

Crímenes, detectives y futuros perdidos. Un análisis de *Chinatown* desde el pensamiento político de Walter Benjamin, Siegfried Kracauer y Mark Fisher*

Crimes, Detectives, and Lost Futures. An analysis of *Chinatown* from the political thought of Walter Benjamin, Siegfried Kracauer and Mark Fisher

Crimes, detetives e futuros perdidos. Uma análise de *Chinatown* a partir do pensamento político de Walter Benjamin, Siegfried Kracauer e Mark Fisher

[Artículos]

Andrés Botero Bernal**

Javier Orlando Aguirre***

Juan David Almeida Sarmiento****

Recibido: 3 de mayo de 2022
Aprobado: 16 de junio de 2022


*Este artículo es el resultado de la investigación financiada con recursos del proyecto 2808 (código SIVIE), "La libertad como alternativa al neoliberalismo", de la Universidad Industrial de Santander, Colombia.

**Doctor en Derecho por la Universidad de Buenos Aires, Argentina, y doctor en Derecho por la Universidad de Huelva, España. Profesor titular de la Escuela de Filosofía de la Universidad Industrial de Santander (UIS), Bucaramanga, Colombia. Miembro del grupo de investigación Politeia de la UIS. Correo electrónico: aboterob@uis.edu.co; ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-2609-0265>

***Doctor en Filosofía por la Universidad Estatal de Nueva York, especialista en Docencia Universitaria, abogado y filósofo. Profesor titular de la Escuela de Filosofía de la Universidad Industrial de Santander (UIS), Bucaramanga, Colombia. Miembro del grupo de investigación Politeia de la UIS. Correo electrónico: jaguirre@uis.edu.co; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3734-227X>

****Magíster en Filosofía por la Universidad Industrial de Santander. Profesor de la Escuela de Filosofía de la UIS. Miembro del grupo de investigación Politeia de la UIS. Correo electrónico: juanalmeyda96@gmail.com; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6463-6388>

Análisis

ISSN: 0120-8454 | e-ISSN: 2145-9169 |  <https://doi.org/10.15332/21459169>

Vol. 55 N.º 102 | enero-junio del 2023

Citar como:

Botero Bernal, A., Aguirre, J. O. y Almeyda Sarmiento, J. D. (2023). Crímenes, detectives y futuros perdidos. Un análisis de *Chinatown* desde el pensamiento político de Walter Benjamin, Siegfried Kracauer y Mark Fisher. *Análisis*, 55(102). <https://doi.org/10.15332/21459169.7704>



Resumen

El presente trabajo tiene por objetivo analizar desde una perspectiva política la película *Chinatown* (1974), dirigida por Roman Polanski, desde los aportes filosóficos de Walter Benjamin, Siegfried Kracauer y Mark Fisher, de modo que esta narrativa detectivesca *kitsch* se abra a una politización de su forma y contenido. Para conseguir tal objetivo se divide el trabajo en tres partes: la primera, se enfoca en trabajar el personaje del detective; la segunda, pretende abarcar la ciudad como figura narrativa; y, finalmente, la tercera, analiza la figura del criminal dentro de la película. Esta división responde a la teoría de Kracauer sobre la narrativa de detectives, la cual propone que este género tiene potencialidades filosófico-conceptuales que pueden aportar al entendimiento de fenómenos sociales y políticos de la realidad que pretende reflejar. Por último, se cierra con un análisis a partir de los planteamientos de Mark Fisher y su teoría sobre los futuros perdidos para analizar lo trabajado en los acápites anteriores, de modo que sea posible ver cómo, al final, *Chinatown* permite develar el paso de un capitalismo espacial a uno temporal.

Palabras clave: capitalismo, estética, tiempo, novela negra, cine.

