

DRÁCULA Y EL MOTOR DIESEL JURISTAS Y MEDIOS DE EXPRESIÓN EN TIEMPOS DE LOS LUMIÈRE

Antonio Serrano González

A Gabi Rittig, fraternalmente ¹.

Ya puede tratarse de un maestrante de Zaragoza o de un catedrático alemán, el hecho es que todas las personas, incluso las más dispares, dan la misma explicación... Ahora bien, en lugar de tratar de explicar las imágenes, tendríamos sencillamente que conformarnos y aceptarlas tal y como son. ¿Me conmueven? ¿me cautivan? ¿me resultan decididamente repugnantes? Pues ya está, con esto debería bastar.

Luis Buñuel

Si fuera más joven me dedicaría al cine.
José Ortega y Gasset (1928) ²

En 1897, dos años después de que a la salida de la fábrica de los hermanos Lumière unos atónitos miembros de la clase obrera se convirtieran en los primeros personajes cinematográficos, el escritor Bram Stoker publicó en Inglaterra un libro que se iba a hacer famoso: *Dracula*. En 1993, dos años antes de la celebración del centenario del cine, la película del mismo título de Francis Ford Coppola se proyectó con gran éxito en las pantallas de todo el mundo. Un Dracula literario fascinó, pues, al siglo recién nacido; del mismo modo que hoy un Dracula fílmico fascina al siglo que ya agoniza.

Y es que todo hace pensar que a los hombres del siglo xx les encantan los vampiros. De Bela Lugosi a Christopher Lee, de Murnau a Polanski o al ya citado Coppola, da la impresión de que nuestro siglo no sabe vivir —desear, imaginar, soñar, aterrorizarse— sin los rojizos ojos de Nosferatu, y es justo esta circunstancia, esta llamativa *vampirización del imaginario del siglo xx* la que nos impulsa ahora, desde

¹ Y con mi agradecimiento. Pues gracias a ella existe una estupenda traducción al alemán de una primera versión de este texto: «Dracula und der Dieselmotor. Gedanken über Texte und Juristen. 100 Jahre nach Erfindung des Films», *Rechtshistorisches Journal* 14 (1995).

² Ambas citas extraídas de: LUIS BUÑUEL, «Wenn es einen Gott gibt, soll mich auf der Stelle der Blitz treffen», Berlín, 1994, p. 25.

esa extraña atalaya profesional que es la historia del derecho, a reflexionar brevemente sobre vampiros y juristas, imágenes y textos.

La más avanzada epistemología (el constructivismo, la cibernética de segundo orden o el *Indikationenkalkül*) afirma de un modo implacable que *el mundo sólo puede empezar a ser estructurado a partir de una diferencia*, y, en este sentido, no quisiéramos nosotros sustraer el mundo de los vampiros a esta regla de método básica.

Partiremos, por tanto, de esta afirmación: existen vampiros y vampiros. Pero nos apresuraremos a añadir que sólo podemos realmente conocerlos y distinguirlos si observamos los instrumentos de observación que han hecho posible la manifestación de esta espectral forma cultural³.

Como no pretendemos complicar las cosas al lector, por instrumentos de observación vamos sencillamente a considerar aquí dos soportes materiales básicos de transmisión cultural: el texto y la imagen. De este modo, nos proponemos a continuación distinguir un Drácula que se adscribe literariamente al siglo XIX de otro Drácula que se adscribe filmicamente al XX. Un Drácula como texto y un Drácula como imagen, por tanto.

Entre el libro y la lámpara

Empecemos por el Drácula genuino, el Drácula de la novela de Stoker. En tanto que producto literario, este es un vampiro que se concibe y se describe con palabras y que despliega sus deseos y sus poderes en el transcurso de una narración. Lo que significa que la dosis de fantasía que el lector puede desplegar a la hora de proceder a la observación (*Beobachtung*) está directamente condicionada por la lógica de un texto. Ahora bien, ¿qué tipo de texto es éste, el de Stoker? Para empezar y como expresamente se advierte al comienzo del libro, cabe decir que Drácula se observa y se lee a partir de un conjunto de documentos que configuran una serie: «how these papers have been placed in sequence will be made manifest in the reading of them»⁴.

³ Para todo esto, cfr. Niklas LUHMANN, *Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft*, t. 4, Frankfurt am Main, 1995, pp. 99 ss., aunque aquí no habla Luhmann de vampiros.

⁴ Bram STOKER, *Dracula* (1897), New York/Toronto, 1981, p. XXI.

El libro se escribe entonces mediante el compacto encadenamiento de diversos textos que siempre tienen en común un transfondo documental: *Jonathan Harker's Journal*, *Mina Murray's Journal*, *Lucy Westenra's Diary*, *Dr. Seward's Diary (kept in phonograph)*, más diarios de navegación, cartas, contratos, despachos comerciales, informes, telegramas, recortes de periódicos o *memoranda*. Y su condición añadida de textos escritos o transcritos para ser comunicados —su materialidad de medio de comunicación— queda, por otro lado, expresamente subrayada: así se nos hace siempre saber si tal carta ha sido taquigrafiada, si tal documento ha sido copiado a máquina, si tal diario ha sido registrado por el fonógrafo, si tal telegrama fue efectivamente transmitido o, por qué no, si tal secreto memorandum lo escondió finalmente la víctima entre sus pechos.

«3 May. Bistritz.—Left Munich at 8:35 P.M. on 1st May, arriving at Vienna early next morning; should have arrived at 6:46, but train was an hour late»: con este minucioso registro de un desplazamiento espacio-temporal comienza el libro de Stoker. Y es que dentro de su carcasa de ficción, todo se documenta, todo queda registrado de un modo minucioso y exacto: cualquier acción o movimiento termina por sincronizarse con las palabras que lo describen⁵. Naturalmente, puede y debe argüirse aquí que estamos ante un recurso literario. Empero, pensamos que su interés no sólo se circunscribe al ámbito de las técnicas narrativas, sino que esta poderosa y sistemática *textualización documental* del propio texto que es el libro se inscribe dentro de un preciso horizonte cultural que, ahora sí, al historiador del derecho debe interesar. Dicha textualización, añadamos, es tan poderosa que al final resulta que ni Dracula ni sus víctimas, ni el vampiro ni sus enemigos hablan o actúan por sí mismos, expropiadas su voz y su conducta por un cada vez más grande, cada vez más retroalimentado protocolo documental. Los vivos, los muertos y los que nunca mueren se convierten en marionetas caligráficas o mecanográficas manejadas por un carrusel de objetos de escritorio, de originales y copias, de papeles íntimos o de documentos jurídicos: de nuevo: *diaries, journals, phonographic records, newspapers, typewritten copies, testaments, letters note-books, pocket-*

⁵ «All needles matters have been eliminated, so that a history almost at variance with the possibilities of later-day belief may stand forth as simple fact. There is throughout no statement of past things wherein memory may err, for all the records chosen are exactly contemporary, given from the standpoints and within the range of knowledge of those who made them» (*Dracula*, cit., p. XI).

books, exercise-books, day-books, letter-books, stenographies. Y esto es así porque el triunfo de los vivos sobre los muertos vivientes, la victoria humana sobre Dracula exige que tanto todo signo de vida (de los vivos) como de muerte (de los vampiros) quede documentalmente registrado: «I counsel you, put down in record even your doubts and surmises» (p. 127); «Each day of us may not go unrecorded» (p. 348).

