ni lo contrario, sino más bien corresponde a un discurso sobre ella. Así pues, las representaciones de género retratadas en las películas no son la “verdad del género”, “el sistema de relaciones reales que gobiernan la existencia de los individuos, sino la relación imaginaria de aquellos individuos con las relaciones reales en que viven” (Lauretis, 1994: 212).

El género en el cine es, por lo tanto, producto de la construcción audiovisual resultante de una articulación de todos los elementos que componen la película, que aportan y organizan sus sentidos, de manera que el aparato cinematográfico constituye una tecnología de género. Así como Linda Williams (2012), en su análisis de la exhibición del sexo en el cine estadounidense, afirma que esas películas contribuyen a la formación de una educación sexual, es decir que esas imágenes influyen en el modo con que aprendemos y vivimos nuestra propia sexualidad, es pertinente afirmar que las producciones orientan también nuestra forma de concebir el género. El cine, al

constituir su lenguaje y sus esquemas de representación, produce una educación visual, un tipo de patrón cognitivo y perceptivo que garantiza la inteligibilidad de lo que es contado y enseñado. Lo que significa que el cine también nos enseña a ver las películas por medio de patrones visuales que, a la vez, remeten y elaboran las expectativas sociales, las envidias de los espectadores y de quien conduce la cámara.

Aunque según Williams, la creciente visibilidad de los actos sexuales en el cine y sus múltiples manifestaciones problematizan el estatus de “verdad” única y absoluta del sexo, el simple acto de enseñar alguna práctica no garantiza el cuestionamiento de los fundamentos que la orientan y, además, pueden reforzar convenciones sociales en lugar de subvertirlas. Lo mismo se puede decir del género, puesto que su problematización depende de la manera en que los discursos son formulados, como comenta Judith Butler sobre la exhibición de la travestilidad en el cine:

Aunque muchos lectores interpretaron que en ‘El género en disputa’ yo defendía la proliferación de las representaciones travestidas como un modo de subvertir las normas dominantes de género, quiero destacar que no hay una relación necesaria entre el travesti y la subversión, y que el travestismo bien puede utilizarse tanto al servicio de la desnaturalización como de la reidealización de las normas heterosexuales hiperbólicas de género (2002: 184).

Si para Butler el hecho de enseñar identidades de género divergentes del modelo heteronormativo o de crear una parodia de las normas dominantes no es suficiente para desplazarlas, la desnaturalización ocurre cuando los discursos denuncian el propio género como una “imitación”, una vez que no existe una identidad “real” u originaria en oposición a otras que surgen como su efecto mimético. De esta manera, el régimen heteronormativo corresponde a una construcción ficticia e idealizada, que se estructura y se mantiene por medio de un constante esfuerzo de repetición de acciones, gestos, comportamientos y prácticas que nunca logran alcanzar por completo esas idealizaciones. Luego las reiteraciones de esas prácticas son el resultado tanto de los intentos de naturalización del género, como del temor a una amenaza homosexual. En ese sentido, la transgresión de la performatividad heteronormativa, además de corresponder a una ruptura, denuncia, sobre todo, la fragilidad de las normas (Butler, 2002; 2003).

El cine, por lo tanto, sea o no intencionalmente, está siempre construyendo el género, por las relaciones entre los personajes, por la conformación de los cuerpos, y principalmente por la mirada cinematográfica. La construcción visual del género es una tecnología de producción de concepciones acerca de los hombres y las mujeres, de feminidades y masculinidades, de los cuerpos, del deseo y de la sexualidad. Se trata de un aparato de producción orientada por nuestras “prácticas visualizadoras”, como dice Donna Haraway (1995), que se encuentran implícitas en la mirada y son indisociables del poder. El “poder de ver”, para la autora, se expresa tanto en el lenguaje cinematográfico, como en la mirada del espectador, lo que da lugar a una “política de posicionamiento”, ya que la visión es situada, es decir, no existe una percepción directa de la realidad, una vez que todo discurso es elaborado “desde algún sitio”, y los sujetos no pueden ser considerados fuera de las posiciones sociales que ellos ocupan.

La idea de tecnología de género puede ser reflejada desde el concepto de *cyborg* propuesto por Haraway, cuya finalidad es el desplazamiento de las categorías del pensamiento heteronormativo, señalando que los desencuentros entre sexo, género y deseo permiten la apertura a las nuevas configuraciones y posibilidades de constitución de los sujetos, de las identidades y de las subjetividades. Para que eso ocurra, es necesaria la implosión del concepto de naturaleza, la problematización de la idea de un género o de un sexo prediscursivo, anterior a cualquier construcción social. Haraway trata de la disolución de la frontera entre lo “natural” y lo “artificial”, desde la posibilidad de un cuerpo pasible de reinenciones, de modificaciones, un espacio “portátil” que escapa a su constitución formal para originar nuevos significados, usos y experiencias.

Basada en la ciencia ficción, especialmente en los personajes *cyborg* creados por el cine, y que se volvieron populares tras la película *Terminator* (Estados Unidos, James Cameron, 1984) y *Terminator II* (Estados Unidos, James Cameron, 1991), la noción del hombre-máquina consiste en la fusión entre lo humano y lo tecnológico, una concepción del imaginario tecno-científico que desafía la idea de un cuerpo definitivo y aprisionado por las leyes naturales. Un cuerpo que posibilita el desplazamiento de sus funciones originales y es capaz de reprogramarse porque es la propia ingeniería; mezcla de artefactos mecánicos y tejido humano, el *cyborg* es un constructo, un organismo

fabricado por modernas tecnologías que permiten su montaje y desmontaje, un cuerpo cambiante y en constante redefinición.

La imagen del *cyborg* sobrepuesta al género implica la comprensión de los cuerpos como organismos dinámicos y poseedores de una plasticidad que permite, además de modificaciones y resignificaciones, la ruptura con los dualismos mente/cuerpo, animal/máquina, natural/artificial, real/irreal, original/copia, entre otros, así como la reconfiguración de los lenguajes que estructuran el género, el deseo y las prácticas sexuales. El cine, como una tecnología que opera por medio del lenguaje discursivo y audiovisual, actúa en la constitución de esas categorías en la medida que, siendo el proceso y el producto de las representaciones de género, es capaz de redefinirlo desde la articulación de los sujetos y sus posiciones de significado ante la cámara (Lauretis, 1987), como se verá en el análisis de la construcción visual del género en las películas de Pedro Almodóvar.

Los cuerpos de Almodóvar: el cine y el género como representación

Las películas de Almodóvar no tratan explícitamente de género, aunque esa temática sobresale en gran parte de su obra como consecuencia, a menudo, de su peculiar manera de presentarla. Una de las principales características de sus películas - bastante reafirmada por el director - es su despreocupación por el compromiso con la realidad; más bien al contrario, al director le interesa que su cine constituya un universo en que todo es posible, y que los personajes tengan la libertad de hacer y ser lo que les apetezca. Así que su cine se transforma en una amalgama de acontecimientos, muchos de ellos improbables en la vida “real”, pero las narrativas suelen contener aspectos que reflejan prácticas, comportamientos y cuestionamientos muy presentes en la vida social.

En lo que se refiere a la construcción fílmica del género, llama la atención la manera en que se elaboran los discursos, ya que en la composición de los personajes de Almodóvar, la performatividad de género es uno de los elementos clave para el desarrollo de la trama y de la imagen que se intenta transmitir de los sujetos. Así pues, el rechazo a la representación mimética de la realidad le permite al director diluir las fronteras entre lo “real” y lo “irreal”, lo “natural” y lo “artificial”, lo “original” y la “copia”, tanto en la historia que nos es contada, como en la performance de los sujetos.

En realidad, lo que hace Almodóvar es simplemente echar mano de una de las propiedades más fundamentales del cine: el hecho de que el cine resulta de una formulación discursiva que posee la capacidad de ocultarse bajo el discurso, de ahí su efectividad. La magia del cine consiste en atribuir verosimilitud y plausibilidad a la historia que se cuenta, de modo que los espectadores puedan creer en lo que se les enseña; incluso cuando están concienciados de que lo que ven no es “real”, para que se produzca una inmersión es necesario que los espectadores se fíen de lo que se les enseña en la pantalla, por lo menos mientras la película es exhibida.

La ruptura de esas fronteras posibilita que las identidades de género sean concebidas más allá de la noción binaria y de la naturalización de sus categorías, por lo que el cuerpo se vuelve un espacio abierto, susceptible de una multiplicidad de significados e interpretaciones. En *La ley del deseo* (1987), el personaje Tina es una transexual que se enamoró de su padre cuando aún era un chico. Tras irse a vivir con él, Tina cambia de sexo, pero su padre luego la abandona. Desilusionada, ella empieza a odiar a los hombres. Vive con una niña de diez años, a quien cuida como si fuera su hija, pero su verdadera madre es una modelo con quién Tina vivió y que también la abandonó. Lo que resulta curioso es que Almodóvar elige una mujer, Carmen Maura, para interpretar a la transexual; por otro lado, la actriz que interpreta a la madre de la niña es, en realidad, una transexual. Sobre esas elecciones, el director afirma:

El cine es una representación en todos los sentidos de la palabra; es a través de esa representación que alcanzo la verdad del real, y no a través de una mirada documental. Lo que no significa que yo rechazo el documental como género, pero es verdad que, si me encargaran uno, yo contaría algo distinto de lo que una película enseña. En el cine los actores no tienen que ser ellos mismos, sino incluso lo contrario de lo que son aparentemente. Creo que el ser humano lleva en su interior todos los personajes, masculinos y femeninos, buenos y malos, mártires y locos. Lo más interesante para un actor es interpretar el personaje que está dentro de él, pero del que se siente más lejano. Yo no quería un verdadero transexual para el papel del transexual de ‘La ley del deseo’, sino una actriz que se hiciera pasar por él, lo que es una gran dificultad porque un transexual no va a exprimir, enseñar y demostrar su feminidad tal cual una mujer. La feminidad de una mujer es mucho más apaciguada, serena. Lo que me interesaba era que una mujer representara la feminidad exagerada, tensa y muy exhibicionista de un transexual. Por eso, le pedí a Carmen Maura que imitara alguien que imitara una mujer (ALMODÓVAR, 2008: 94-95).