Abstract

This article aims to analyze from a political perspective the film *Chinatown* (1974), directed by Roman Polanski, from the philosophical contributions of Walter Benjamin, Siegfried Kracauer and Mark Fisher, so that, this *kitsch* detective narrative is open to a politicization of its form and content. To achieve this objective, the work is divided into three parts: the first part focuses on the character of the detective; the second part aims to cover the city as a narrative figure; and finally, the third part analyzes the figure of the criminal in the film. This division responds to Kracauer's theory on detective narratives, which proposes that this genre has philosophical-conceptual potentialities that can contribute to the understanding of social and political phenomena of the reality it intends to reflect. Finally, it ends with an analysis based on Mark Fisher's ideas and his theory of lost futures to analyze what has been worked on in the previous chapters, so that it is possible to see how, in the end, *Chinatown* allows us to unveil the passage from a spatial capitalism to a temporal one.

Keywords: Capitalism; aesthetics, time, crime novel, cinema.

Resumo

O objetivo deste artigo é analisar, sob uma perspectiva política, o filme *Chinatown* (1974), dirigido por Roman Polanski, a partir das contribuições filosóficas de Walter Benjamin, Siegfried Kracauer e Mark Fisher, de modo que essa narrativa policial *kitsch* se abra para uma politização de sua forma e conteúdo. Para atingir esse objetivo, o trabalho é dividido em três partes: a primeira enfoca o personagem do detetive; a segunda, a cidade como figura narrativa; e, finalmente, a terceira, a figura do criminoso no filme. Essa divisão responde à teoria de Kracauer sobre a narrativa policial, que propõe que esse gênero tem potencialidades filosófico-conceituais que podem contribuir para a compreensão dos fenômenos sociais e políticos da realidade que busca refletir. Por fim, encerra-se com uma análise baseada nas ideias de Mark Fisher e em sua teoria dos futuros perdidos para analisar o que foi trabalhado nas seções anteriores, de modo que seja possível perceber como, no final, *Chinatown* nos permite desvendar a passagem de um capitalismo espacial para um capitalismo temporal.

Palavras-chave: capitalismo, estética, tempo, romance policial, cinema.

Introducción

En 1974, Roman Polanski dirigió esta película de cine negro y poco después de su estreno fue considerada un filme de culto en Estados Unidos. No obstante, más allá de juicios estéticos, en lo que sigue, se propone un análisis de uno de los elementos que articulan narrativamente dicha película: el crimen y el modo en que este fenómeno se desarrolla internamente dentro de la cinta¹. Para este análisis se recurre a tres autores: Walter Benjamin, Siegfried Kracauer y Mark Fisher, quienes, si bien tienen puntos en los que no compaginan, proponen tres perspectivas que permiten aportar un panorama teórico complejo que explican múltiples elementos de *Chinatown*.

Inicialmente, lo que se puede apreciar del modo en que se desenvuelve el crimen en el filme se da partir de su protagonista, el detective Jake Gittes (Jack Nicholson). Lo que el espectador puede conocer y percibir se da únicamente de la mano de este personaje. La forma en que se presenta cada elemento dentro de la narrativa es vía Gittes; es él quien guía los hechos e interactúa a lo largo del filme

¹ Este aspecto es importante debido al modo en que se puede llegar a pensar que aquello que está presente en el consumo para las masas no es merecedor de un análisis sistémico desde un enfoque filosófico, negando así la posibilidad presente en dichas expresiones propias de la **cultura popular** (Aguirre y Villamizar, 2016).

con cada fenómeno que allí se presenta, incluyendo el que corresponde a este escrito: el crimen. Sin embargo, no es únicamente este protagonista quien acapara el foco de la cámara; la ciudad (en este caso Los Ángeles), como un personaje de segundo plano, es un instrumento narrativo que acompaña a Gittes en su investigación y divagación dentro del filme.