En el límite, entonces, a lo que se está aspirando es a que la vida no pase sin antes quedar verificada por escrito; en el límite, lo que se está diciendo es que toda vida directamente vivida —y por tanto no mediatizada, no domesticada por el acto de escritura— es pasto de la muerte, es un banquete para Dracula. Naturalmente, esta textualización extrema es imposible de lograr, pero algo sí que queda claro: este Dracula de Stoker, este vampiro textual no cae en realidad derrotado por la potencia bienhechora del crucifijo, de la ristra de ajos, de la hostia consagrada o de la estaca que lo atraviesa; el arma que verdaderamente lo doblega es el archivo.

En una palabra, nos parece que este Dracula puesto por escrito, que este Dracula vampirizado por los textos y combatido con textos epigoniza un sistema de pensamiento que Michel Foucault describió en estos términos: «Se trata de que el siglo XIX ha descubierto un espacio de imaginación cuyo poder sin duda alguna la edad precedente no había sospechado. Este nuevo lugar de fantasmas no es ya la noche, el sueño de la razón, el vacío incierto abierto hacia el deseo; es, por el contrario, la vigilia, la atención sin desfallecimiento, el celo erudito, la atención al acecho. Un quimérico puede nacer de la superficie negra y blanca de los signos impresos, del volumen cerrado y polvoriento que se abre sobre un vuelo de palabras olvidadas; se despliega cuidadosamente en la biblioteca ensordecida, con sus columnas de libros, sus títulos alineados y sus anaqueles que la cierran por todas partes, pero se abren, por otra parte, sobre mundos imposibles. Lo imaginario se aposenta entre el libro y la lámpara... Para soñar, no es preciso cerrar los ojos, basta con leer. La verdadera imagen es conocimiento... Lo imaginario no se constituye contra lo real para negarlo o compensarlo; se extiende entre los signos, de libro en libro, en el intersticio de las citas y los comentarios; nace y se forma en el intermedio de los textos»⁶.

⁶ Michel FOUCAULT, Prólogo a Gustave FLAUBERT, *La tentación de San Antonio*. Trad. E. del Amo. Madrid, Siruela, 1989, pp. 11-12. Sobre la relación existente entre el imaginario del siglo pasado (respecto de las figuras de Frankenstein y Dracula) y este dis-

En este preciso sentido, Dracula es un fenómeno de biblioteca. De nuevo, en sentido fuerte. no sólo pues en tanto que *personaje literario* sino como destilado de la imaginación decimonónica.

Aunque, como veremos de inmediato, este culto vampiro tiene de por sí un atractivo plástico que acabará, al cabo de una generación, arrojándolo de lleno en brazos del cine ⁷, lo cierto es que su lugar cultural todavía tiene por horizonte esa curiosa combinación de ciencia y fantasía que es tan propia del universo erudito del siglo pasado ⁸. En cierto modo, el vampiro de Stoker tiene una fisiología cultural semejante a la de otro vampiro decimonónico célebre: el capitalista descrito por Marx ⁹. En ambos casos (¡y salvando, por supuesto, todas las distancias!), la explicitación de sus funciones, la revelación de sus deseos o el fatal descubrimiento de sus puntos vulnerables pasa por un prolijo y documentado trabajo de biblioteca.

Cartas

Justo: la biblioteca. Si nos fijamos en la de Drácula, advertiremos que se trata del único lugar habitable de su castillo. Todo sucede en

positivo o network documental se habla algo en: Franco MORETTI, *Dialectic of fear* (1978), en: MORETTI, *Signs Taken for Wonders*, New York, 1988, p. 96.

⁷ En este sentido, no hay duda de que las partes más flojas del libro son aquellas en las que se hace imprescindible visualizar al personaje: justo las que enseguida resultarán más cinematográficas.

⁸ Naturalmente, soy consciente de que este es un tema, al menos por lo que hace referencia a la ciencia del derecho, demasiado complejo como para poder siquiera ser aquí invocado (como recientemente se ha demostrado, a propósito de la formación de Savigny: Dieter NORR, *Savigny philosophische Lehrjahre. Ein Versuch* (= Ius Commune. Studien zur Europäischen Rechtsgeschichte, 66), Frankfurt am Main. Klostermann, 1994). Me limito entonces a llamar la atención sobre la reflexión que se suscita, justo en estos años finales del siglo pasado, en torno al papel de la fantasía en el derecho. De Jakob Grimm a Rudolf v. Jhering, las aportaciones más sensibles a la poesía o al genio dentro de la tradición erudita decimonónica van a ser revalorizados ahora que se manifiesta la insuficiencia de la ley frente a la complejidad de lo jurídico: Vid. Heinrich DERNBURG, *Die Phantasie im Rechte*, Berlin, 1894.

⁹ Concretamente, Marx lo define así: «Als Kapitalist ist er nur personifiziertes Kapital. Seine Seele ist die Kapitaleseele (...) Das Kapital ist verstorbne Arbeit, die sich nun vampyrmässig belebt und durch Einsaugung lebendiger Arbeit, und um so meso mehr lebt, je mehr sie davon einsaugt. Die Zeit, während deren der Arbeiter arbeitet, ist die Zeit, während deren der Kapitalist die von ihm gekaufte Arbeitskraft konsumiert» (Karl MARX, *Das Kapital*, t. I. (Hamburg, 1867), en: Karl MARX y Friedrich ENGELS, *Werke*, t. 23, Berlin, 1968, p. 247).

ella. Es allí donde se negocia la compraventa, donde se fuma, se come y se conversa. Y es allí también donde Jonathan Harker descubre con gran gozo «a vast number of English books, whole shelves full of them, and bound volumes of magazines and newspapers (...) The books were of the most varied kind —history, geography, politics, political economy, botany, geology, law— all relating to England and English life and customs and manners. There were even such books of reference as the London Directory, the “Red” and “Blue” books, Whitaker’s Almanac, the Army and Navy Lists, and —it somehow gladdened my heart to see it— the Law List» (p. 20).

Los libros, y entre ellos hay muchos de derecho, se constituyen materialmente entonces en condición de posibilidad de un vastísimo espectro de elementos de la vida social (¡tanto para los humanos como para los vampiros!). Sólo ya en la medida en que hacen representable al mismo mal (en la figura de Dracula) y dan las claves de lectura para la victoria del bien (en la figura del sabio Van Helsing), ayudan también a afrontar lo desconocido con garantías de éxito ¹⁰; permiten retrotraerse a las causas de los fenómenos o extraer conclusiones pertinentes, haciendo posible un conocimiento positivo de personas y cosas ¹¹; y controlan y autorizan, en fin, nada más y nada menos que el acceso al mundo de la fantasía, de la imaginación y también del amor («I have written it out on the typewriter to you», dice en un momento dado Mina a Jonathan, y no hay mayor declaración de amor que ésta).

Pero hay algo más todavía. En otro pasaje, Mina, futura cónyuge de un jurista, escribe en una carta lo siguiente: «When we are married I shall be able to be useful to Jonathan, and if I can stenograph well enough I can take down what he wants to say in this way and write it out for him on the typewriter, at which also I am practising very hard.

¹⁰ «I had visited the British Museum, and made search among the books and maps in the library regarding Transilvania; it had struck me that some foreknowledge of the country could hardly fail to have some importance in dealing with a nobleman of that country» (p. 1), pero lo mismo le sucede a Dracula: «These companions —and he (Dracula) laid his hand on some of the books— have been good friends to me, and for some years past, ever since I had the idea of going to London, have given me many, many hours of pleasure. Through them I have come to know your great England; and to know her is to love her» (pp. 20-21).