Esa cita de Almodóvar demuestra la flexibilidad con la que él construye sus personajes, de modo que la identidad de género adquiere una imagen destituida de estereotipos y modelos convencionales para resultar en nuevos esquemas de representación distintos de la mirada tradicional de la narrativa clásica cinematográfica. El hecho de elegir a una mujer para el papel de una transexual señala el carácter performativo del género, y rompe con la idea de la anatomía como destino, una vez que se asume un rol como la internalización e incorporación de acciones correspondientes a lo que los sujetos perciben como real o verdadero. En otras palabras, una identidad de género, en cierto modo, es también una interpretación, puesto que consiste en una relectura de las normas, de los discursos y de las imágenes de lo que constituye género en una sociedad o en un grupo, que los individuos internalizan y devuelven por medio de sus acciones y comportamientos. Así pues, no existe un género auténtico, sino varias formas de interpretación y performatividad, que son un intento de acercarse lo máximo posible – o al contrario, de romper con esas referencias, en los casos de no identificación con los modelos convencionales – a las idealizaciones, por cierto, nunca alcanzables en la práctica.

En ese sentido, si para Almodóvar el cine es una representación, el género también lo es. Y cuando él afirma que ha elegido a una mujer porque deseaba una interpretación más “apaciguada” en lugar del exceso generalmente asociado a los transexuales o a las travestis, en realidad lo que está implícito es la pluralidad de la definición de feminidad y de masculinidad. Además, el personaje de la actriz transexual Bibi Andersen, que irónicamente interpreta a una madre, remite a una apertura a la ambigüedad, expresa en su propio cuerpo. Los rasgos físicos y los gestos femeninos se conjugan con la voz grave, lo que causa una impresión dudosa y ambigua de su sexualidad. Sin embargo, cualquier persona en la vida social está sujeta a esa ambigüedad si desea romper o si no se identifica con las normas tradicionales, lo que sugiere que las identidades no son tan demarcadas, evidentes y definitivas como los discursos heteronormativos suelen afirmar.

Según Judith Butler (2003), las performatividades divergentes de género no son una parodia, tampoco una imitación de la heterosexualidad, pues considerarlo de esa manera es presuponer una idea de naturalidad y de originalidad de ciertos comportamientos, cuando en realidad lo que constituye el efecto de naturalización del

género es la repetición reiterativa de las acciones, o en sus términos, “la estilización repetida del cuerpo”, que es cristalizada en una rígida estructura reguladora. Así pues, la homosexualidad o la performatividad travesti y transexual, por ejemplo, no son para la heterosexualidad una imitación de lo “auténtico”, sino más bien una reinención de una copia.

En *Tacones lejanos* (1991), Femme Letal es un transformista que imita a la cantante Becky del Páramo. Una noche, la verdadera Becky se va con Rebeca, su hija, al lugar donde el transformista hace su presentación. Rebeca es amiga de Femme Letal y, tras el concierto, se va con ella al camerino ayudarle a quitar el disfraz. Vestida como Becky del Páramo, con una apariencia femenina, gestos delicados, una voz suave, gradualmente se va cambiando el aspecto, dejando a la vista su cuerpo varonil. Mientras Rebeca le ayuda a quitarse la ropa, Letal la sostiene colgada de una barra. Luego le hace sexo oral y tienen una relación sexual. La imagen de Letal, sin haberse quitado aún todo el disfraz de Becky del Páramo, es bastante curiosa: la ambigüedad que se presenta al espectador por la composición mezclada de hombre y mujer y, si en el momento anterior su imagen era completamente femenina, ahora su apariencia – y su cuerpo – en un proceso de mutación, es visto en una relación heterosexual. En seguida, la película revela que Letal es, en verdad, un detective de la policía que se disfraza para investigar un crimen. Sin embargo, la escena no deja de ser provocativa y propicia para la reflexión sobre la performatividad de género. Aquí el cuerpo asume una flexibilidad que permite performatizarlo incorporando diversas identidades, abandonando cualquier tipo de clasificación rígida y fija.

Otros personajes de las películas de Almodóvar sirven para problematizar la cuestión del cuerpo como un proceso inacabado y en constante posibilidad de cambio y de resignificación. En ese caso, la constitución de los sujetos y de su identidad de género es atravesada por continuas y expresivas inversiones de los cuerpos, de modo que los individuos puedan intervenir en su conformación “natural” con el fin de lograr transformarse en lo que desean. Eso es evidente en la construcción del personaje Agrado, en *Todo sobre mi madre* (2002). Su monólogo en el teatro para el público de *Un tranvía llamado deseo* es emblemático para esa discusión:

Me llaman la Agrado, porque toda mi vida sólo he pretendido hacerle la vida agradable a los demás. Además de agradable, soy muy auténtica. Miren qué cuerpo, todo hecho a medida: rasgado de ojos 80.000; nariz 200, tiradas a la basura porque un año después me la pusieron así de otro palizón... Ya sé que me da mucha personalidad, pero si llego a saberlo no me la toco. Tetas, 2, porque no soy ningún monstruo, 70 cada una pero estas las tengo ya superamortizadas. Silicona en labios, frente, pómulos, caderas y culo. El litro cuesta unas 100.000, así que echar las cuentas porque yo, ya las he perdido... Limadura de mandíbula 75.000; depilación definitiva en láser, porque la mujer también viene del mono, bueno, tanto o más que el hombre! 60.000 por sesión. Depende de lo barbuda que una sea, lo normal es de 2 a 4 sesiones, pero si eres folclórica, necesitas más claro... bueno, lo que les estaba diciendo, que cuesta mucho ser auténtica, señora, y en estas cosas no hay que ser rúcana, porque una es más auténtica cuanto más se parece a lo que ha soñado de sí misma."

En el discurso de Agrado se nota la idea de la construcción de los cuerpos (y de las personas) que, reescribiendo activamente los textos de su propio cuerpo son, juntamente con las identidades, elementos procesuales, que no se disocian de la mente y pueden constituirse en lo que los individuos desean para lograr su autenticidad.

Aún sobre la cuestión del cuerpo, en *La piel que habito* (2011), el forzado cambio de género de Vicente y su transformación en Vera desvela el proceso de constitución de su nuevo cuerpo, así como su nueva identidad de género, que ella asume para lograr su supervivencia. En esa película, la construcción del cuerpo se realiza por medio de la ciencia, incluso con el cambio de piel. Una historia con elementos de cine de ciencia ficción, pero que discute el carácter mutable, plástico e inestable del cuerpo, siempre un organismo inacabado, pasible de modificaciones y de redefiniciones. En una de las escenas, Vera habla con el cirujano, Robert:

¿Te gustas lo que ves?

¿Qué quieres decir?

¿Hay algo que quieras mejorar?

No. No quiero mejorar nada.

¿Entonces puedo darme por terminada?

Si. Y puedes presumir de tener la mejor piel del mundo.

La palabra “terminada” utilizada por Vera demuestra la intervención de la cultura en la naturaleza. El cuerpo no es definitivo, fijo, sino más bien moldeado como parte de la construcción identitaria de los sujetos, no de manera pasiva, en la medida en que él también se constituye en sujeto de la cultura, como lo comprende Csordas

(COELHO y JAYME, 2013). Además, el hecho de que el cambio de sexo haya sido contra la voluntad de Vicente, y que él siga considerándose un hombre, puesto que rechaza el género que le ha sido impuesto, remite al proceso por el cual pasan las personas que no se identifican con su identidad de género: la sensación de que tienen una mente aprisionada a un cuerpo que no le pertenece. La película demuestra que además de desnaturalizados, cuerpo/persona y sexo/género pueden ser fabricados en una mesa de cirugía y vividos cotidianamente, rompiendo con cualquier fantasía esencialista, así como la correspondencia obvia entre lo que informa los genitales, el cuerpo y la orientación sexual (COELHO y JAYME, 2013).

En ese sentido, esos personajes son como los *cyborgs* discutidos por Donna Haraway (1995), una vez que son pensados desde una noción abierta de cuerpo, de diferencia sexual y de deseo. Al presentarse como cuerpos flexibles y capaces de múltiples acciones performativas, esos personajes son *cyborgs* porque resultan del desplazamiento de los límites entre naturaleza y cultura, biología y tecnología. Sujetos que, así como los hombres-máquinas pueden ser reconfigurados, también están en constante redefinición de su constitución corporal, sexual y de género. Esos cuerpos híbridos, cuya ambigüedad desafía la delimitación de lo “natural” y de lo “artificial”, corresponden a un lenguaje político, un territorio de resistencia y de subversión, “una imaginería de la fragmentación”, en los términos de Haraway, en constante movimiento.

Otros dos personajes del cine de Almodóvar son relevantes para reflejar el concepto de *cyborg*. El primero es Andrea Caracortada, de *Kika* (1993), una presentadora de un *reality show* sensacionalista que es capaz de todo por un reportaje. El personaje es una mezcla de ser humano y máquina porque lleva acoplado en su cuerpo un aparato tecnológico que ella utiliza para grabar las imágenes de su programa. Andrea es una aficionada a la tragedia, y toda la composición del personaje le aporta características grotescas y casi deshumanas, como el traje con elementos del *trash* y del *postpunk*. Como la define el propio Almodóvar:

Cuando Andrea trabaja como reportera yo quería que pareciese una especie de robot, una mujer-cámara siempre preparada para grabar. Necesitaba un traje multiusos que integrara todos los elementos de un equipo de cámara y que le permitiera moverse con agilidad. El resultado es una verdadera obra maestra. Gaultier convierte a Andrea en una autentica ferretería andante con resonancias militares: un soldado de la

información. El casco que corona su cabeza es una mezcla de 'catwoman', motorista y minero, con la cámara instalada encima como una cresta que recuerda la de los soldados romanos (ALMODÓVAR, 2011: 186).

La descripción del director informa sobre el mensaje del personaje: Andrea es una mujer-máquina, la cámara y todo el aparato tecnológico que lleva es una extensión de su cuerpo, un símbolo de la indistinción entre lo personal y lo profesional, ya que ella parece vivir en función de la búsqueda del espectáculo, de lo trágico. Aunque la intención principal de Almodóvar sea hacer una crítica a los medios de comunicación, al sensacionalismo, a la espectacularización de la realidad, es pertinente analizar el personaje desde la constitución de su cuerpo. Andrea Caracortada ciertamente podría ser vista como un *cyborg*.

Ella es la expresión del organismo híbrido, de la producción tecnológica de los cuerpos (¿un semi robot o una semi mujer?). Andrea tiene la apariencia de un robot, pero su cuerpo es orgánico. Sin embargo, es deshumana, impersonal, es la figura de lo trágico, de lo grotesco, y su performance reafirma esas características: la voz grave, la mirada fría, la violencia y la inmoralidad de sus conductas la sitúan en el límite de lo humano y de lo dehumano. Mientras la construcción visual de los personajes anteriormente citados señala una performatividad de género, la de Andrea Caracortada parece indicar una anulación del género, aunque eso también corresponda a una performance.