Estos dos personajes (Gittes y la ciudad) son los medios con los que cuenta el espectador para contemplar la forma en que el crimen se desenvuelve a lo largo de la película. En un primer momento es posible encontrar la perspectiva privada y personal que toma el crimen, pues Gittes es un detective privado (antiguo miembro de la fuerza policial de Los Ángeles), quien tiene por trabajo dar solución a situaciones menores de sus clientes. Esta primera forma del crimen no es una mirada poco rigurosa del modo en que se puede pensar el quebrantamiento de la ley; realmente, Gittes no es un funcionario del Estado y su rol no es otro que el de encontrar la verdad detrás de sus casos privados.

No obstante, esta forma inocente del crimen conduce a Gittes a una estructura criminal. El detective es contratado por una mujer, quien se identifica como Evelyn Cross, para perseguir a Hollis Mulwray, un ingeniero del Departamento de Aguas y Energía de Los Ángeles; sin embargo, pronto se entera que todo fue un engaño para asesinar a Mulwray. La verdadera Evelyn (Faye Dunaway) amenaza —la primera mujer que contrató al detective era una impostora— con acciones legales a Gittes y con esto empieza a desenvolverse una trama que conducirá al detective a desentrañar que el padre de Evelyn, Noah Cross (John Huston) (todo un criminal de *cuello blanco*²), es quien está detrás de un complot para secar la ciudad desde el Departamento de Aguas y Energía, ya que de ese modo Noah puede reducir el costo de la tierra para poder adquirirla. En el proceso Evelyn muere, y su hija, Katherine (Belinda Palmer), queda a merced de Noah, quien es

² Para comprender bien este concepto hay que referir a la obra clásica de Sutherland, quien señala que:

Estas violaciones de la ley por parte de personas de la clase socioeconómica alta son por conveniencia llamadas delitos de “cuello blanco”. Este concepto no intenta ser definitivo, sino solo llamar la atención sobre los delitos que no se incluyen ordinariamente dentro del campo de la criminología. El delito de “cuello blanco” puede definirse, aproximadamente, como un delito cometido por una persona de respetabilidad y **status** social alto en el curso de su ocupación. (1999, p. 65)

su abuelo y su padre biológico, puesto que Katherine es resultado de una violación incestuosa a Evelyn. Todo esto sucede mientras la fuerza policial, encabezada por Lou Escobar (Perry Lopez), responde directamente a Noah, puesto que él es amo y señor de la ley en la ciudad, gracias a su posición de poder.

Esto es un breve resumen de lo que ocurre en la película, pero existen varios elementos que es meritorio analizar para entender de qué manera el crimen se manifiesta en este filme como una estructura organizada de poder y control dentro de la ciudad.

Jake Gittes y Lou Escobar: dos realidades enfrentadas

Gittes, a lo largo de la película, es presentado con lo que propiamente es la figura del *detective*, en palabras de Kracauer: “Distante de cualquier estado de tensión [...] deambula en el espacio vacío entre las figuras como representante de la relación que se opone a lo ilegal para reducirlo, de manera similar a las circunstancias fácticas de la actividad legal” (1984, p. 53)³. El rol del protagonista es el de entrar a los callejones y edificios de la ciudad, como si fuese un arqueólogo, para descifrar las huellas existentes del crimen, teniendo en cuenta, como dice Benjamin, que estas mismas son poseedoras de una difuminación que caracteriza a la ciudad: “El contenido social originario de las historias detectivescas es la difuminación de las huellas de cada uno en la multitud de la gran ciudad” (1972, p. 58)⁴.

Aquí, el *deber* no debe entenderse como un imperativo jurídico o moral que se ata a una responsabilidad con su cliente, puesto que la verdadera Evelyn no contrató a Gittes; él mismo tomó interés por el caso tras ser engañado inicialmente. El protagonista, a lo largo de la película, responde a una responsabilidad por la verdad, motivado, posiblemente, por un interés público (pues no hay contrato que lo obligue), pero también podría ser por uno privado (en tanto desea saber quién lo engañó y por qué).