¹¹ El cual es de mucha utilidad siempre para el jurista, tanto para el teórico como el práctico. Recordemos que de Dracula se llega a decir que «he would have made a wonderful solicitor» (p. 32). Lamentablemente, le gustaban más las mujeres que las leyes.

He and I sometimes write letters in shorthand, and he is keeping a stenographic journal on his travels abroad. When I am with you I shall keep a diary in the same way (...) I may show it to Jonathan some day if there is in it anything worth sharing, but it is really an exercise book. I shall try to do what I see lady journalists do: interviewing and writing descriptions and trying to remember conversations» (p. 57). En este pasaje, ya no se habla de libros, sino que son otras modalidades textuales las que adquieren protagonismo: los diarios, las revistas y, sobre todo, las cartas. Y es que, en efecto, la correspondencia parece cobrar en la obra una singular relevancia cognitiva: todo el mundo se obstina en practicar y dominar el género epistolar —empezando por el vampiro mismo— y todo el mundo ejerce en algún momento, respecto de ellas, el papel de remitente, destinatario o tercero interesado.

Ante la perentoria necesidad de comprender una perturbadora forma de existencia biológica (tan desorbitadamente dinámica, compleja y negativa como la de Dracula), da la impresión, en efecto, de que es la carta el texto que mejores prestaciones ofrece a la hora de sincronizar el discurso con la vida: si concurren una relación de inmediatez entre lo vivido y lo puesto por escrito y otra de confianza entre remitente y destinatario, ningún informe, ningún proyecto científico, ningún plan de actuación, ninguna estrategia personal puede dotarse de mejor soporte comunicativo. Mejor que una revista y mucho mejor que una monografía, en este final de siglo ¹² la carta es ya rápida, confidente, puntual y proyectiva ¹³. Texto elástico y penetrante, es «mesagère de l'intelli-

¹² En 1911, escribirá GénY: «Il serait superflu, voire même quelque peu banal, d'insister sur la place importante, qui tient la correspondance par lettres missives dans l'ensemble de la vie sociale. Notable de soi et par la puissance des besoins primordiaux qui l'ont suscité, cette habitude n'a pu que s'accroître et se développer avec les progrès de la civilisation, les découvertes de la science, les raffinements de l'art, le perfectionnement des techniques, le mouvement des échanges, la facilité des voyages et des transports, l'expansion de la culture et de l'instruction; finalement, les nécessités et les ressources du monde moderne l'ont enflée, d'une façon prestigieuse, à notre époque.» (François GÉNY, *Des droits sur les lettres missives étudiés principalement en vue du système postal français*, Paris, 1911, t. I, pp. 2-3).

¹³ «D'un point de vue sémantique, on ne peut réduire le message au seul texte épistolaire. Tous les signes inscrits sur une lettre sont aussi porteurs de sens. Contrairement au livre, qui en s'adressant au public doit adopter des codes partagés par le plus grand nombre ou par les membres de telle ou telle sphère culturelle, la lettre circule dans un milieu restreint (familial, amical, professionnel) qui a ses conventions propres» (Cécile DAUPHIN; Pierrette LEBRUN-PEZERAT y Danièle POUBLAN, *L'enquête postale de 1847*, en: Roger CHARTIER (ed.), *La correspondance. Les usages de la lettre au xix*

gence et de l'activité qui rapprochent si intimement les hommes»¹⁴. Reparte, por tanto, juego a la inteligencia. Incluso a la modernísima inteligencia de Drácula¹⁵.

En este sentido, Joseph Kohler, cuatro años antes, había ya afirmado en un importante y citado artículo que la carta «ist ein vertrauliches Kommunikationsmittel der Gedanken und Gefühle, unentbehrlich für den Welt- und Lebensverkehr»¹⁶: la carta es un medio confidencial de comunicación de ideas y de sentimientos, la carta es esa crucialísima llave maestra que permite abrirnos al mundo y a la vida. A partir de aquí, este gran jurista alemán se va a lanzar con energía al ruedo de la discusión colectiva que los juristas de la época estaban ya hace tiempo sosteniendo con brío en torno a los nuevos y enormes problemas jurídicos que plantea la correspondencia y la intervención de un tercero en forma de Administración de correos¹⁷.

siècle, Paris, 1991, p. 67). Sobre las diferencias discursivas existentes en el XIX entre la monografía y la revista científica, se dice algo en Antonio SERRANO GONZÁLEZ, *Revistas jurídicas en España: una cuestión de estilo*, en: Víctor TAU (ed.), *Revistas españolas y argentinas (1850-1950)*, Buenos Aires, (en prensa).

¹⁴ GÉNY, *Des droits sur les lettres missives*, cit., p. 6.

¹⁵ «As he (Dracula) spoke he handed me three sheets of note-paper and three envelopes. They were all of the thinnest foreign post, and with the sharp, canine teeth lying over the red underlip, I understood as well as if he had spoken than I should be careful what I wrote, for he would be able to read it» (p. 33).

¹⁶ JOSEPH KOHLER, «Das Recht an Briefen», *Archiv für das Bürgerliches Recht* 7 (1893), 94-149.

¹⁷ No creemos exagerar mucho si afirmamos que los servicios postales llegan, a lo largo del XIX, a obsesionar a los juristas. Por los interesantes problemas doctrinales que plantea el régimen postal, pero también —¡o sobre todo!— por las repercusiones que tiene en su vida profesional, tanto en la universidad como en el bufete (pensemos, y este es solo un ejemplo, el cual conocemos por la experiencia española, que todo el dinámico mundo editorial organizado en torno a las revistas jurídicas dependía vitalmente del eficaz funcionamiento de los servicios postales). No es así de extrañar que Rudolf v. Jhering llegara a plantear hasta 41 cuestiones (*Rechtsfragen*) a propósito de nuestras «relaciones con Correos», las cuales el autor expresamente conecta con 21 más sugeridas por nuestras «relaciones con los periódicos» (Vid. JHERING, *Die Jurisprudenz des täglichen Lebens*, 5.ª ed., Jena 1927, pp. 32-37, 91-95). Bien entrado el siglo XX, la problemática sigue viva y abierta. Vittorio Scialoja la calificará, por ejemplo, de *poliédrica* y la describirá en estos términos: «Qui il pubblico monopolio, qui l'ordinamento amministrativo complesso, qui le responsabilità contabili, qui le convenzioni internazionali, qui il rapporto giuridico coi singoli, qui le responsabilità regolate con leggi speciali, oltrechè coi principî generali, qui le sanzioni penali e il rispetto garantito a diritti privati e pubblici delicatissimi. È necessario dominare con occhio sereno ed esposto tutta la sfera de questi rapporti, conoscere in modo perfetto tutta la speciale le-

Empero, tenemos la impresión, al menos por lo que hace referencia a Kohler, que en el límite el género epistolar sigue todavía apegado al zócalo cultural que hemos estado describiendo. «(Der Brief) ist ein Mittel, um sein Herz zu erleichtern, wie um Gedanken realer wie idealer Art einer gleichgestimmten Seele mitzutheilen»; «Im Briefe begehen wir einen wichtigen Theil unseres Innenlebens», declara Kohler¹⁸; con la correspondencia nos desahogamos, gracias a la correspondencia logran contactar sus pensamientos las almas que vibran al unísono. La carta, vemos, sigue adscribiéndose pues a esa región textual donde la íntima creatividad de un autor se desparrama y fertiliza. En tanto que materialización de una *Idealgestaltung* protegida por el derecho, la carta sigue siendo considerada por encima de sus contenidos como un texto que permite *imaginar*¹⁹.