El segundo personaje es Chon, del cortometraje *La concejala antropófaga* (2009), que ha sido añadido como final extendido en los extras de la película *Los abrazos rotos*. Concejala de asuntos sociales, Chon profiere un monólogo en el cual habla de sexo, de deseo y de fantasías de un modo poco convencional. Chon es la figura del exceso, y su personalidad es una transgresión del sujeto moral, centrado, disciplinado y racional, lo que se expresa mediante la gula, la lujuria, el vicio, la exacerbación del deseo, de la libido y de la sexualidad, rompiendo con las convenciones de género, de la generación y de la imagen tradicional de la mujer en el cine (COELHO y JAYME, 2012). Es lo que evidencia el siguiente fragmento de su discurso:

Lo que a mí más me gusta, lo que hago es bajarme y empezar a comer los pies del tío hasta el tobillo. Bien, una de las mías fantasías es comer un tío entero empezando por

los pies. Ya lo he intentado, he llegado a meterme en la boca hasta el tobillo de un pie tamaño 45, ¿qué te parece? Ya tengo un título para mi libro: Una cerda en el PAP.

Aunque el corto posea un carácter cómico, la excentricidad de Chon causa cierto incómodo, extrañeza, componiendo una representación grotesca del personaje, expresa por la manera con que ella come, bebe y se droga compulsivamente, además de la repulsión que la idea de la antropofagia provoca en muchas personas. Chon es un personaje sin límites físicos o morales, y el hecho de desear comer un hombre por entero, empezando por los pies, le sitúa en una zona de abyección, entre los sujetos más o menos humanos. A diferencia de Andrea Caracortada, Chon no subvierte la performatividad heteronormativa de género por la construcción del cuerpo, sino por sus usos, desviando sus funciones convencionales para generar otras posibilidades de vivir el deseo, el placer y la sexualidad (COELHO y JAYME, 2012).

En ese sentido, tanto Andrea, como Chon asumen la identidad *cyborg* en la medida que la transgresión de los cuerpos revela otras subjetividades, desestabilizando la noción fija, simplificada y limitada para dar espacio para la duda y la complejidad. Sin embargo, la necesidad de la mirada heteronormativa de categorización de los individuos contribuye a que un ambiguo sea visto como un sujeto extraño, no humano, ininteligible. En otras palabras, un “devenir monstruo”, como lo define Donna Haraway (1995), sujetos que no permiten clasificaciones porque son seres cambiantes, constituyen en si mismos el desplazamiento. Así que el cine, como una de las tecnologías de género, por su capacidad de (de)construir los sujetos por medio de su lenguaje, constituye una importante herramienta política y discursiva para la construcción visual de los cuerpos, de las identidades de género, del deseo y de la sexualidad, cuando en lugar de reafirmar las normas dominantes y los estereotipos, logra reescribir los textos corporales en las sociedades.

Consideraciones finales

Cuando Monique Wittig (2006) afirma que “las lesbianas no son mujeres” porque desvían de la función preestablecida para las mujeres en nuestra sociedad, o sea, la reproducción y el matrimonio heterosexual, es como si las mujeres fueran programadas para determinados roles y el hecho de transgredir las normas de género y de sexualidad representara una resignificación de los sujetos y sus prácticas. Al final, es

lo que los personajes analizados nos permiten verificar, es decir, la posibilidad de una multiplicidad de formulaciones discursivas que constituyen parte de los cuadros de referencia de lo que la sociedad entiende y define como género, además de las disposiciones jerárquicas de los sujetos y sus prácticas.

El poder del lenguaje puede operar tanto en la desnaturalización de las normas, de las categorías y de los discursos, como en la reafirmación de las convenciones. Como afirma Judith Butler (2002), una apropiación crítica de los términos dominantes solamente ocurre si las imágenes, además de enseñar y producir cuerpos inestables, generan una crisis en la referencialidad de lo que estos términos nombran, logran crear otros nombres tal cual las categorías que los discursos hegemónicos instituyen y los intentan ocultar.

Lo que Butler plantea, por lo tanto, es que hacer referencia a una norma dominante, o el simple hecho de dar espacio a otras identidades no significa necesariamente que los términos de esas categorías serán desplazados, sino más bien pueden reiterarlos en lugar de subvertirlos. La mirada cinematográfica es parte de la configuración perceptiva y conceptual de lo que la pantalla nos enseña y, por ello, puede asumir tanto una postura descentralizadora, como volverse un instrumento de reafirmación de lo que ella propone contestar. A menudo, la mirada cinematográfica puede reflejar el pánico que la homosexualidad instaura en el orden heteronormativo, revelándose productora de los mismos efectos que ella denuncia. Un discurso narrativo violento, por ejemplo, puede actuar con más fuerza si la cámara incorpora los artificios que ella contesta, desde una mirada afirmativa de esa violencia, de lo que si propusiera el cuestionamiento de sus términos.

Así pues, el lenguaje es también una forma de visibilidad. Del mismo modo que las imágenes y los discursos contenidos en una película son resultado de una mirada localizada, es decir, es una visión producida desde un lugar específico, la percepción del espectador es construida por una mirada que vigila, significa, pondera y juzga, una evaluación ejercida desde un relativo distanciamiento. Eso porque el espectador nunca es un agente pasivo, sino más bien es un constructor de sentidos y un evaluador de lo que ve, puesto que la acción de mirar está involucrada en un proceso simultáneo de “pensar viendo” (CHAUÍ, 1998).

El cine, por lo tanto, es un vehículo capaz de volver visible el invisible, una vez que proyecta y expone la realidad que una mirada capta. En otras palabras, una película es la expresión de los sentidos imputados sobre lo que uno ve, sentidos que son reinterpretados y resignificados por el observador-espectador, de manera que la articulación de los elementos que componen una producción es lo que orienta esa interpretación, ya que, según Marilena Chauí (1998: 39), “ver es pensar por la mediación del lenguaje”. En el momento en que la construcción visual de los personajes de las películas de Almodóvar anteriormente citados reivindica una performatividad de género auténtica, el desplazamiento ocurre en la medida que esas performances ponen en duda el propio sentido de autenticidad, y contribuyen a la descentralización de los esquemas simbólicos y representativos desde una mirada construida por una cámara no corporizada, todavía capaz de producir los cuerpos y sus significados.

Bibliografía

ALMODÓVAR, PEDRO (2008), *Conversas com Almodóvar*, (STRAUSS, Frédéric ed.), Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed.

ALMODÓVAR, PEDRO (2011), *Los archivos de Pedro Almodóvar: el hombre de La Mancha*, DUNCAN, PAUL; PEIRÓ, BARBARA (ed.), Colônia: Taschen.

BUTLER, JUDITH (2003), *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.

BUTLER, JUDITH (2002), *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*, Buenos Aires, Paidós.

CHAUÍ, MARILENA (1998), “Janela da alma, espelho do mundo” en NOVAES, ADAUTO (org.), *O olhar*, São Paulo, Companhia das Letras: p. 31-64.

COELHO, PALOMA y JAYME, JULIANA GONZAGA (2012), “Gênero e cinema: reflexões sobre ‘A vereadora antropófaga’, de Pedro Almodóvar” en *Seminário Internacional Fazendo Gênero 10 (Anais Eletrônicos)*, Florianópolis. En la red: <http://www.fazendogenero.ufsc.br/10/resources/anais/20/1386007511_ARQUIVO_PalomaCoelho.pdf> (Datos obtenidos: 08 sep. 2014).

COELHO, PALOMA; JAYME, JULIANA GONZAGA (2013), “Gênero, corpo e sexualidade em *Tudo sobre minha mãe* e *A pele que habito*, de Pedro Almodóvar”, en *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*, n. 11, año 5: p. 71-82.

FOUCAULT, MICHAEL (1999), História da sexualidade I: a vontade de saber, Rio de Janeiro, Edições Graal.

HARAWAY, DONNA (1995), Ciencia, *cyborgs* y mujeres: la reinención de la naturaleza, Madrid, Ediciones Cátedra, S. A.

LAURETIS, TERESA (1987), Technologies of gender: essays on theory, film and fiction, Bloomington, Indiana University Press.

LAURETIS, TERESA DE (1994), “A tecnologia do gênero” en HOLLANDA, HELOÍSA BUARQUE DE (org.), Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura, Rio de Janeiro, Rocco: p. 206-239.

WILLIAMS, LINDA (2012), “Screening sex: revelando e dissimulando o sexo” en Cadernos Pagu, n. 38, ene-jun: p. 13-51.

WITTIG, MONIQUE (2006), El pensamiento heterosexual y otros ensayos, Madrid, Editorial EGALES.

**DE UN FILM, UNA NOVELA Y EL PROGRAMA IDEOLÓGICO DEL ANARCO
CAPITALISMO:
AYN RAND Y «EL MANANTIAL»**

Pedro García Bilbao

Cecilia Zanetti

Universidad Rey Juan Carlos

Resumen

Ayn Rand escribió la novela que sirvió de base para el guión de El manantial (The Fountainhead, King Vidor, 1949). Los autores del hecho, los que han escogido el tema, la escritora, la novela, el soporte para difundirla, el director y los actores —es una producción de primer nivel— buscan un efecto y para ello escogieron la comunicación de masas y el cine para lograrlo. En esta ponencia se analiza el contenido y alcance de la obra a la que el film sirve como vector.

Palabras clave

Comunicación de masas, cine, liberalismo, Ayn Rand, fascismo, anarco capitalismo, an.cap, sociología política, guerra fría, propaganda, neoliberalismo, individualismo

Introducción

I. — Ayn Rand escribió la novela que sirvió de base para el guión de El manantial (The Fountainhead, King Vidor, 1949), un espeluznante film de Hollywood que nos coge por sorpresa; pues —prejuiciosamente— no esperamos que en los EE.UU que acaban de derrotar al nazismo y en los que el New Deal ha salvado al país con su defensa del bien común y la solidaridad, un film lanzado desde la gran industria de Hollywood, esconda una carga ideológica tan particular como la que en él se desarrolla; se nos coge con la guardia baja y un mensaje ideológico pétreo y radical nos alcanza de lleno. Los autores del hecho, los que han escogido el tema, la escritora, la novela, el soporte para difundirla, el director y los actores —es una producción de primer nivel—

buscan un efecto y para ello han escogido la comunicación de masas y el cine para lograrlo.

En *El manantial* Se cuenta la historia de un arquitecto orgulloso de su obra y su conflicto por el dominio y el derecho sobre sus diseños y proyectos; las empresas con las que trabaja quieren transformar el proyecto inicial y él se resiste. La historia deriva rápidamente a zonas insospechadas, donde la personalidad egocéntrica, sin asomo alguno de empatía, sociopática, del protagonista se nos muestra como modelo del héroe.