Gittes es presentado como un representante de la anti-*ratio*; es decir, como una oposición a esa *ratio* hegemónica que controla y domina de manera ficticia las relaciones entre los seres humanos dentro de la metrópoli de la película. Su rol

³ Valga señalar que Kracauer no se refiere específicamente a la cinta *Chinatown*, pero sus reflexiones al respecto de la novela policial bien caben para su análisis. Este comentario vale para las citas que se harán de dicho autor.

⁴ Al igual que con Kracauer, el pensamiento de Benjamin sobre la espacialidad, la novela negra y demás no se refieren en concreto a la cinta *Chinatown*.

como detective se destaca por estar encima de la lógica unidireccional que rige las figuras del criminal (Noah Cross) y del policía (Escobar), las cuales serán desarrolladas más adelante en profundidad. Gittes es un arqueólogo, un coleccionista de las huellas que son dejadas dentro de la ciudad; su papel es el de romper con la interpretación inmediata de los hechos que son presentados frente a él; esto es, retomando la metáfora de Benjamin sobre el matasellos:

Quien ande tras los matasellos deberá poseer, como detective, la filiación de las oficinas de correos más sospechosas, como arqueólogo, el arte de completar el torso de los más ignotos topónimos, y, como cabalista, el inventario de las fechas de todo un siglo. (1987, p. 81)

El oficio del protagonista es un ejercicio que contrarresta la supuesta mirada tradicional de la *ratio* dominante. Dentro del modo en que se desarrolla la película, Gittes, siendo un detective privado, tiene el trabajo de aplicar una *filosofía del mobiliario* (Benjamin, 2005c, p. 56) que le dé acceso a la verdad a partir de las huellas dejadas en los lugares y los objetos, por lo que debe experimentar el fenómeno mismo de la *investigación* que está llevando a cabo, para tomar distancia de la manera en la que indaga Escobar, un investigador oficial. Benjamin resalta esto último: “el detective ve abrirse a su sensibilidad campos bastante anchurosos. Conforman modos del comportamiento tal y como convienen al ‘tiempo’ de la gran ciudad. Coge las cosas al vuelo; y se sueña cercano al artista” (1972, pp. 55-56).

El detective en *Chinatown* tiene un protagonismo que lo distancia del papel del policía (Escobar), ya que el primero debe recurrir a métodos menos ortodoxos que lo llevan a una experimentación distinta respecto al crimen ocurrido. Gittes es el configurador del caos que aparece frente a él, no desde la rígida postura de la *ratio* dominante que se le pide al policía, sino desde la mirada particular de quien hurga dentro de las calles y los callejones para encontrar respuestas; así, el detective privado se convierte en coleccionista. Sobre esto último, Benjamin destaca que “manifiesta una tensión dialéctica entre los polos de desorden y orden [...] El encantamiento más profundo para el coleccionista es encerrar artículos individuales dentro de un círculo mágico que los congela mientras la emoción final [...] pasa sobre ellos” (2005e, p. 487).

La investigación del detective tiene por función la búsqueda de la verdad, más allá de la que ofrece el lugar común de la *ratio* policial, que posteriormente será descrita como *pseudo-logos*. Gittes tiene un método que le permite perderse dentro de las pistas para entender el desorden del crimen como el caos mismo. Él

no aplica categorías que no corresponden con lo que ocurre, como lo hacen los policías; por el contrario, persigue la verdad desde una experiencia enriquecida y contradominante. El detective no es un perseguidor de verdades limitantes, sino que está dispuesto a saltar dentro las profundidades de la ciudad para encontrar eso que se pierde en la superficie de los hechos, las pistas y las huellas.