Por el contrario, y en relación con este *fenómeno postal*, nos parece que el libro de Stoker, sin desprenderse en ningún caso de este patrón comunicativo que estamos describiendo, sí que pone a un lector atento sobre la pista cultural del siglo XX, es decir, de los nuevos soportes de transmisión del saber propios de una sociedad de masas cada vez más compleja. En efecto, a la hora de intentar controlar discursivamente un hecho que, como en el caso del vampirismo, resulta desde el primer momento científicamente irreductible, la necesidad de avituallamiento documental es tan grande y perentoria que cada vez van adquiriendo mayor protagonismo los instrumentos técnicos de comunicación. Al principio, los protagonistas se concentran en el puro y genuino acto de escritura: redactan cartas, escriben su diario, ponen telegramas, elaboran informes. Despliegan su vida interior. Son autores, en el dichoso y educador sentido espiritual de Kohler. Aunque estén llenos de miedo. Al

gislazione e inserirla nel quadro delle più larghe cognizioni del diritto generale» (Prefazione a Torquato C. GIANNINI, *Trattato di diritto postale (Saggio de un sistema giuridico delle imprese statali di traffico)*, Roma, 1913, p. XV).

¹⁸ KOHLER, «Das Recht an Briefen», cit., p. 94.

¹⁹ Cfr. JOSEPH KOHLER, *Das literarische und artistische Kuntswerk und seine Auteurschutz. Eine juridisch-ästhetische Studie*, Mannheim, 1892, donde se pone en comunicación —a efectos de la fundamentación de los derechos de autor— las obras científicas con las artísticas a través de la *Phantasie* (pp. 29 y ss.). Este sustrato espiritual resulta particularmente relevante en el caso de las cartas de los «grandes hombres» (*Briefe grosser Männer*), pues hace que el componente puramente corporal de las mismas (su simple condición material de papel escrito) se transforme, desde el punto de vista jurídico, en un objeto precioso (Cfr. KOHLER, «Das Recht an Briefen», cit., pp. 94-95).

final, sin embargo, lo que sucede es que terminan por dedicarse con ahínco a la tarea técnica de reproducción y circulación de documentos ya producidos. La intimidad del acto creativo queda relegada a un segundo plano y ocupa la escena documental el ronroneo metálico del fonógrafo, los sinuosos trazos del estenograma y el tableteo de la máquina de escribir.

En una palabra, la estética virginal de la página en blanco tiende a ser reemplazada por el pragmatismo técnico del papel carbón. Lo imaginario, lo vampiresco sigue construyéndose por vía documental, pero el asunto es que ahora, al final, paulatinamente, el viejo vínculo espiritual existente entre el autor y el documento termina por deshacerse. Incluso en la última página del libro, *cuando ya no hay más vampiros*, se llega a reconocer con indudable horror al vacío: «We were struck with the fact, that in all the mass of material of which the record is composed, there is hardly one authentic document; nothing but a mass of typewriting» (p. 400).

Desbordados por la lógica reproductiva de la copia documental, los libros y las cartas terminan por esfumarse. Dracula ha sido vencido, pero los vencedores han perdido, en el camino, el íntimo cobijo de la vida interior²⁰.

²⁰ Llegados a este punto de mayor complejidad, no está de más recordar la admirable capacidad de Gény para vivir con inteligencia los problemas jurídicos de su época. Como sabemos, escoge la correspondencia como tema de estudio pues lo considera un terreno experimental, vivaz y fértil a la hora de aplicar su *Méthode* (de hecho, su ya mencionado libro *Des droits sur les lettres missives* lleva como subtítulo *Essai d'application d'une méthode critique d'interprétation*). Se trata, en efecto, de una temática que permite a Gény combinar interpretativamente —y de un modo casi excelso— principios (*droit subjectifs*) y técnica (que es aquella que se ejerce «sur les détails et les contingences»). Esto es así porque la carta es considerada como un signo permanente donde se concentra «toute la puissance de l'individu», pero que cuando entra dentro de la esfera del derecho obliga al jurista a tomar en consideración los múltiples intereses que de ella dependen. Cfr. Giovanni FURGIUELE, «François Gény civilista, o dell'«application d'une méthode critique d'interprétation» del diritto (a proposito di «Des droits sur les lettres missives»)», *Quaderni Fiorentini per la storia del pensiero giuridico moderno* 20 (1991), 497-536. Como el lector recordará, este número de los *Quaderni* se dedica a Gény y la ciencia jurídica del siglo xx, y cuenta con un importante estudio introductorio de Paolo GROSSI (pp. 1-51).

El Anti-Edison

Resulta curioso comprobar que en el Dracula de Stoker la imagen no comparece. La fotografía, por ejemplo, no es convocada para el gran combate documental contra lo maligno y lo desconocido. Así, cuando de lo que esencialmente se trata es de localizar, reconocer y describir del modo más exacto posible raras enfermedades sanguíneas, extrañas enfermedades mentales, extranjeros sospechosos, vampiros que se parecen exactamente a un criminal de Lombroso ²¹, niños raptados o lobos fugados del zoo, tenemos que únicamente aparece fugazmente una Kodak, la de Harker, y que tan solo sirve para tomar unas cuantas instantáneas de la finca que va a adquirir Dracula. La fotografía resulta, pues, accesoria y marginal. Puramente testimonial. Excluida, por tanto, de la relación entre el discurso y la vida.

Y, sin embargo, ¿no conlleva ese desplazamiento textual que acabamos de ver del original a la réplica mecanografiada una aproximación al mundo de la fotografía, al mundo por excelencia de la Copia ²²? ¿No debería implicar esa claudicación ante la vertiente *en principio* más superficial, más técnica, más mecánica de la cultura literaria del fin de siglo una mayor familiaridad con un medio que en principio parece estar tan alejado de la vida interior de un autor?

Seguramente sí. Seguramente podríamos nosotros recomponer nosotros sin mayores problemas esta cadena: texto original → fonógrafo/estenograma → copia mecanografiada → fotografía. Pero a lo mejor este tránsito resultaba demasiado insoportable cuando todavía tenía aliento cultural el siglo XIX. Pues la ganancia cuantitativa que comportaba el hecho de que, gracias a estos instrumentos, se consiguiera que *muchos más* se documentaran de un *modo mucho más exacto* sobre algo

²¹ «The Count (Dracula) is a criminal, and of criminal type. Nordau and Lombroso would so classify him» (p. 361).

²² Sobre todo cuando la fotografía es ya en esa época una técnica familiar, cuyo valor y eficacia como instrumento de fijación y reproducción de la realidad todo el mundo había asumido. Así, por ejemplo, ya en la España de los finales de los sesenta del siglo pasado —una región del globo no caracterizada por sus adelantos técnicos— los notarios hablan con deleite de los estupendos servicios que puede prestarles la fotografía: Vid. Pedro LÓPEZ CLAROS, «La fotografía en sus aplicaciones al notariado y a otros ramos de la administración pública», *El faro nacional* 8 (1858), 260-262. Incluso el notario de Barcelona Francisco Madrigueras llega a predecir en 1860 el invento del fax (en su artículo: «La fotografía aplicada al notariado», *El faro nacional* 10 (1860), 237).

no compensaba la pérdida cualitativa que implicaba el desfallecimiento de la pulsión creadora. El fonógrafo y la máquina de escribir, aun siendo aparatos esencialmente reproductores, están todavía, para este Dracula textual, aferrados a un invisible hilo espiritual que tira de la página escrita hacia dentro, hacia lo hondo, hacia el interior del hombre. La imagen fotográfica es, en negativo y en positivo, una superficie. Y por tanto se trata de una reproducción demasiado superficial. Demasiado visual. Demasiado exterior. Y, además: ¿es que acaso el grave silencio que hace volar la imaginación entre la mesa y la lámpara puede ser compatible con el ligero y banal clic de la máquina de fotos?