No es de extrañar el apoyo que recibió Rand en ciertos medios de la industria norteamericana con esta obra y otras, pues su trabajo era literalmente munición al servicio de la oligarquía económica y financiera enfrascada en un combate cultural con el New Deal de Roosevelt, y obras como las de Rand no eran precisamente burdas, sino que incluso podían pasar por «profundamente americanas», enmascaramiento particularmente explícito en el alegato final del film. La película es de 1949, ya se ha comenzado a destruir la influencia de Roosevelt y la guerra fría es una realidad, pero los autores saben que es un combate total y en el que no se pueden hacer prisioneros ni ceder hasta la destrucción total, la carga ideológica del film es brutal e inmisericorde y no busca tanto derribar la ideas democráticas y solidarias del New Deal, o el posibilismo keynesiano como prevenir el futuro y dar la batalla pensando en él. La novela original se ve así extendida y publicitada hacia las masas y en los años posteriores conocerá reediciones y traducciones a decenas de idiomas, se le aplica el mismo tratamiento que a George Orwell y sus emblemáticas obras «1984» y «Animal Farm».

El desprecio por los trabajadores de la construcción que convirtieron el proyecto en realidad —son ignorados— es casi «olímpico», sólo surge el duelo entre el genio personal que prefiere destruir su obra antes que verla transformada y el poder del dueño de la empresa que desea adaptarla sin preguntar al autor. Pero lo que podría ser una denuncia de la alienación del trabajador por la empresa capitalista, se convierte en otra cosa: no es el trabajo, es el «genio» personal, no es la alienación, sino la intromisión en la esfera del creador individual, no es la empresa, es el estado, pues en realidad se emplea a la empresa pero a quien se critica es al estado. El arquitecto hace estallar una bomba para arruinar la construcción y muere un trabajador. Su juicio se convierte en una apología de la libertad creadora, individual, de la «visión» del superhombre y su

supuesto derecho a destruir su obra si le viene en gana a costa de lo que sea. No hay ni un sentimiento de solidaridad hacia la víctima, ni una referencia a que si la obra existe físicamente se debe al trabajo, la empresa coacciona al superhombre gracias al poder del estado y quien recibe la crítica es el estado, no la empresa, pues la empresa en cuestión es creación de otro superhombre —por encima de los «perdedores» simples mortales— y la cuestión deriva hacia un enfrentamiento entre individualidades. El estado de derecho, con sus leyes, abogados, tribunales y con constituciones que consagran por escrito derechos e igualdad— es el enemigo, sofoca el resultado «natural» del choque de personalidades «superiores», al poner la capacidad de coacción al servicio del más débil, la gente sencilla a la que se le reconoce la condición de ciudadanos.

La lograda puesta en escena que lleva a cabo King Vidor demuestra que la productora (la industria y el poder del dinero conscientes de su influencia cultural) apostó fuerte. Cuenta con medios, con tiempo, es un film largo y complejo para las masas por su gran carga discursiva. ¿Cómo es posible que la industria cinematográfica apoyase algo así? Debe saberse que la propia Ayn Rand dispuso del control total del guión para que fuese ella quien personalmente pudiera controlar el resultado final; algo inaudito en la época. La respuesta es clara, el film es un apuesta política, la industria tiene su propia agenda y sus valores y la obra de Rand ha sido seleccionada. Durante los años de la guerra mundial hubo que filmar historias que hablaban del peligro nazi en América, no faltaron las denuncias de los poderosos caídos en la tentación nazi, del discurso elitista como enemigo de América; fue el Hollywood comprometido socialmente y con el antifascismo, auspiciado por Roosevelt y justificado por la guerra. Tras la muerte de Roosevelt, las cosas vuelven a su cauce. Vidor va a hacer una obra militante. No es «realismo socialista» precisamente, es «idealismo capitalista extremo», pues lo de realismo no es adjetivo que le cuadre. Es una obra obscena, saca a la luz lo que está oculto y no debe mostrarse, defiende la dominación, el ego, el individualismo, el desprecio por los débiles, el asco físico por la cobardía de los inferiores que han de unirse en contubernios abominables como el estado o la ley para poder vencer. Es obscena como obscena fue la propaganda y el discurso nazi.

En el film el arquitecto superhombre, lo es integral. Es además de un ego superior, un macho superior, un macho alfa, capaz de subyugar a las mujeres con su sola

presencia, solamente la insidia, la debilidad femenina o la acción del dinero de los inferiores puede causarle problemas para mantener en sus brazos a la hembra elegida; una vez más la nociva influencia de lo social corrompido por construcciones antinaturales como el estado, la ley, la costumbre, el dinero, impiden que lo naturalmente predispuesto ocurra, de ahí el componente «anarco», lo que combinado con el componente darwinista nos ofrece el resultado nazi-liberal. El arquitecto, Howard Roark, interpretado nada menos que por Gary Cooper, es el particular «hombre de mármol», el súper-hombre del film; el juego erótico subliminal alcanza cotas pocas veces logradas, la fascinación ejercida por su personalidad dominante no basta, Roark luce torso y camiseta repleta de vigor masculino mientras se entrega a penetrar rocas con la fuerza imparable de su potente mazo, mientras la dulce Dominique, Patricia Neal, le observa alterada íntimamente ante tan turbadora visión y nerviosa agita la fusta de su caballo. Los encuentros y desencuentros amorosos se deberán a intromisiones externas que no se producirían si el orden natural no estuviera alterado.

El manantial es una obra compleja, muy personal, con una carga ideológica desmedida, en la que de forma explícita se aboga por el orgullo, el individualismo, el desprecio a los débiles, el odio al papel del estado en la defensa de los débiles que son además «inferiores». El título hace referencia al caudal de energía vital inagotable que hace posible el triunfo de los que son superiores por naturaleza, el manantial de voluntad que fluye imparable del ego del superhombre. Es un film para el que tenemos que acuñar algunos conceptos: es nazi, pero no solamente, es aristocratizante, pero no solamente, es liberal, pero no solamente, es minarquista, pero no solamente; es todas esas cosas. La dificultad para calificar el pensamiento de Ayn Rand se encuentra aquí muy bien ejemplificada. Si tomamos el nazismo y lo despojamos de su parte de colectivismo racial y de su hojarasca antiplutocrática —que es el concepto usado por el nazismo—, podríamos calificar al liberalismo de Rand como nazi. En realidad una sociedad minarquista —con el estado mínimo— y con los valores de egoísmo creativo e individualismo extremo de Ayn Rand sería una sociedad de castas, donde los sujetos se agruparían de forma no ya «natural», sino animal, en grupos definidos por sus caracteres físicos y voluntad; esta estructuración social fruto de la supuesta diferencia genética —no cultural—, individual, donde hay seres superiores individualmente cuyas voluntades —el manantial— se imponen a los otros de forma natural, es una sociedad

de castas. ¿Porque son enemigos del estado? Porque el estado puede convertirse en defensor de los débiles y de la razón objetiva del derecho en defensa del bien común, es decir, no se trata de tener el estado a su servicio sino de reducirlo a la mínima expresión para que nunca pueda suponer un riesgo para el ejercicio de la dominación «natural» de los «superiores». ¿Cómo se organizaría en la práctica una sociedad hipotética basada en esos prejuicios y temores? Mediante un sistema de castas.

Los nazis escogieron la svástica indoeuropea por razón del modelo de castas que regía en el viejo mundo indoario. Una sociedad sin estado, dominada por un sistema de castas donde los dominadores lo son de forma natural, por la fuerza de su voluntad, de su ser superior, sin estados decadentes que obliguen a los superiores a someterse al dictado de los débiles, pues si el estado surge de la dominación natural, ya no es estado sino solamente el orden cósmico. Esta concepción es puramente nazi, y es un punto de encuentro con supuestos defensores de la «libertad individual» liberales como Ayn Rand.

La autora de *El manantial* os recuerda a Ernst Jünger y su obra de entreguerras — *En los acantilados de mármol*, y otras— en los que este autor alemán refleja su visión aristocratizante, su desprecio por las masas amorfas, su idealización del héroe tradicional encumbrado de forma natural por los atributos personales y que le hacen merecedor de derechos exclusivos, los privilegios del héroe. Si Jünger es antinazi (formó parte de la resistencia de los oficiales prusianos a Hitler), no se debe a sus valores democráticos, sino más bien a lo contrario. Jünger desprecia a Hitler y al nazismo por puro clasismo, por su origen de clase. Los héroes tradicionales se ven amenazados por la jauría rabiosa de las SA y las SS que con su locura ciega arruinan el edificio tradicional del poder. Jünger fue pretendido por el NSDAP, —su obra *Tempestades de acero*, fue casi un libro de culto para una generación de alemanes humillados por Versalles—, el III Reich le quiso entre los suyos, pero si se resistió fue por desprecio de clase, no por repugnancia a los aspectos constitutivos del nazismo. Ayn Rand, desde su personal contexto cultural y social, el de una mujer rusa, exiliada en Estados Unidos, profundamente anticomunista, que desarrolla un credo personal basado en la afirmación sin límites del ego y en un desprecio profundo de cualquier intromisión ajena en su mundo personal, es una versión «liberal» del aristocratismo prusiano de

Jünger.

Si bien el nazismo construye su visión e torno a una idea de «colectivismo racial» en el que los individuos se diluyen —todos los individuos— lo que es algo incompatible en principio con el individualismo extremo de los an.cap como Ayn Rand, el concepto de superhombre, de sujeto que por razón de una superioridad innata se encuentra por encima de la masa es algo que en el sistema de Rand tiene perfecta cabida. A diferencia de Jünger que se reconoce en el aristocratismo prusiano, Rand, de origen plebeyo —en el esquema tradicional— propugna que el «superhombre» puede estar en todas partes pues el manantial del que se nutre su superioridad no es otro que el de una voluntad de hierro; en este sentido Rand está más cerca del planteamiento nacional-socialista, que del viejo reaccionarismo clasista de los Jünger, pues el fenómeno nazi conceptuó el sistema de clases aristocrático como algo contaminado y que debía ser superado.

Es la ambigüedad de los conceptos empleados por Rand, propios del liberalismo anglosajón los que mueven a confusión... ¿quién puede estar en contra del concepto de libertad? ¿quién puede defender la intromisión del estado, del poder, en la propia conciencia? Pero afirmar esa absoluta independencia en abstracto, olvidando la naturaleza social de los seres humanos, nos lleva a obviar el cómo nos podemos organizar social y políticamente con esos principios. El «dejemos a cada uno con su responsabilidad ante sus logros y fracasos» se vuelve sinónimo de aceptar como naturales las diferencias que se vuelven, y esto es lo grave, deficiencias de los otros, y los deficientes no tienen derecho a imponerse a los superiores. El liberalismo extremo de Ayn Rand lleva a un sistema de castas superiores e inferiores, a un modelo social de dominación aterrador, por mucho que la palabrería vacía, sea pasto de toda suerte de ingenuos o incautos. El protagonista de El manantial debe luchar contra una sociedad enferma por la dominación de los débiles a través del estado, pues sólo el estado y su capacidad de coacción pueden vencer a los poderosos por naturaleza y el estado es la creación demoniaca que altera el orden natural de las cosas. La cuestión es ¿cómo sería la sociedad al modo natural del superhombre, del ego imbatible? Sería una sociedad en la que la estructura social sería el reflejo natural de las deficiencias del carácter de cada cual, ocupando de forma natural la posición superior los que son dominadores por naturaleza y son capaces de controlar y someter su fuerza de voluntad. Estaríamos ante una sociedad de castas, como la que estaba en la mente de los ideólogos nazis, siendo

las diferencias con ellos bastante más superficiales de lo que pudiera parecer.