En ese sentido, el detective privado se relaciona con el *flâneur*, pues es un sujeto que recorre las figuras que está investigando; está dentro y no fuera de ellas. La verdad cae en manos del protagonista gracias a su capacidad de figurarse desde dentro de la ciudad. Su competencia arqueológica en la investigación es lo que le permite encontrar la verdad al desatar la madeja de enredos oculta para quienes seguían el camino con la inamovible luz de la *ratio*. En palabras de Kracauer:

La integridad del detective es la soledad y su proceso lógico se basa en la sospecha. El pseudo-logos está nuevamente condicionado por la erosión psicológica, pero los procesos psíquicos no son en absoluto un elemento fundamental, como lo es la relación, sino que se determinan exclusivamente al entrar en esa relación de la que a su vez reciben fronteras y estructura. El irracionalismo, que hace de estos procesos una base, conecta la relación en conexiones globales, pero al mismo tiempo lo distorsiona, porque todavía vive en la naturaleza unidimensional del racionalismo. (1984, p. 61)

El pensamiento, entonces, no es una categoría meramente expuesta desde la rigidez del idealismo y del racionalismo. El detective encuentra la verdad desde la experiencia que se aleja de la apariencia de verdad que ofrece la *ratio*. Esta última, dentro de la película, no puede ser vista como otra cosa que una de las herramientas del burgués criminal (Noah). Este *método* del detective, a partir de Benjamin, se puede sintetizar en: “Aquello que para los otros es una desviación, para mí son los datos que determinan mi curso. Sobre diferenciales del tiempo, que para los otros perturban los ‘grandes lineamientos’ de la investigación, erijo yo mis cálculos” (2009, p. 87).

Este protagonismo del detective no es una casualidad. En el marco del entendimiento de los fenómenos de la realidad para llegar a la verdad, el policía retoma un paradigma que responde a una aparente veracidad para encontrar hilos que lo lleven a la verdad detrás de las pistas que se le presentan, a saber, el *pseudo-logos*. Este último vive atrapado en la apariencia, ya que, como dice Kracauer, solo la investigación a manos del detective, debido a su naturaleza, puede llegar a la verdad: “Su procedimiento [el de buscar la verdad], cuya legitimidad deriva de tener como objeto eliminar la materia de la existencia y

sublimar en la nada, corresponde precisamente a la de los detectives, que actúan en el complejo de átomos de la sociedad” (1984, p. 63, corchetes agregados por los autores). La policía, tanto en la narrativa policial como específicamente en *Chinatown*, está compuesta por sujetos atados a un mecanismo estructural que domina su forma de entender la realidad.

Ser policía y dar respuesta a una institución de poder jerarquizada y encargada de preservar el orden y la norma, hace que el método aplicado del lado de los representantes del Estado no sea más que una apariencia que solamente sirve para recurrir a una interpretación inmediata y evidente de las cosas. Esto es algo evidente en toda la película, donde Escobar y sus agentes no son capaces de seguir el ritmo de Gittes, debido a que no tenían la capacidad arqueológica de estar dentro de la experiencia enriquecida, sino que se ubicaban desde la pobreza del *carácter burocrático*, el cual, de acuerdo con Benjamin, por su cercanía con lo destructivo⁵: “Reduce a escombros todo lo que existe, y no por el gusto de los escombros, sino por el camino que pasa a través de ellos. El carácter destructivo no vive del sentimiento de que la vida sea valiosa” (2019b, p. 93).

En este caso, la policía se presenta como un destructor de la verdad material y un defensor de la verdad formal o jurídica —aquella que le interesa al derecho y, por ende, a los ejercicios de dominación (Foucault, 1984)—, puesto que no es capaz de relacionarse de manera adecuada con la sutileza y la experimentación necesarias para la investigación. Esto último hace que la policía no pueda acceder al método arqueológico de buscar desde las huellas y, por ende, le sea imposible solucionar el crimen⁶. De ahí que Gittes, como un nuevo Edipo⁷, sea un exagente de la policía: no solo fue una motivación económica lo que lo llevó a salirse de la fuerza, sino especialmente una falta de aprobación de los métodos superficiales de la policía. Sobre esta idea de la experiencia detectivesca hay que recordar lo dicho por Benjamin: “Las experiencias son similitudes vividas. No hay mayor error que el intento de interpretar la experiencia, en el sentido de la experiencia de la vida, de acuerdo con el modelo en el que se basan las ciencias naturales exactas” (2005b, p. 553).