Podemos corroborar esta impresión si atendemos a lo que va a pasar en el Berlín del año 2100. En esa ciudad y en ese año, en una luminosa tarde de primavera, y cuando paseaban enamorados una muchacha rubia de pelo rizado y un joven de cabello negro,

«Eine Menge heimlicher Amateurphotographen, die mit einer engen Spalte die ganze Umgebung aufnehmen konnten, hätte das Leben sehr ungemüthlich gemacht, wenn es nicht möglich gewesen wäre, sich dann und wann in einer dichten Odysseus-Nebel zu hüllen. (...) Der Phonograph war natürlich schon längst in allen Häusern verbreitet; das Weinen des Kindes, wie das Zanken der Ehefrau, wie das Poltern des Gesindes - alles konnte man haarklein reproduzieren; und beim Gesindewechsel gab man dem Dienstenboten einfach ein Paar Scheiben des Phonographs mit, in welche wie in einer Miniaturencyclopädie, die hauptsächlichsten Strafreden der Hausfrau enthalten waren. Solche Phonographien aus der intimsten Gespräche wurden immer unheimlicher, um so mehr als der Phonograph so verbessert war, dass er auch das vertrauteste Geflüster wiedergab. Daher hätte man Jahrzehnte lang durch Strafandrohung den Phonographen in Bann gethan. Doch seit 30 Jahren war ein hervorragende Erfindung patentiert worden, der sogenannte Anti-Edison; es bedurfte nunmehr nur eines leisen Druckes auf einen uhrengrossen Apparat, den man in der Tasche trug, um jede Phonographenaufnahme zu verhindern. Als diese Erfindung gemacht war, athmeten alle Liebespaare wieder auf: die schreckliche Phonographenzeit war worüber und man konnte sich wieder allerlei Süßes und Seliges zuflüstern, ohne dass man die unbequemen Lauscher zu befürchten hatte.»²³

²³ Una multitud de berlineses aficionados a la fotografía, los cuales podían fotografiar hasta el último detalle de los alrededores, hubieran hecho la vida realmente desagradable si no hubiera existido la posibilidad de ocultarse de cuando en cuando en medio de una espesa niebla. (...) Por otro lado, el fonógrafo había ya por supuesto

Esto imaginaba Joseph Kohler en 1893²⁴. Y al hacerlo nos permite a nosotros constatar que la fotografía está de pleno derecho incluida en el programa cultural de un *Phonographenzeit*. Para quien cree, como el mismo Kohler en 1895, que por fin adviene un nueva fase de creación artística en la que la pintura seguirá los heroicos pasos del color, en la que la música continuará y superará a Wagner, y en el que la lírica reverdecerá la senda de Goethe²⁵, fotografía y fonógrafo resultan fácilmente equiparables, por vía negativa: se trata de banales e insidiosas técnicas de reproducción de imágenes y sonidos que reducen la realidad a repetición de la realidad²⁶.

entrado desde hacía mucho tiempo en todos los hogares: todo entonces se podía reproducir de un modo extremadamente minucioso: el llanto del niño, las riñas de la esposa o el alboroto de las criadas. Y cuando se cambiaba el personal de servicio bastaba sencillamente con entregar al sirviente recién llegado un par de discos de fonógrafo, en los cuales —como si se tratase de una enciclopedia en miniatura— se contenían las principales normas establecidas por la dueña de la casa. El registro fonográfico de las conversaciones más privadas resultaba cada vez más inquietante, sobre todo porque se había perfeccionado tanto el fonógrafo que era capaz de captar hasta el susurro más íntimo. Por esta razón, desde hacía ya décadas se hubiera debido prohibir y perseguir penalmente el uso de los fonógrafos. Pero no sucedió así, porque hacía unos treinta años que se había patentado un extraordinario invento, el llamado Anti-Edison: se trataba de un aparato del tamaño de un reloj de pulsera, susceptible de ser portado en el bolsillo, y sobre el cual bastaba ejercer una leve presión para que inmediatamente impidiera cualquier tipo de grabación fonográfica. Y con este invento todas las parejas de enamorados volvieron a respirar: la espantosa *Phonographenzeit* llegó así a su fin y de nuevo pudieron entremezclarse los cuchicheos más dulces y dichosos, sin temor a que fueran de nuevo objeto de presa por parte de ese insidioso dispositivo de escucha.

²⁴ JOSEPH KOHLER, Eine Liebesgeschichte aus dem Jahre 2100. en: KOHLER, *Vom Lebenspfad. Gesammelte Essays*, Mannheim, 1902, pp. 157-161.

²⁵ KOHLER, *Aus dem Leben*, en: KOHLER, *Vom Lebenspfad*, cit., p. 19.

²⁶ Da la impresión de que otro invento anterior, pero en todo caso de los tiempos modernos, el telégrafo con hilos, era también considerado bajo este punto de vista por sus contemporáneos. En efecto, un texto telegrafiable —es decir, transmisible y reproducible por la oficina receptora— requiere que el mensaje se condense y la sintaxis se comprima al máximo. Estas exigencias no sólo producían errores de comprensión sino que objetivamente deshumanizaban ese universo íntimo y lírico de la correspondencia. Vid., por ejemplo, M. OSSORIO Y BERNARD, *Viaje crítico alrededor de la Puerta del Sol*, Madrid, Imprenta de los Señores Rojas, 1874, pp. 47-64, donde, al describirse el Ministerio de la Gobernación —edificio que, como es sabido, presidía física y simbólicamente la Puerta del Sol, es decir, que presidía «el siglo, el progreso, la civilización y el espíritu moderno» (p. 4)— se ofrece una magnífica comparación entre el mundo preciso, disciplinado, eficiente y mecanizado del «Bureau des Télégraphes ou communications télégraphiques» (que ocupaba la planta baja) con el castizo y humanísimo universo de la secretaría del ministerio y las direcciones generales (sitas en la planta

Pero es que va a ser todavía peor: al fin y al cabo, en ese Berlín del año 2100 la «barbarie» opera puntualmente sobre el ojo (fotografía) y sobre el oído (fonógrafo), pero no existe una cultura audiovisual de masas. La sociedad es franca, los sujetos son líricos, existen el corazón y el discurso, y siempre uno puede encontrar el delicioso amparo de una Odysseus-Nebel. Sin embargo, los mentores de la sociedad del siglo XXII no habían calculado que las postrimerías del siglo XIX habían inventado ya la pantalla de proyección. Pese a que sobre esta nueva superficie, y para consternación de los nuevos Goethe, de los nuevos Wagner y de los nuevos héroes, en principio los colores se desvanecen, la música cesa y los versos languidecen. La imagen se pone en movimiento. Y la realidad, que ya se repetía, empieza a repetirse, y de nuevo a repetirse y de nuevo a repetirse. Se genera entonces un proceso de creación de una realidad que, siendo imaginaria, es capaz de reproducir exactamente el exterior de la realidad. Con otras palabras, la realidad imaginaria (cinematográfica) va a redoblar —y valga aquí la redundancia— la realidad *real*.