Para liberales y nazis el concepto de clase social es una abominación y el de casta coincidente. Clase se refiere a factores externos, objetivables, medibles, coyunturales, pero sobre todo alterables por la acción humana (el trabajo, la cultura, la política, la ley, el cambio social), lo que para nazis y liberales es «bolchevique».

La ilustración —y la izquierda que de ella surgió— consideró que los seres humanos no tienen naturaleza sino condición, y que la educación, la instrucción pública, es el camino para mejorar la condición humana. Tal concepción, unida a los derechos humanos universales, sociales y políticos y a la idea de ciudadanía, son la base del republicanismo clásico, es decir, algo a destruir por el liberalismo radical y el nazismo. El darwinismo social extremo es el punto de encuentro entre liberalismo y nazismo, por mucho que la propaganda dominante al servicio del capitalismo real pretenda enmascararlo. En esa tarea de intoxicación, la figura de Ayn Rand ha sido muy importante, y solamente la indigencia actual del pensamiento crítico y el dominio cuasitotal de los medios de comunicación por el pensamiento —digámoslo así— único neoliberal, puede explicar el retorno de obras y mensajes como el suyo. Una sociedad sometida a la postmodernidad y a la desestructura «creativa» del capitalismo moderno, desideologizada, con los valores de la Ilustración y de la izquierda derruidos, con un acoso continuo a toda forma socialmente vertebrada de cooperación y solidaridad, atomizada socialmente, deja a las personas inertes, indefensas y propensas a tragar como liberador o guía, discursos y palabrerías que dicen defenderles como individuos frente a las maquinaciones del estado, los políticos, los sindicalistas o los corruptos. Es esta la clave para entender este retorno de la autora de *El manantial*.

Ver difundidas viralmente por las redes sociales citas escogidas —y descontextualizadas— de Ayn Rand, la profusión creciente de los colores amarillo y negro del minarquismo y anarco.capitalismo, como símbolo de «rebeldía individual» frente a la «casta política», es un indicio claro de que los mismos poderes oligárquicos que apoyaron a Rand, combatieron al New Deal, al welfare state o al comunismo y a las ideas de democracia, los derechos sociales y políticos, izquierda, sindicatos y

fraternidad organizada y vertebrada socialmente frente al egoísmo y el darwinismo social nazi-liberal, son poderes crecientes hoy y dispuestos a una nueva cruzada para aplastar la herencia cultural y política de la Ilustración.

II. — Lo de que la democracia y el estado democrático unidos a la idea de bien común y servicio público son un peligro, una peste a combatir pues amenazan al sacrosanto «individuo», Buchanan, premio nobel de economía, es decir, propuesto por el Banco central de Suecia, lo teorizó perfectamente y dejó claro que los defensores del servicio público eran gente de la que desconfiar («celotas», por la vieja secta judía del antiguo testamento, era cómo denominaba a las personas con vocación de servicio público que sobrevivían en el seno de los estados como funcionarios públicos). Las privatizaciones no solo permiten ganar dinero a la elite, disminuyen el estado, liquidan a los funcionarios, y permite la erradicación del concepto de bien común y de sacrificio por los demás del imaginario de las gentes.

No os engañéis, para el liberalismo extremo, los an.cap o minarquistas, la humanidad no es más que un montón de ganado sacrificable a los intereses personales de quien por su poder, dinero o propiedades pueden permitírselo. Es lo que se oculta en la frasecita de «exigieron por encima de sus posibilidades». Una frase que oculta el horror de justificar la muerte de los que quieren, pese a todo, por millones cada día, en en todo el mundo, seguir viviendo, simplemente viviendo, «por encima de sus posibilidades», pues la alternativa es, para ellos, la muerte.

Ayn Rand fue una ensayista, una divulgadora de opiniones, algo más culta que la media, pero que sirvió de bufón a los poderosos, los halagó teorizando que su posición de poderosos y dominadores era moral y justa. No lo hizo por cinismo, sino por convicción, estaba embuída por completo de esa visión egocéntrica del derecho personal del sujeto que con voluntad firme y decidida, orgulloso, tiene derecho a prevalecer. Egocentrismo y orgullo, unidos a voluntad indoblegable, individualismo extremo, convierten toda su palabrería sobre la libertad individual en una excusa para justificar la dominación de los demás, por mucho que diga denunciarla. Ayn Rand hizo el guión base de El manantial, un espeluznante film de Hollywood que nos coge por sorpresa. Se cuenta la historia de un arquitecto orgulloso de su obra y su conflicto por el dominio y

el derecho sobre sus diseños y proyectos; las empresas con las que trabaja quieren transformar el proyecto inicial y él se resiste. La historia deriva rápidamente a zonas insospechadas, donde la personalidad egocéntrica, sin asomo alguno de empatía, sociopática, del protagonista se nos muestra como modelo del héroe. El desprecio por los trabajadores de la construcción que convirtieron el proyecto en realidad —son ignorados— es casi «olímpico», solo surge el duelo entre el genio personal que prefiere destruir su obra antes que verla transformada y el poder del dueño de la empresa que desea adaptarla sin preguntar al autor. Pero lo que podría ser una denuncia de la alienación del trabajador por la empresa capitalista, se convierte en otra cosa: no es el trabajo, es el «genio» personal, no es la alienación, sino la intromisión en la esfera del creador individual, no es la empresa, es el estado, pues en realidad se emplea a la empresa pero a quien se critica es al estado. El arquitecto hace estallar una bomba para arruinar la construcción y muere un trabajador. Su juicio se convierte en una apología de la libertad creadora, individual, de la «visión» del superhombre y su supuesto derecho a destruir su obra si le viene en gana a costa de lo que sea. No hay ni un sentimiento de solidaridad hacia la víctima, ni una referencia a que si la obra existe físicamente se debe al trabajo, la empresa coacciona al superhombre gracias al poder del estado y quien recibe la crítica es el estado, no la empresa, pues la empresa en cuestión es creación de otro superhombre —por encima de los «perdedores» simples mortales— y la cuestión deriva hacia un enfrentamiento entre individualidades. El estado, con sus leyes y abogados, es el enemigo, sofoca el resultado «natural» del choque de personalidades superiores, al poner la capacidad de coacción al servicio del más débil.

El manantial es una obra compleja, muy personal, con una carga ideológica brutal, en la que de forma explícita se aboga por el orgullo desmedido, el individualismo, el desprecio a los débiles, el odio al papel del estado en la defensa de los débiles que son además «inferiores». El título hace referencia al caudal de energía vital inagotable que hace posible el triunfo de los que son superiores por naturaleza, el manantial de voluntad que fluye imparable del ego del superhombre. Es un film para el que tenemos que acuñar algunos conceptos: es nazi, pero no solamente, es aristocratizan, pero no solamente, es liberal, pero no solamente, es minarquista, pero no solamente; es todas esas cosas. La dificultad para calificar el pensamiento de Ayn Rand se encuentra aquí muy bien ejemplificada. Si tomamos el nazismo y lo despojamos de su parte de colectivismo racial y de su hojarasca antiplutocrática —que es el concepto usado por el

nazismo—, podríamos calificar al liberalismo de Rand como nazi. En realidad una sociedad minarquista —con el estado mínimo— y con los valores de egoísmo creativo e individualismo extremo de Ayn Rand sería una sociedad de castas, donde los sujetos se agruparían de forma no ya «natural», sino animal, en grupos definidos por sus caracteres físicos y voluntad; esta estructuración social fruto de la supuesta diferencia genética —no cultural—, individual, donde hay seres superiores individualmente cuyas voluntades —el manantial— se imponen a los otros de forma natural, es una sociedad de castas. Los nazis escogieron la esvástica indoeuropea por razón del modelo de castas que regía en el viejo mundo indoario. Una sociedad sin estado, dominada por un sistema de castas donde los dominadores lo son de forma natural, por la fuerza de su voluntad, de su ser superior, sin estados decadentes que obliguen a los superiores a someterse al dictado de los débiles. Esta concepción es puramente nazi, y es un punto de encuentro con supuestos defensores de la «libertad individual» liberales como Ayn Rand.

La autora de *El manantial* nos recuerda a Ernst Jünger y su obra de entreguerras, *En los acantilados de mármol*, y otras— en los que este autor alemán refelja su aristocratizo, su visión aristocratizante, su desprecio por las masas amorfas, su idealización del héroe tradicional encumbrado de forma natural por los atributos personales y que le hacen merecedor de derechos exclusivos, los privilegios del héroe. Si Jünger es antinazi (formó parte de la resistencia de los oficiales prusianos a Hitler), no se debe a sus valores democráticos, sino más bien a lo contrario. Jünger desprecia a Hitler y al nazismo por puro clasismo, por su origen de clase. Los héroes tradicionales se ven amenazados por la jauría rabiosa de las SA y las SS que con su locura ciega arruinan el edificio tradicional del poder. Jünger fue pretendido por el NSDAP, —su obra *Tempestades de acero*, fue casi un libro de culto para una generación de alemanes humillados por Versalles—, el III Reich le quiso entre los suyos, pero si se resistió fue por desprecio de clase, no por repugnancia a los aspectos constitutivos del nazismo. Ayn Rand, desde su personal contexto cultural y social, el de una mujer rusa, exiliada en Estados Unidos, profundamente anticomunista, que desarrolla un credo personal basado en la afirmación sin límites del ego y en un desprecio profundo de cualquier intromisión ajena en su mundo personal, es una versión «liberal» del aristocratismo prusiano de Jünger. Es la ambigüedad de los conceptos empleados por Rand, propios del liberalismo anglosajón los que mueven a confusión... ¿quién puede estar en contra del concepto de libertad? ¿quién puede defender la intromisión del estado, del poder, en la propia

conciencia? Pero afirmar esa absoluta independencia en abstracto, olvidando la naturaleza social de los seres humanos, nos lleva a obviar el cómo nos podemos organizar social y políticamente con esos principios. El «dejemos a cada uno con su responsabilidad ante sus logros y fracasos» se vuelve sinónimo de aceptar como naturales las diferencias que se vuelven, y esto es lo grave, deficiencias de los otros, y los deficientes no tienen derecho a imponerse a los superiores. El liberalismo extremo de Ayn Rand lleva a un sistema de castas superiores e inferiores, a un modelo social de dominación aterrador, por mucho que la palabrería vacía, sea pasto de toda suerte de ingenuos o incautos.