⁵ Sobre estos dos conceptos véase Benjamin (2019a).

⁶ Una ejemplificación de esto se puede encontrar en el papel de policía desarrollado por John Drake (Joseph Gordon-Levitt) en *The dark knight rises* (Bale, 2012).

⁷ Edipo fue, para Foucault (1984), el primero en buscar una verdad material a partir de hechos parciales que él reconstruye en su labor de investigador-arqueólogo. De allí la importancia de *Edipo Rey* de Sófocles en la genealogía que el francés hace de la verdad y el poder.

Esto dicho sobre la policía se puede apreciar al final del filme, donde Escobar ni siquiera es capaz de comprender lo que ocurre en su caso. Su entendimiento sobre los hechos está nublado por el *pseudo-logos* que caracteriza el método policial de encontrar la verdad formal. De este modo se afirma lo dicho por Kracauer:

En lugar de afirmar su autonomía, las funciones policiales se derivan de un derecho que no puede evitar que se supere. Por lo tanto, la regulación de la autoridad, que protege exclusivamente a la parte de la sociedad sujeta a la ley, por depravada que sea, defendiéndola contra la otra parte, se remonta al misterio que domina la ley. (1984, p. 65)

Así, el policía está sujeto a la experiencia de la destrucción (Benjamin, 2019b). Además, está atado por la lógica capitalista que domina las relaciones humanas dentro del filme, especialmente dentro de la categoría *noir*⁸; la policía está enceguecida por la *ratio* y el *pseudo-logos*. La pobreza experimental sobre las huellas es lo que hace a la policía incompetente para seguir las pistas que se le presentan; *Chinatown* es muestra de esto. De ahí que Kracauer subraye de manera tajante que:

La *ratio* dominante los separa de lo real [...] por lo que ahora intentan satisfacer las necesidades de la realidad, sin tener ninguna conexión con ella. Este intento de la policía de alcanzar el resultado predeterminado es tan estéril como el esfuerzo realizado por el sistema filosófico definitivo para comprender lo real. (1984, p. 73)

El desprecio final de Escobar hacia Gittes radica en el hecho de que el primero fue guiado por el *pseudo-logos* a una *verdad* y a un actuar que favorece a la justicia burguesa que Noah (el criminal) pretendía que lo favoreciera, mientras que Gittes, al seguir las huellas y la experimentación interior e *inmobiliaria*, logró encontrar una verdad y justicia plenas, las cuales, lamentablemente, pero acorde con la narrativa detectivesca, terminan siendo arruinadas por el actuar de la policía burguesa. De este modo la ciudad se vuelve un lugar en el que, como señala Benjamin: “La disposición de los muebles es al mismo tiempo el plano de las trampas mortales, y la hilera de habitaciones prescribe a la víctima el itinerario de su huida” (1987, p. 19).

⁸ Esto se debe al modo en el que se comprende la realidad a partir del cine *noir*, que no es otra cosa que una manifestación de la realidad dominada por la *ratio* capitalista, en palabras de Kracauer: “arrepintiéndose por su aislamiento, la policía se apresura, en su esfuerzo por alcanzar la realidad, siempre de regreso al cuerpo abandonado, con la intención de incorporar los contenidos mundanos que él ha renunciado a darse cuenta nuevamente” (1984, pp. 73-74).

Esto no inhabilita a la policía dentro de la narración detectivesca, tampoco en la película. Los modelos presentes en este tipo de narrativas corresponden a una manera de entender la búsqueda por la verdad en una sociedad dominada por relaciones sociales, políticas y económicas subyugadas por una *ratio* capitalista, que siempre quiere estar por encima de todos los que interrumpen su propia naturaleza empobrecida de la destrucción del teatro de la vida.