Este proceso resulta tan fabuloso tan banal o tan repugnante —o seguramente las tres cosas al mismo tiempo— que el jurista culto inventor del Anti-Edison ni siquiera toma en consideración la posibilidad de inventar también el Anti-Lumière.

Film y novedad

Y, sin embargo, el cine estaba allí, a la vuelta de la esquina. Está ya incluso dentro del Dracula de Stoker, infiltrado, agazapado, engordando como un *alien* dentro de ese cuerpo textual. Respira a través de los puntos de fuga de un discurso que, aunque en principio, en su esencia más íntima, resulta ser una construcción poética sólidamente cimentada en la relación existente entre los hombres y los textos, encierra también, dentro de sí y *simultáneamente*, una enorme potencialidad audiovisual.

Estas fisuras en el orden material de las cosas puede sin duda presentirlas el lector²⁷. Pero uno se da verdaderamente cuenta cuando se

principal), donde sólo «se escucha hablar de teatro y de mujeres» y donde son incontables «los mozos que suben y bajan almuerzos» (p. 63).

²⁷ Por ejemplo cuando uno lee: «Do you not think that there are things which you cannot understand, and yet which are; that some people see things that others cannot?»

convierte en espectador de cinematógrafo y ve el Dracula de Francis Ford Coppola. Y es que el cine aquí explica lo que la lectura apenas puede explicar.

Entendámonos. Al decir esto no estamos proclamando ni mucho menos la superioridad cognitiva de la imagen sobre el texto en el mundo contemporáneo. Es más, ni tan siquiera pretendemos entrar en la vivaz discusión que desde hace algún tiempo mantienen los historiadores en torno a la utilización de medios audiovisuales²⁸. Pretendemos sencillamente decir lo siguiente: que, como todo el mundo sabe, la película de Coppola no es una típica película de vampiros (es decir, no es una película de género, de las que incluyen seductor de sienes plateadas, mujer fatal, varón incauto, hembra inocente y, en el fondo, un alto contenido moral²⁹), sino que es una estricta versión cinematográfica del libro. Hasta el punto de que el *Bram Stoker's Dracula* de Coppola, al poner en imágenes el Dracula de Bram Stoker, constituye un ejercicio fílmico de observación de segundo grado, el cual a su vez permite establecer,

(...) Ah, it is the fault of our science that it wants to explain all; and if it explain not, then it says there is nothing to explain. But yet we see around us every day the growth of new beliefs, which think themselves new; (...) I suppose now you do not believe in corporeal transference. No? Nor in materialisation. No? Nor in astral bodies. No? Nor in the reading of thought. No? Nor in hypnotism.» (pp. 200-201).

²⁸ «History does not exist until it is created. And we create it in terms of our underlying values. Our kind of rigorous, "scientific" history is in fact a product of history, our special history that includes a particular relationship to the written word, a rationalized economy, notions of individual rights, and the nation-state. Many cultures have done quite well without this sort of history, which is only to say that there are—as we all know but rarely acknowledge—many ways to represent and to relate to the past. Film, with its unique powers of representation, now struggles for a place within the cultural tradition that has long privileged the written word. Its challenge is great, for it may be that to acknowledge the authenticity of the visual is to accept a new relationship to the word itself. We would do well to recall Plato's assertion that, when the mode of music changes, the walls of the city shake. It seems that to our time is given this vital question to ponder: if the mode of representation changes, what then may begin to shake?» Robert A. ROSENSTONE, «History in Images/History in Words: Reflections on the Possibility of Really Putting History onto Film», *American Historical Review* 93/5 (1988), 1173-1185. Cfr. todo esta entrega de la AHR, dedicado a discutir las relaciones del cine con la historia, desde la doble preocupación derivada de la toma de conciencia de los límites epistemológicos del historiador —tan alejado del mundo de las imágenes— y de la constatación de que la industria del cine y la televisión se ha convertido en un terrible competidor a la hora de explicar y divulgar la historia.

²⁹ Siegfried KRACAUER, *Der Vamp-film* (1939), en: KRACAUER, *Kino. Essays, Studien, Glossen zum Film*, Frankfurt am Main, 1974, pp. 22-25.

respecto de aquél, precisas distinciones temporales (o *Zeitunterschieden*, por decirlo al sofisticado modo de la más reciente teoría de sistemas).

Dicho de otro modo: Coppola dota al Dracula de Stoker de *Zeitgeist*. Lo temporaliza, lo historiza, lo hace culturalmente transparente. Y esta pertinente y por otro lado bellísima *visualización* del texto es alcanzada con éxito porque todas esas irritaciones latentes que habíamos percibido —de nuevo: el runrún del fonógrafo, el taptap de la máquina de escribir o el clic de la cámara fotográfica—, al ser observadas filmicamente, adquieren ahora razón temporal de ser. Sin la intelectualizada nostalgia literaria del XIX, sin la redoblada nostalgia berlinesa del siglo XXII, el cine —asumiendo un singular papel de historiador de la cultura— nos las devuelve ahora convertidas en conquistas de la actualidad, de la actualidad de ese siglo XX que se está alumbrando. Pues estas técnicas y modos de expresión resultan ser tan hijas de su tiempo como la forma artística Dracula, o como, sin ir más lejos, el mismísimo cine. Las irritaciones, se han transformado, sencillamente, en novedades. Y esto es así porque, en una palabra, este Dracula filmico pone las disonancias del Dracula textual en consonancia con su tiempo.

Seguramente, el film de Coppola, por encima de toda la vastísima literatura sobre el libro de Dracula, es el que mejor sincroniza medios de expresión y formas artísticas de esa época por la sencilla razón de que un gran director de cine, si se lo propone, no sólo es capaz de seguir poniendo en uso técnicas inventadas y recursos fílmicos empleados por sus antecesores sino que incluso está todavía en condiciones de observar del mismo modo en que el cine se puso a observar cuando nació. Y estas posibilidades cinematográficas son impagables cuando de lo que se trata es de observar históricamente un contexto cultural.

Pongamos sin mayor dilación un ejemplo. En un momento dado del film, las imágenes se desenfocan levemente y se suceden a cámara rápida, los colores se difuminan y sólo se escucha en la sala el inconfundible ruido que emite una cámara de cine cuando está filmando. En la pantalla aparecen las calles de Londres en 1897: desfilan peatones, chisteras, carruajes, paraguas, automóviles. Pero es que además, nosotros mismos, los espectadores de 1993 nos hemos convertido en espectadores de 1897 de un film sobre Londres en 1897. Y así a continuación vemos: los dos agujeros en el cuello de Lucy; vemos: los ojos del lobo errante por las calles de Londres; vemos: una sala de cine donde se exhibe una película pornográfica; vemos: el lobo que cruza la sala por delante de la pantalla; vemos: una mujer que es sometida a rayos X,

dentro de la misma sala de exhibiciones; vemos: la sala sin público, solos Mina, el príncipe (Dracula) y el lobo. Más un telegrama, más un vampiro (Dracula), más una lección de patología, más un jardín que se cruza con la mirada a toda velocidad, más flores que se marchitan en un instante, más una bomba para transferir sangre, más sangre circulando por el interior de una goma, más glóbulos meciéndose suspendidos en el plasma sanguíneo.

Al fragmentar —y luego encadenar— de esta forma tan cinematográfica la estructura del film ³⁰, Coppola recupera, para el espectador de hoy, la visión del espectador de final de siglo, que es a su vez la visión del biólogo, la visión del cineasta o, por qué no, la visión del mismo Dracula: pues todos ellos están interesados en visualizar directamente y sin intermediación textual la vida. Con ello, nos ofrece esa eficazísima construcción de un *Zeitgeist* de la que hablábamos.