El protagonista de *El manantial* debe luchar —en su planteamiento— contra una sociedad enferma por la dominación de los débiles a través del estado, pues sólo el estado y su capacidad de coacción pueden vencer a los poderosos por naturaleza y el estado es la creación demoníaca que altera el orden natural de las cosas. La cuestión es ¿cómo sería la sociedad al modo natural del superhombre, del ego imbatible? Sería una sociedad en la que la estructura social sería el reflejo natural de las deficiencias del carácter de cada cual, ocupando de forma natural la posición superior los que son dominadores por naturaleza y son capaces de controlar y someter su fuerza de voluntad. Estaríamos ante una sociedad de castas, como la que estaba en la mente de los ideólogos nazis, siendo las diferencias con ellos bastante más superficiales de lo que pudiera parecer. Para liberales y nazis el concepto de clase social es una abominación y el de casta coincidente. Clase se refiere a factores externos, objetivables, medibles, coyunturales, pero sobre todo alterables por la acción humana (el trabajo, la cultura, la política, la ley, el cambio social), lo que para nazis y liberales es «bolchevique». La ilustración —y la izquierda que de ella surgió— consideró que los seres humanos no tienen naturaleza sino condición, y que la educación, la instrucción pública, es el camino para mejorar la condición humana. Tal concepción, unida a los derechos humanos universales, sociales y políticos y a la idea de ciudadanía, son la base del republicanismo clásico, es decir, algo a destruir por el liberalismo radical y el nazismo.

El darwinismo social extremo es el punto de encuentro entre liberalismo y nazismo, por mucho que la propaganda dominante al servicio del capitalismo real pretenda enmascararlo. En esa tarea de intoxicación, la figura de Ayn Rand ha sido muy importante, y solamente la indigencia actual del pensamiento crítico y el dominio cuasitotal de los medios de comunicación por el pensamiento —digámoslo así— único

neoliberal, puede explicar el retorno de obras y mensajes como el suyo. Una sociedad sometida a la postmodernidad y a la desestructura «creativa» del capitalismo moderno, desideologizada, con los valores de la Ilustración y de la izquierda derruídos, con un acoso continuo a toda forma socialmente vertebrada de cooperación y solidaridad, atomizada socialmente, deja a las personas inertes, indefensas y propensas a tragar como liberador o guía, discursos y palabrerías que dicen defenderles como individuos frente a las maquinaciones del estado, los políticos, los sindicalistas o los corruptos. Es esta la clave para entender este retorno de la autora de *El manantial*.

No era ella poderosa por sí misma, ni pertenecía a la casta —aquí sí procede usar el término— superior, pero les admiraba y ellos la cooptaron y utilizaron. Nietzsche fue otra cosa, por la sencilla razón de que fue genial y su trabajo muy rico en lecturas, de hecho sólo una lectura forzada puede justificar el uso nazi de sus palabras, pero el caso de Rand es otra asunto, no es polisémica, es una legitimadora clara del individualismo extremo, del egoísmo absoluto como moral, prostituye la palabra libertad al extremo, es un horror. Es la libertad del fuerte, la libertad del poderoso, que no se puede sacrificar a la «tiranía» de las masas... lo que por cierto es defendido por Goebels en sus discursos, tiene una lectura nazi, como la tiene liberal. Lo que pasa es que el fascismo viene de los de de abajo —es la canalla vil, proletarios o burgueses de medio pelo que se embrutecieron en las trincheras, probaron la sangre y les transformó—, mientras que el liberalismo extremo es el fascismo de los poderosos que lo son ya antes, del aristocratismo oligárquico, de los que como los nazis, desprecian profundamente a los débiles, adoran a los fuertes y toman su posición de dominio social como la prueba del derecho a dictar su voluntad. No faltan entre los «liberales» quienes desde un origen trabajador tratan de asimilarse a los valores de la clase dirigente y aún la de prestarse a su servicio, cuando no creerse uno de ellos. La ideología se extiende sobre la base de ignorancia y alienación que cada día proliferan más.

El éxito del liberalismo extremo en este sentido se basa en esa posibilidad hipotética de que no importa el origen sino solamente los resultados económicos, pasando del arroyo a la elite supuestamente sin problemas, con el ascensor social engrasado por la destrucción de las «trabas» a la actividad económica. Los «emprendedores» con éxito pueden hacerse olvidar su origen humilde..., los demás son

«perdedores» y nada merecen. El darwinismo social es consustancial al liberalismo y la base de su modelo social. Si el liberalismo usa como adjetivo descalifican al nazismo se debe al hecho histórico de la guerra mundial que dejó claro ante el mundo la barbarie nazi, convirtiéndola en algo monstruoso para millones de personas, pero el liberalismo olvida el doble juego que la oligarquía anglosajona llevó a cabo con nazis y fascistas, que encarnaron para ellos una solución al peligro de la democracia y el comunismo. Fueron Roosevelt y Henry Wallace vicepresidente con Roosevelt y hoy olvidado y despreciado, quienes quizá mejor teorizaron sobre el peligro de tipo fascista que entrañaba el poder del capital, de la elite económica situada entre bastidores del sistema político y social norteamericano. La evolución del nazi-fascismo llevó a la guerra y obligó a la oligarquía anglosajona a defender su propio papel dominante en el contexto global, cuestionado por la deriva ideológica nazi y la parte que tuvo de autonomía propia. Hoy el liberalismo usa como insulto la palabra «fascista», y oculta sus complicidades pasadas. Lo que ocurre con el concepto de liberal y liberalismo en España es algo a considerar, pues las notas con las que aquí se caracteriza el liberalismo realmente existente (eso que ahora se llama neoliberalismo), parecen chocar una tradición cultural hispana en la que el concepto era claramente asociada a libertad de conciencia, tolerancia, respeto a las diferencias, etc. Esto es algo que está relacionado con nuestra propia historia, teñida de luchas por emancipar la conciencia individual, la sociedad y la política de la iglesia.

Liberalismo, que es palabra española, procede de libertad frente a intolerancia, de libertad frente a dominación teocrática y señorial, y estuvo unida a las luchas contra el Antiguo Régimen en el XIX. Pero el liberalismo que se enfrentó a la Iglesia, al absolutismo real y defendió la constitución y la nación frente a la Inquisición y el despotismo fue políticamente derrotado en sus variantes más radicales e insurreccionales (Riego, Torrijos) y muy pronto derivó, como en otros países, hacia una hibridación extraña con el viejo sistema de clases. El enfrentamiento entre liberales y absolutistas nunca tuvo en España un triunfo claro del liberalismo político y no logró plenamente la liquidación de todos los vestigios del antiguo régimen. En España, el liberalismo no fue el único obstáculo para el avance de los partidarios de un sistema plenamente democrático y socialmente avanzado, lo fue también la Iglesia y la reacción pura y dura; la alianza entre «liberal conservadores» y los sectores reaccionarios la encontramos en la constitución de 1876, que consagra el estado confesional. En los

atrasos y derrotas del liberalismo español, de su extrema debilidad, hay que encontrar el origen del actual carnaval que lleva a los hijos de los fascistas a proclamarse «liberales» y seguidores ciegos del «tea party», sin haber recalado nunca en las playas de los valores democráticos y republicanos. El republicanismo español clásico fue más deudor de la herencia jacobina revolucionaria, del ejemplo y martirio de Riego, de la vocación social de los regeneracionistas, del laicismo militante y del discurso ilustrado republicano que del liberalismo económico inglés. Es por eso que en España tenemos hoy liberales que volverían a fusilar a Riego, que abominan de la República y que se pliegan sectaria y fanáticamente a la barbarie neocon anglosajona, en la que sustituyen el componente sectario y retrogrado de las sectas protestantes norteamericanas por el cristo-capitalismo opusino, desarrollado y extendido en los años del Plan de Desarrollo nacido de los pactos con EE.UU en los años cincuenta.

Decir liberal español no es necesariamente una referencia culta y amable a Riego, Fernández de los Ríos o a Joaquín Costa, ya no lo es, sino también a franquistas reconvertidos, conversos al poder del imperio, que han tragado los dogmas de Hayeck y su secta como los capones de Villalba el maíz que los ceba. El que hoy se pretenda imponer a la Europa continental un modelo de democracia que no es más que el modelo de capitalismo anglosajón, no encuentra en España apenas resistencia entre nuestras elites, pues en nuestro país el aplastamiento de la República, el golpe, la guerra, los 35 años de dictadura y una transición basada en la impunidad han propiciado un entorno muy favorable para la nueva barbarie que avanza, pues aquí la izquierda realmente existente es particularmente débil, por no decir social-liberal y por tanto vendida, el republicanismo sigue proscrito y la única oposición parece radicar en las luchas de facción entre opusinos y neocon enfrentados con sectores procedentes del aparato de poder político (Rajoy).

El nazismo fue un epifenómeno concreto, una perversión salida de la herida monstruosa de las trincheras, pero el liberalismo de la Rand y compañía es la evolución del aristocratismo oligárquico de los que tienen el poder económico y político desde hace tiempo...; el capitalismo fue la perra preñada del que nació el monstruo, por emplear las palabras del poeta comunista alemán Bertold Brecht; una perra que sigue siendo fértil. La Rand fue una bufona en manos de esta gente, y sus palabras son usadas

según convenga.

Más peligroso que Ayn Rand fue el politólogo y sociólogo Strauss, verdadero muñidor de la ideología neoliberal como política aplicada, como adaptador a lo político de la paranoia de economistas como Hayeck y su secta.

Strauss, que venía huyendo del nazismo, fue profesor en centros universitarios de los hijos de la elite norteamericana y puso su conocimiento al servicio práctico del poder de la oligarquía, más allá de las pantallas externas del sistema político de turno, de la democracia. Strauss fue el apóstol de la razón cínica, en la que el poder es el principio y el fin, mantenerlo en las mismas manos de siempre el objetivo, y las masas simple ganado manipulable; una manipulación que en las sociedades «democráticas» permite el gobierno en la sombra, discreto, que convierte a los políticos en títeres, a la masa en algo moldeable gracias a los procesos sociales de la postmodernidad, los media, la atomización, la desideologización, etc.