Con lo anterior, queda claro que el capitalismo al que se refiere la cinta, y del que parte este escrito, no es la teoría académica de ciertos economistas, sino las prácticas reales de gobernanza sobre el tiempo y el espacio. Aquí la rentabilidad y la ganancia del poderoso se instauran como el ideal a seguir y no el ideal a ser denunciado, algo que puede ser atributo tanto de la derecha como de la izquierda políticas.

Los Ángeles de *Chinatown*: espacialidad como narrativa detectivesca

La estética del filme describe el modo en que la misma película entiende el crimen, es decir, de una manera multiforme y plural. De ahí que la ciudad, igualmente multiforme y plural, se relaciona directamente con el crimen, a la vez que sería una de las víctimas del criminal burgués. En este filme, la espacialidad, encarnada en la ciudad, tiene un rol que desempeñar para describir conceptualmente un fenómeno como lo es el del crimen. Esta idea de la poliformidad de la ciudad, Kracauer la entiende muy bien:

Mientras uno aun vaga por las vivas y transitadas calles, estas ya se han alejado, como recuerdos en los que la realidad se mezcla con los distintos tipos de sueño que se tiene de ella, unos recuerdos en los que se dan cita desechos y constelaciones. (2018, p. 14)

Espacios abiertos, callejones, escondrijos, grandes estructuras, pobreza y el propio barrio chino desempeñan un papel a la hora de describir y delimitar lo que encarna el crimen en la película. Es decir, el crimen como poder estructural, como una forma corrupta que se implanta en la ciudad con una organización y distribución que responde a necesidades y deseos capitalistas de modo global. Como subraya Kracauer: “En él [dentro del capitalismo], los hombres están formados por configuraciones desconectadas de partículas psíquicas, que solo se adaptan posteriormente al curso de acción libremente construido por la razón” (1984,

p. 35, corchetes agregados por los autores)⁹. Noah no pretende otra cosa que hacer perdurar su legado económico a partir de la destrucción misma de la vida de la ciudad. El crimen tiene un sentido hacia lo público, que se ve intervenido por lo privado, siendo esto último lo determinante para que Gittes investigue el caso inicialmente¹⁰.

Aquí, esta forma del crimen aparece atada a la espacialidad y a lo público de la ciudad. Noah surge como una estructura criminal que intenta destruir lo propio de la ciudad para implantar un irrefutable dominio sobre esta, desde los métodos del modelo capitalista salvaje. La ciudad le presenta al espectador esta espacialidad organizada del crimen de la mano de Gittes. Tal espacialidad está conformada por la *ratio* capitalista que domina las formas de lo social, como señala el mismo Kracauer: “La *ratio* que da origen al ornamento [de las masas] es lo suficientemente fuerte como para invocar a la masa y eliminar toda la vida de las figuras que lo constituyen” (1995, p. 84).

El crimen se devela como huellas dentro la espacialidad que habita Gittes. El crimen acontece a lo largo de un panorama complejo de lugares y posiciones en las que el protagonista debe inmiscuirse para poder encontrar, de a poco, la manera como ocurrieron los hechos y de qué forma puede darles solución. La ciudad se presenta como una figura pasiva que da pie para la observación y la estructuración de un *montaje* teórico, en el cual el crimen —en tanto que es una

⁹ A su vez, se debe resaltar la interpretación de Benjamin respecto al modo burgués de comprender y actuar sobre la espacialidad de la ciudad: “La ciudad no se visita, se compra” (Benjamin, 1987, p. 94). Además del modo en que la espacialidad burguesa no es más que un cadáver:

El interior burgués de los años sesenta a noventa, con sus inmensos aparadores rebosantes de tallas de madera, sus rincones sin sol en los que se alza una palmera, el mirador protegido por una balaustrada y largos pasillos con su cantarina llama de gas no puede cobijar adecuadamente más que a un cadáver. (Benjamin, 1987, p. 20)