Pues entonces *salta a la vista*, inmediatamente, sin esfuerzo, con grandísima economía de medios y sin angustias hermenéuticas, algo, un simple dato, que el libro, por su inercia textual decimonónica, tendía a mantener oculto. Este: que Drácula es sólo dos años más joven que el cinematógrafo, el teléfono, los rayos X y el electrón, y sólo tres años más viejo que la física cuántica, cinco que el aeromóvil y siete que la teoría de la relatividad, siendo rigurosamente contemporáneo del telégrafo sin hilos y del motor Diesel. Que Dracula, por tanto, no es el producto aislado de una ficción sino que se adscribe al imaginario cultural de una sociedad en la que las novedades técnicas, científicas y artísticas están vertiginosamente complicando el acceso a la realidad. En concreto, y como ha señalado Stephen Kern en un hermoso libro ³¹, este Dracula recuperado para su época al mantener con vida, gracias a un elemento orgánico como es la sangre, sus cuatrocientos años de memoria y de pasado, revela la nueva experiencia —más subjetiva, más relativizadora, más heterogénea: en una palabra, más compleja— que del tiempo se está teniendo en ese fin de siglo.

En esta aurora del siglo xx, cuando el tiempo empieza ser tematizado como un artefacto lábil y dependiente de la estructura de quien observa, y a su vez la memoria —piénsese en Bergson y Simmel, en

³⁰ Robert MUSIL. Conjeturas acerca de una nueva estética. Observaciones sobre una dramaturgia del cine (1925). en: MUSIL, *Ensayos y conferencias*, Madrid, 1992, pp. 162-176.

³¹ Stephen KERN. *The culture of time and space 1880-1918*, Cambridge (Mass.), 1983, pp. 20 ss.

Proust o en Kafka— como un complicado proceso orgánico de reconstrucción creativa ³², Dracula es en cierto modo también, como un motor diesel, una *Wärme kraftmaschine* circulando por la pista del tiempo.

«Zusammen mit Fotografie —ha escrito con acierto Kracauer ³³— ist Film die einzige Kunst, die ihr Rohmaterial mehr oder weniger intakt lässt. Was an Kunst in Filme eingeht, entspringt daher die Fähigkeit ihrer Schöpfer, im Buch der Natur zu lesen. Der Filmkünstler hat Züge eines fantasiebegabten Lesers oder eines Entdeckers, der von unersättlicher Neugier getrieben wird» ³⁴. En este caso, Francis Ford Coppola ha sido sin duda un imaginativo lector del libro de Stoker porque al mismo tiempo ha podido leer en el libro de la naturaleza. Y esta *doble lectura* ha sido en buena medida posible porque su material de trabajo es justo eso, un *Rohmaterial*, un material rudo, pura materia prima. Pues esta primitiva rudeza impide que la lectura se sublime en la exégesis, el comentario o el análisis de un texto. La lectura en la pantalla —otra cosa es lo que suceda entre el libro y la lámpara de la mesa de estudio del cineasta— se mantiene entonces fresca, a la expectativa, intuitiva, descubridora, curiosa e incansable: *Unersättliche Neugier*, como quería Kracauer.

Por todo esto, este tipo de lectura fantástica nos parece que en el fondo nada tiene que ver con esa imaginación documental de la que hablaba Foucault. Ni siquiera cuando se presta deliberada atención al documento. En este sentido, es cierto que en el film de Coppola aparecen continuamente y en primer plano mapas, cartas, diarios, contratos, etiquetas, portadas de periódicos. Pero realmente no están allí para ser leídos e interpretados por el espectador sino para ser sencillamente *visualizados*: la verdad no se aloja en su contenido sino que ahora tiene que ver con su estricta condición de soporte comunicativo. Como en los films de Murnau o de Fritz Lang, los documentos se redimensionan

³² Sobre esta subjetivización de la memoria, en tanto que experiencia típica de lo moderno, y sus implicaciones para la cultura jurídica, vide Aldo MAZZACANE, El jurista y la memoria, en: Pietro COSTA; Antonio M. HESPANHA; Aldo MAZZACANE y Pierangelo SCHIERA, *Las pasiones del jurista*. Trad. de E. Conde. Madrid (en prensa).

³³ Siegfried KRACAUER, *Theorie des films. Die Erretung der äusseren Wirklichkeit* (1960), Frankfurt am Main, 1993, p. 13.

³⁴ El cine es, con la fotografía, el único arte que deja más o menos intacta su materia prima. Lo que puede tener entonces de artístico el cine se deriva de la capacidad del cineasta-creador para leer en el libro de la naturaleza. En el mundo del cine es artista quien posee los atributos del lector (o el descubridor) dotado de fantasía, del lector (o descubridor) que se mueve al dictado de una curiosidad insaciable.

en el celuloide según la lógica no de la escritura sino de la mirada³⁵. Los escritos y documentos, los diarios y cartas viven ahora dentro de ella y gracias a ella: como parásitos.

Dieselmotorgeist

La lógica cinematográfica de la mirada, pues. Max Weber advertía contra ella con las siguientes palabras³⁶: «Mode oder Literatensehsucht glaubt heute gern, den Fachmann entbehren oder zum Subalternarbeit für den "Schauenden" degradieren zu können. Fast alle Wissenschaften verdanken Dilettanten irgend etwas, oft sehr wertvolle Gesichtspunkte. Aber der Dilettantismus als Prinzip der Wissenschaft wäre das Ende. Wer "schau" wünscht, gehe in Lichtspiel; sie wird ihm heute massenhaft auch in literarischer Form auf eben diesem Problemfeld geboten»³⁷. Sin duda no hace falta añadir una palabra más por nuestra parte para explicar esta comprensible reluctancia científica frente a esta nueva cultura de *mirones* que con fuerza emerge.

Ahora bien, la incidencia cultural de un nuevo medio de expresión como es el cine, ¿tiene necesariamente que orientarse según ese código ciencia/no ciencia, ciencia/dilettantismo? ¿es que todo aquél que quiera mirar tiene por fuerza que renunciar a los libros e irse al cine?

Hoy, en 1995, cuando festejamos el centenario del cinematógrafo, me gustaría concluir matizando algo estas cuestiones.

En primer lugar, cabría decir que el problema de la mirada en el siglo xx se hace demasiado complejo como para que pueda ser aquella tajantemente escindida de la observación científica. Para afirmar esto basta seguramente con recordar la fabulosa problematización que de la

³⁵ Sobre esto, vid. Antonio SERRANO GONZÁLEZ, El poder y la justicia en su representación fílmica. A propósito de una obra de Fritz Lang, en: SERRANO, *La imaginación del poder*, Zaragoza, 1987.

³⁶ Max WEBER, *Die protestantische Ethik. Eine Aufsatzversammlung*, Gütersloh, 1981, p. 23.