Strauss y Ayn Rand fueron instrumentos en manos de la elite, se infamaron a sí mismos para ponerse al servicio del poder, de los poderes «reales», y ayudaron a construir el sistema ideológico que está detrás de esta crisis y que está llevándonos a la barbarie. Para ellos, los dos siglos transcurridos desde la revolución francesa son un peligro, la única forma de preservar el poder de la oligarquía es aniquilando hasta la raíz, los conceptos nacidos de la revolución, fraternidad, igualdad, república, revolución, nación, clases, lucha de clases, bien público, virtud ciudadana, sacrificio, derechos sociales..., todo lo que no sea individualismo extremo, egoísmo y pura dominación de los fuertes es algo decadente, peligroso, ominoso... Es la barbarie en estado puro, armada del dinero, la fuerza, pero también de la ciencia y la técnica prostituidas y puestas al servicio de la dominación.

Es por por todo esto por lo que le mantienen un odio cerval al comunismo, pues el comunismo es un compromiso sincero con la dignidad colectiva de los seres humanos al extremo de sacrificarse por los demás si es preciso, y un compromiso que nace de la lucidez y de la identificación con los débiles, los explotados y con todos aquellos que han sido aplastados durante la historia de horror de la humanidad. Odian al comunismo

por eso, por lo que tiene de hermoso, de solidario, de heredero de la tradición de la fraternidad republicana, no por los errores que hayan podido cometerse. No odian el fracaso el comunismo por sus supuestos errores, lo que temen y odian es su triunfo, el que la esperanza se mantenga viva en los corazones de millones aunque no sepan ponerle nombre. Para esta secta, el republicanism clásico es parte del mismo paquete a destruir, pues el republicanism no basa la libertad en las propiedades y el dinero sino en la universalidad de los derechos humanos, la igualdad esencial de los seres humanos

El liberalismo realmente existente, el que sin el menor sonrojo ha matado de hambre, agotamiento, enfermedad, o por la violencia y la explotación a millones y millones de personas, el que está dispuesto a sacrificar a la humanidad en el futuro al negarse a aceptar la terrible realidad del agotamiento de los recursos naturales, del petróleo, de la crisis ecológica global,

Para esta secta liberal fanática representada por los neocon, an.cap. o tea party, como quieran —pues es un engendro con varias ramas—, todo lo que no sean ellos y busque el bien común debe ser aniquilado, por eso todo lo que se les opone desde ideas de libertad, igualdad y fraternidad es «comunismo». La educación pública, la salud, las pensiones públicas, todos los derechos sociales sustentados con el trabajo y los impuestos de todos, asumidos por el estado democrático como una obligación moral y política, garantizados por ley, son para ellos un horror a destruir; como lo es una ciudadanía bien informada, educada, los trabajadores organizados, los sindicatos, cualquier manifestación social nacida de la cooperación y la solidaridad, donde la empatía y el sacrificio por los demás sean el motor principal son algo a ser destruido totalmente.

La ofensiva cultural que padecemos contra todo lo público, contra la idea misma de la política y los políticos, el linchamiento de los sindicatos y el sindicalismo, contra toda forma de organización colectiva, esa continua agresión y calumnia a la República, a la izquierda tienen su raíz en la batalla emprendida por los neoconservadores desde los años 60 del siglo XX. Surgidos en el interior mismo de la bestia en los años de la guerra fría, el neoconservadurismo nace de la reacción a los acomodados realistas de los

conservadores tradicionales. Los neocon surgen al margen de la política realista dominante en la postguerra. La gestión de la realidad exige a veces transigir con ella y llegar a acuerdos incluso con los enemigos, sobre todo si el enemigo tiene su propia cuota de poder y no puedes eliminarlo. Los neocon odiaban esas transacciones y su posición parasitaria del sistema de poder, replegados en las empresas, universidades, fundaciones, grupos de presión, en el lobby militar-empresarial y por entre las rendijas del aparato del estado, les permitió consolidar posiciones e influencia hasta que les fue posible pasar a primer plano, aunque una vez en él también hayan tenido que negociar con la realidad de las relaciones de fuerza.

Tras 1945, la guerra fría les dio un nuevo impulso a las luchas que desde la época de Roosevelt y el New Deal venían dándose y en las que la parte democrática ha ido retrocediendo hasta llegar al día de hoy. Luchas por el control del aparato del poder, pero sobre todo por la «dirección» ideológica del sistema. Esas luchas que marcan el ascenso de los neoliberales, su larga marcha hasta lograr determinar la dirección a seguir, es algo a estudiar en detalle. En ella, figuras o iconos como Ayn Ryand o referentes intelectuales como Strauss, tienen un papel destacado, pero no debemos olvidar que no fue otro que el de proporcionar pantallas, excusas, coartadas o filosofía barata para justificar el horror que representa el liberalismo real.

III. — Texto del alegato final en «El manantial».

«Miles de años atrás, un gran hombre descubrió cómo hacer fuego. Probablemente fue quemado en la misma estaca que había enseñado a encender a sus hermanos. Seguramente se le considero un maldito que había pactado con el demonio. Pero, desde entonces, los hombres tuvieron fuego para calentarse, para cocinar, para iluminar sus cuevas. Les dejó un legado inconcebible para ellos y alejó la oscuridad de la Tierra. Siglos más tarde un gran hombre inventó la rueda. Probablemente fue atormentado en el mismo aparato que había enseñado a construir a sus hermanos. Seguramente se le consideró un trasgresor que se había aventurado por territorios prohibidos. Pero desde entonces los hombres pudieron viajar más allá de cualquier horizonte. Les dejó un legado inconcebible para ellos y abrió los caminos del mundo.»

Ese gran hombre, el rebelde, está en el primer capítulo de cada leyenda que la humanidad ha registrado desde sus comienzos. Prometeo fue encadenado a una roca y allí devorado por los buitres, porque robó el fuego a los dioses. Adán fue condenado al sufrimiento porque comió del fruto del árbol del conocimiento. Cualquiera sea la leyenda, en alguna parte en las sombras de su memoria, la humanidad sabe que su gloria comenzó con un gran hombre y que ese héroe pagó por su valentía.

A lo largo de los siglos ha habido hombres que han dado pasos en caminos nuevos sin más armas que su propia visión. Sus fines diferían, pero todos ellos tenían esto en común: su paso fue el primero, su camino fue nuevo, su visión fue trascendente y la respuesta recibida fue el odio. Los grandes creadores, pensadores, artistas, científicos, inventores, enfrentaron solos a los hombres de su época. Todo nuevo pensamiento fue rechazado. Toda nueva invención fue rechazada. Toda gran invención fue condenada. El primer motor fue considerado absurdo. El avión imposible. El telar mecánico, un mal. A la anestesia se la juzgó pecaminosa. Sin embargo, los visionarios siguieron adelante. Lucharon, sufrieron y pagaron por su grandeza. Pero vencieron.

Ningún creador estuvo impulsado por el deseo de servir a sus hermanos, porque sus hermanos rechazaron siempre el regalo que les ofrecía, ya que ese regalo destruía la rutina perezosa de sus vidas. Su único móvil fue su verdad. Su propia verdad y su propio trabajo para concretarla a su manera: una sinfonía, un libro, una máquina, una filosofía, un aeroplano o un edificio; eso era su meta y su vida. No aquellos que escuchaban, leían, trabajaban, creían, volaban o habitaban lo que él realizaba. La creación, no sus usuarios. La creación, no los beneficios que otros recibían de ella. La creación que daba forma a su verdad. Él sostuvo su verdad por encima de todo y contra todos.

Su visión, su fuerza, su valor, provenían de su espíritu. El espíritu de un hombre es, sin embargo, su ego, esa entidad que constituye su conciencia. Pensar, sentir, juzgar, obrar son funciones del ego. Los creadores no son altruistas. Ese es todo el secreto de su poder. Son autosuficientes, auto inspirados, auto generados. Una causa primigenia, una fuente de energía, una fuerza vital, un primer motor original. El creador no atiende a nada ni a nadie. Vive para sí mismo. Y solamente viviendo para sí mismo, el creador

ha sido capaz de realizar esas cosas que son la gloria de la humanidad. Tal es la naturaleza de la creación.

El hombre no puede sobrevivir, salvo mediante su propia mente. Llega desarmado a la Tierra. Su cerebro es su única arma. Los animales obtienen el alimento por la fuerza. El hombre no tiene garras, ni colmillos, ni cuernos, ni gran fuerza muscular. Debe cultivar su alimento o cazarlo. Para cultivar, necesita un proceso de su pensamiento. Para cazar, necesita armas y para hacer armas necesita de un proceso de pensamiento. Desde la necesidad más simple hasta la más alta abstracción religiosa, desde la rueda hasta el rascacielos, todo lo que somos y todo lo que tenemos procede de un solo atributo del hombre: la función de su mente razonadora.

Pero la mente es una propiedad individual. No existe tal cosa como un cerebro colectivo. No hay tal cosa como un pensamiento colectivo. Un acuerdo realizado por un grupo de hombres es sólo una negociación de principios o un promedio de muchos pensamientos individuales. Es una consecuencia secundaria. El acto primordial, el proceso de la razón, debe ser realizado por cada persona. Podemos dividir una comida entre muchos, pero no podemos digerirla con un estómago colectivo. Nadie puede usar sus pulmones para respirar por otro. Nadie puede usar su cerebro para pensar por otro. Todas las funciones del cuerpo y del espíritu son personales. No pueden ser compartidas ni transferidas. Heredamos los productos del pensamiento de otros. Heredamos la rueda. Hicimos un carro. El carro se transformó en automóvil. El automóvil ha llegado a ser un avión.

Pero a lo largo del proceso, aquello que recibimos de los demás es el producto final de su pensamiento. La fuerza que lo impulsa es la facultad creativa que toma ese producto como un material, lo usa y origina el siguiente paso. Esta facultad creativa no puede ser dada ni recibida, compartida, ni concedida en préstamo. Pertenece a un ser único y singular. Aquello que se crea es propiedad de su creador. Las personas aprenden una de otra, pero todo aprendizaje es solamente un intercambio de material. Nadie puede darle a otro la capacidad de pensar. Sin embargo, esa capacidad es nuestro único medio de supervivencia.

Nada nos es dado en la Tierra. Todo lo que necesitamos debe ser producido. Y aquí el ser humano afronta su alternativa básica, la de que puede sobrevivir en sólo una de dos formas: por el trabajo autónomo de su propia mente, o como un parásito alimentado por las mentes de los demás. El creador es original. El parásito es dependiente. El creador enfrenta la naturaleza a solas. El parásito enfrenta la naturaleza a través de un intermediario.