³⁷ Pasaje que Luis Legaz Lacambra traduce así: «El especialista cree que hoy es posible prescindir o degradar a la categoría de "trabajo subalterno", bueno para aficionados, toda moda o ensayismo. Sin embargo, casi todas las ciencias deben algo a los dilettantes, incluso, en ocasiones, puntos de vista valiosos y acertados. Pero el dilettantismo como principio de la ciencia sería su fin. Quien quiera "ver cosas" que vaya al cine: allí se las presentarán a todo pasto, incluso en forma literaria, precisamente sobre los problemas a los que nos referimos» (Max WEBER, *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, Barcelona, Península, 1973, p. 20).

mirada hicieron las vanguardias en el cambio de siglo (gracias, por cierto, a Coppola, sabemos que Dracula, que era un fenómeno de biblioteca, iba a convertirse enseguida en un *fenómeno de vanguardia*). La mirada vanguardista sistemáticamente va a cruzar y reventar todas las fronteras expresivas³⁸: a través de la fotografía, de la cristalografía, de la celestografía, de la electrografía, de la *chemigraphie* o la radiografía, a través de la pintura o el cine se puede ahora visualizar el interior de un cuerpo y el aura que emite, pero también el espíritu, la neurastenia, la libido, el caos, el ritmo, el pesimismo, la fusión de una cabeza y de una ventana, la velocidad de un ciclista, la injusticia o los microbios. Y al tiempo que los medios de expresión visual se van a desprender de ese pesado fardo ético que es la vocación de reflejar lo que se ve (y por eso la mirada de Coppola puede ser *lealmente infiel* al texto, pues esta infidelidad no produce cargo alguno de conciencia), se va a ir quebrando esa división entre la vida interior (con sus sustancias) y la vida exterior (con sus componentes materiales). El nuevo mundo que resulta, ni exterior ni interior, es muy difícil de descifrar. En cualquier caso, postula una realidad altamente compleja, desorganizada³⁹, desorganizada pero construida en la medida en que cognitivamente depende de los instrumentos de observación utilizados.

Si se puede admitir que metodológicamente a las ciencias sociales se les ha hecho familiar en este siglo este nuevo planteamiento⁴⁰, en-

³⁸ Cfr. LUHMANN, *Gesellschaftsstruktur und Semantik*, cit., pp. 97-100.

³⁹ Sobre la desorganización como factor cultural (científico, literario, político, jurídico, moral, etc.) de esta época, se dicen cosas interesantes en: Helmut LETHEN, *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*, Frankfurt am Main, 1994.

⁴⁰ Incluida la ciencia del derecho, cuando toma empieza a tomar clara conciencia en el fin de siglo de que la realidad jurídica no puede venir dictada por una ley insuficiente y se descubre otra realidad, das Lebende Recht, la cual sólo es aprehendida si se hace uso de otros instrumentos de observación. Si nos fijamos, por ejemplo, en el gran Saleilles, que esta nueva vida jurídica que lo invade todo es más exterior —está en la calle más que en los códigos— pero al mismo tiempo es más interior —pues es un destilado de energía espiritual—, y en todo caso sólo es accesible para aquél que la sabe ver, *qui sait voir*. Pues, «ce sont les savants qui détruisent les symboles, en droit comme ailleurs. les foules, les peuples, ne vivent que de ce travail intérieur, expression de leur aspirations vers le mieux. Et le droit en est tout imprégné» (Raymond SALEILLES, *De la personnalité juridique. Histoire et théories*, Paris, 1910, cita en S. 624, extraída de su importantísima vigésimo cuarta lección). Cfr., para una pertinente reactualización de la figura de Saleilles, Paolo GROSSI, «Assolutismo giuridico e diritto privato. Lungo

tonces la mirada cinematográfica no puede en modo alguno considerada como culturalmente ajena a las mismas ⁴¹.

Por último, no conviene olvidar lo que ya un joven Dalí advirtió en su momento: olfateando el aire de los tiempos, indicó que hoy a los griegos hay que encontrarlos en el deporte, en las máquinas y en el *music-hall*. Y esto lo presintió Dalí y lo sabemos ahora nosotros porque en el fondo la nueva cultura audiovisual trae consigo un nuevo tipo humano: revolucionario pasivo y no activo, espectador, radioyente y radicalmente anti-intelectualizado, como lo definiera en su momento Hermann Broch ⁴². Y esto ya los primeros (y más inquietos) juristas que se ocuparon de estos nuevos *media* lo advirtieron: se dieron cuenta de inmediato de que la insolencia de la cámara tenía un claro correlato antropológico en el individuo que la portaba; los llamaron en un primer momento *detective-men* o *instantanisateurs*, y los veían apasionados, irreflexivos y voraces: filmaban o retrataban tanto paisajes como obscuridades ⁴³. Después llegará ya, naturalmente, el público de masas.

Quizá al jurista no le guste lidiar con este material técnico y este material humano propios de nuestro siglo. Quizá no le guste saber que la moderna clasicidad se repristina en las pistas de baile, en las pistas de atletismo, en las pistas de un aeropuerto: en el movimiento de las coristas, de los atletas y de los aviones (y en este movimiento recreado en la pantalla de cine). Quizá incluso le horrorice la cancelación hermeneutica que implica ese mundo, que logra incluso que un maestrante de Zaragoza y un catedrático alemán tengan la misma opinión sobre un film de Luis Buñuel. Y quizás definitivamente le desespere verificar que hasta el motor diesel está dotado de espíritu.

l'itinerario científico de Raymond Saleilles», *Rivista de diritto civile* 39 (1993), 345-398.

⁴¹ KRACAUER, *Theorie des films*, cit., pp. 372-402.

⁴² «Der Mensch von heute ist ein visueller, ist ein auditiver Mensch, aber er ist radikal anti-intellektualisiert» (Hermann BROCH, *Ethische Konstruktion in den Schlafwandlern*, en: BROCH, *Die Schlafwandler*, Frankfurt am Main, 1978, p. 727).

⁴³ Vid. A. BIGEON, *La photographie et le droit*, Paris, 1893. Desde el punto de vista jurídico, y dado el vacío legal existente sobre el tema, a finales del XIX se planteaban estos problemas teóricos: ¿la fotografía es propiedad artística o propiedad industrial? ¿el cliché es propiedad del fotógrafo o del cliente? ¿puede ser reproducido el retrato? ¿cuáles son los límites del derecho a fotografiar? ¿cuál es la política penal a adoptar ante la avalancha de fotografías obscenas? Como vemos, la *indiscreción* de este nuevo medio de expresión —que accedió enseguida tanto a salones como a burdeles— ponía en muchas dificultades al derecho: «En resumé, pas de législation; une jurisprudence obscure» (p. 8).

Y quizás entonces le guste seguir pensando, como todavía pensaban los juristas en 1937, que, por mucho que el cine tenga futuro, nunca conseguirá imponerse sobre el teatro, nunca podrá dobligar las íntimas vivencias y los refinados gustos del público teatral ⁴⁴. Lo cual sin duda es adorable.

Solamente que entonces habría que recordarle a ese jurista, por todo lo que hemos dicho, las palabras que ya en 1906 pronunciara Eugen Ehrlich ⁴⁵: «Die unzuverlässigkeit der menschlichen Wahrnehmung, die leichte Suggestibilität, all das war jedem, der damit je zu tun hatte, längst bekannt: nur dem Juristen nicht» ⁴⁶.

⁴⁴ «Trotzdem wird aber er niemals dazu gelangen, das Theater mit seiner lebendigen Darstellung und intimen Verflechtung mit dem geniessenden Publikum zu verdrängen» (Eugen ENGEL, «Der Film», *Juristische Blätter* 66 (1937), 12).

⁴⁵ Eugen EHRlich, *Soziologie und Jurisprudenz*, Aalen, 1973, p. 23.

⁴⁶ Todo el mundo con un poco de experiencia en el asunto sabe, desde hace mucho tiempo, que la percepción humana es esencialmente insegura y fácilmente sugestionable. Todo el mundo sabe esto. Todos, menos los juristas.