El interés del creador es conquistar la naturaleza. El interés del parásito es conquistar a los hombres. El creador vive para su trabajo. No necesita de otros hombres. Su fin esencial está en sí mismo. El parásito vive de otros. Necesita de los demás. Los demás se convierten en su motivo principal. La necesidad básica del creador es la independencia. La mente que razona no puede trabajar bajo ninguna forma de coerción. No puede ser sometida, sacrificada o subordinada a ninguna consideración, cualquiera sea esta. Exige una independencia total en su función y en su móvil. Para un creador todas las relaciones con los hombres son secundarias.

La necesidad básica del parásito es asegurar sus vínculos con los hombres para que lo alimenten. Coloca las relaciones en primer lugar. Declara que el hombre existe para servir a los demás. Predica el altruismo. El altruismo es la doctrina que exige que el hombre viva para los demás y coloque a los otros sobre sí mismo. Pero nadie puede vivir para otro. No puede compartir su espíritu, como no puede compartir su cuerpo. El parásito se vale del altruismo como arma de explotación e invierte los principios morales del género humano. Les enseña a los hombres preceptos para destruir al creativo. Les enseña que la dependencia es una virtud.

Quien intenta vivir para los demás es un dependiente. Es un parásito en su motivación y hace parásitos a quienes sirve. La relación no produce más que una mutua corrupción. Es imposible conceptualmente. Lo que más se aproxima a ello en la realidad –el hombre que vive para servir a otros– es el esclavo. Si la esclavitud física es repulsiva, ¿cuánto más repulsivo es el servilismo del espíritu? El esclavo conquistado tiene un vestigio de honor, tiene el mérito de haber resistido y de considerar que su

condición es mala. Pero aquel que se esclaviza voluntariamente, en nombre del amor, es la más baja de las criaturas. Degrada la dignidad humana y degrada el concepto de amor. Esta es la esencia del altruismo.

A los hombres se les ha enseñado que la virtud más alta no es crear, sino dar. Sin embargo, no se puede dar lo que no ha sido creado. La creación es anterior a la distribución, pues, de lo contrario, no habría nada que distribuir. La necesidad de un creador es previa a la de un beneficiario. No obstante, se nos ha enseñado a admirar al parásito que distribuye como regalos lo que no ha producido. Elogiamos un acto de caridad. Nos encogemos de hombros ante un acto de realización.

Se nos ha enseñado que la primera preocupación debe consistir en aliviar el sufrimiento de los demás. Pero el sufrimiento es una enfermedad. Si uno se la encuentra, intenta dar consuelo y asistencia. Hacer de eso el más alto testimonio de virtud es considerar al sufrimiento como lo más importante de la vida. Entonces el hombre debe desear ver sufrir a los demás para poder ser virtuoso. Tal es la naturaleza del altruismo. El creador no tiene interés en la enfermedad, sino en la vida. Sin embargo, la obra de los creadores ha eliminado una enfermedad tras otra, en el cuerpo y en el espíritu humanos, y ha producido más alivio para el sufrimiento que lo que cualquier altruista pueda jamás concebir. Se nos ha enseñado que es una virtud estar de acuerdo con los otros. Mas el creador es alguien que disiente. Se nos ha enseñado que es una virtud nadar con la corriente. Pero el creador nada contra la corriente. Se nos ha enseñado que estar juntos constituye una virtud. Pero el creador está solo. Se nos ha enseñado que el ego es sinónimo de mal y el altruismo el ideal de la virtud. Pero mientras el creador es egoísta e inteligente, el altruista es un imbécil que no piensa, no siente, no juzga, no actúa. Esas son funciones del ego.

En esto la reversión de los valores básicos es más mortífera. Toda virtud ha sido pervertida y al hombre no se le ha dejado libertad alguna. Como polos del bien y del mal, se le ofrecieron dos concepciones: altruismo y egoísmo. El altruismo se define como el sacrificio del yo por los otros. El egoísmo, como el sacrificio de los otros por el yo..... Esto ató al hombre irrevocablemente a otros hombres y no le dejó más que una

elección de dolor: su propio dolor en aras del bien de los demás, o el dolor de los demás en aras de su propio bien. Cuando se agregó la monstruosa idea de que el hombre debe encontrar felicidad en el sacrificio, la trampa quedó sellada. El hombre se vio forzado a aceptar el masoquismo como su ideal, con el sadismo como alternativa. Este es el fraude más terrible que se ha perpetrado en contra de la humanidad. Este es el sacrificio por el cual la dependencia y el sufrimiento se perpetuaron como los fundamentos de la vida.

No se trata de elegir entre el auto sacrificio y dominación, sino entre independencia y dependencia. El código del creador o el código del parásito. Esta es la cuestión básica, cuestión que descansa sobre la opción de la vida o la muerte. El código del creador está construido sobre las necesidades de la mente que razona y que permite al hombre sobrevivir. El código del parásito está construido sobre las necesidades de una mente incapaz de sobrevivir. Todo lo que procede del ego independiente es bueno. Todo lo que procede del parásito dependiente es malo.

El verdadero egoísta no es quien sacrifica a los demás. Es el que no tiene necesidad de usar a los demás de ninguna forma. No obra por medio de ellos. No está interesado en ellos en ningún aspecto fundamental. Ni en su objeto, ni es su móvil, ni en su pensamiento, ni en su deseo, ni en la fuente de su energía. El verdadero egoísta no vive para ninguna otra persona y no le pide a nadie que viva para él. Esta es la única forma de fraternidad y de respeto mutuo posible entre los seres humanos. Los grados de capacidad varían, pero el principio básico es siempre el mismo: la medida de la independencia de alguien, su iniciativa y su amor por su trabajo determinan su talento y su valor. La independencia es la regla para evaluar la virtud y el valor humano. Lo que vale es lo que el hombre es y hace de sí mismo, no lo que haya o no haya hecho por los demás. No hay sustitutos para la dignidad personal. No hay más parámetro de la dignidad personal que la independencia.

En las relaciones adecuadas no hay sacrificio de nadie hacia nadie. Un arquitecto necesita clientes, pero no subordina su obra a los deseos de ellos. Ellos lo necesitan, pero no le encargan una casa sólo para darle trabajo. Las personas comercian por libre y mutuo consentimiento, y en beneficio mutuo, cuando sus intereses coinciden y ambos

desean el intercambio. Si alguno no lo desea, no está obligado a tratar con el otro, entonces ambos siguen buscando. Esta es la única forma posible de relación entre iguales. Cualquier otra es una relación de esclavo y amo, de víctima y verdugo.

Ningún trabajo se hace colectivamente por la decisión de una mayoría. Todo trabajo creativo se realiza bajo la guía de un único pensamiento individual. Un arquitecto necesita muchos hombres para levantar un edificio, pero no les pide que sometan a votación su diseño. Trabajan juntos por libre acuerdo y cada uno es libre en su función respectiva. Un arquitecto emplea acero, cristal y cemento que otros han producido. Pero esos materiales siguen siendo sólo acero, cristal y cemento hasta que él los utiliza. Lo que él hace con ellos es su producto y su propiedad como individuo. Esta es la única forma de cooperación entre los hombres.

El primer derecho en la Tierra es el derecho al ego. El primer deber del hombre es para consigo mismo. Su ley moral consiste en nunca hacer de los demás su objetivo principal. Su obligación moral es hacer lo que él desee, siempre que su deseo no dependa primordialmente de los demás. Esto incluye las acciones del creador, el pensador y el verdadero trabajador. Pero no incluye las del gángster, el altruista y el dictador.

Una persona piensa y trabaja sola. Pero no puede robar, explotar ni gobernar sola. El robo, la explotación y el gobierno presuponen la existencia de víctimas. Implican dependencia. Corresponden a la jurisdicción del parásito.

Los que gobiernan no son egoístas. No crean nada. Existen, enteramente, a través de los demás. Su fin está en sus súbditos, en la actividad de esclavizar. Son tan dependientes como el mendigo, el trabajador social o el bandido. La forma de dependencia carece de importancia. Pero se nos ha enseñado a considerar a los parásitos, tiranos, emperadores y dictadores, como los exponentes del egoísmo. Mediante este fraude fuimos obligados a destruir al ego, a nosotros mismos y a los demás. El propósito del fraude fue destruir a los creadores, o someterlos, que es lo

mismo. Desde el principio de la historia, los dos antagonistas han estado frente a frente: el creador y el parásito. Cuando el antiguo creador inventó la rueda, el antiguo parásito respondió inventando el altruismo.

El creador, negado, combatido, perseguido, explotado, continuó, siguió adelante y guió a toda la humanidad con su energía. El parásito no contribuyó en nada, más allá de los obstáculos. La contienda tiene otro nombre: lo individual contra lo colectivo.

El bien común de una colectividad, una raza, una clase, un Estado, ha sido la pretensión y la justificación de toda tiranía que se haya establecido sobre los hombres. Los mayores horrores de la historia han sido cometidos en nombre de móviles altruistas. ¿Acaso alguna vez algún acto de generosidad altruista ha igualado a todas las carnicerías perpetradas por los discípulos del altruismo? ¿El defecto reside en la hipocresía humana, o en la naturaleza del principio? Los carniceros más terribles han sido los más sinceros. Creían en la sociedad perfecta alcanzada mediante la guillotina y el pelotón de fusilamiento. Nadie cuestionó su derecho a asesinar, porque asesinaban con un propósito altruista. Se aceptó que el hombre debe ser sacrificado por otros hombres. Cambian los actores, pero el curso de la tragedia se mantiene idéntico: un humanitario que empieza con declaraciones de amor hacia la humanidad y termina con un mar de sangre. Continúa y continuará mientras los hombres creen que una acción es buena si no es egoísta. Eso permite que el altruista actúe y obliga a su víctima a soportarlo. Los líderes de los movimientos colectivistas no piden nada para sí mismos pero miren los resultados.

El único bien que los hombres pueden darse recíprocamente y la única declaración de su correcta relación es: ¡Déjenme en paz!».

Bibliografía

COTARELO, R., (2004) *Literatura y política : la obra de Ayn Rand*, Centro Francisco Tomás y Valiente, UNED, Alzira-Valencia.

GENTILE, E., (2004) *Fascismo: historia e interpretación*, Alianza Editorial,

Madrid.

RAND, A., (2004) *El manantial*, Aguilar, Madrid, 2004; (1961), *For the new intellectual: the philosophy of Ayn Rand*, Random House, New York; —, (1993) *La vertu d'égoïsme*, Paris, Les Belles Lettres.

STONOR SAUNDERS, F., (2001) *La CIA y la guerra fría cultural*, Debate, Madrid.

STRAUSS, L., (1961) *Meditación sobre Maquiavelo*, Instituto de Estudios Políticos, Madrid; — y PANGLE, T. [ed] (1989) *The Rebirth of classical political rationalism: an introduction to the thought of Leo Strauss : essays and lectures*, University of Chicago Press, London.