¹⁰ Continuando con Benjamin, se puede consultar el carácter que toma lo personal dentro de la lógica del burgués y el capitalista:

La existencia burguesa es el régimen de los asuntos privados. Cuanto más importante y rico en consecuencias sea un tipo de conducta, tanto más lo eximirá aquélla de todo control [...] y la familia es la madriguera tenebrosa y pútrida en cuyos escondrijos y rincones han arraigado los instintos más mezquinos. (1987, pp. 92-93)

estructura de poder— es perseguido. En este orden de ideas, al respecto de lo *inmobiliario* Benjamin señala:

El interior no es solo el universo del particular, sino también su estuche [...] Todo sucede como si hubiese convenido en una cuestión de honor no dejar que se pierdan las huellas de sus objetos de uso y de todo lo accesorio. Incansablemente recoge la impronta de multitud de objetos; para sus zapatillas y sus relojes, sus cubiertos y sus paraguas, imagina fundas y estuches. Tiene marcada preferencia por el terciopelo y la felpa, que conservan la impronta de cualquier contacto [...] De ahí nace la novela policiaca que se pregunta por esos vestigios y sigue estas pistas [...] Los criminales de las primeras novelas policiacas no son ni *gentlemen* ni apaches, sino simples particulares burgueses. (2005c, p. 56)

Pero es menester detenerse en estas cualidades que posee el crimen. El poder es el tema central que tiene el crimen en el filme. Noah es quien va dejando tras de sí marcas dentro de la espacialidad que debe descubrir Gittes. La ciudad cede ante los modos de ser y hacer de Noah, lo que Gittes investiga a través de las huellas que el burgués deja en la ciudad colonizada. Noah no recurre a una batalla campal o una violencia recurrente; es un actor que desestabiliza las demás estructuras y controles dentro de la ciudad para su propio beneficio a partir de sus recursos.

Los actos de Noah están guiados por un interés político y económico, y es precisamente el poder el que le permite alcanzar sus objetivos; no es un crimen aleatorio o uno de tipo meramente personal. Esta naturaleza del crimen capitalista, como indica Kracauer: “Tiene la capacidad de florecer aún más libremente cuando la *ratio* capitalista se acordona en la razón y evita al hombre a medida que se desvanece en el vacío de lo abstracto” (1995, p. 84).

Ahora bien, la cualidad de la ciudad de ser estructura se ata directamente con el poder. El crimen en *Chinatown* es un fenómeno parasitario, entra en el cuerpo de su víctima y lo destruye internamente en su propio beneficio, alimentándose de lo que este produzca. De esto último se entiende que Noah encuentra y necesita una organización y ordenación del propio crimen. No puede ser un mero juego de violencia, ya que esta termina por desestabilizar al poder que desea Noah. Por ello debe hacer sucumbir a la ciudad por medio de estos dos elementos (poder y estructuración); solamente desde ellos le es posible hacer perdurar el modelo económico y político de negocio que desea. Esto no es una coincidencia estética, puesto que, siguiendo con Kracauer: “La novela de detectives, incluso sin ser una obra de arte, se las arregla para mostrar el rostro auténtico de una sociedad

desrealizada de una manera más veraz que la que la sociedad misma nunca ha visto” (1984, p. 28).

A lo largo del filme se encuentra un modo organizativo de entender el crimen y este se hace manifiesto por medio de las huellas que deja el ejercer una violencia de este tipo en la ciudad. Aquí la violencia se ejerce en los pequeños pasos —que dejan una huella que solo cierto tipo de investigación puede ver— que va dejando Noah durante la película para cumplir sus objetivos, los cuales no llegan a desestabilizar su plan, puesto que termina por sobrepasar a Gittes al final de la película (el poder y el capital sobre la verdad y la justicia). Sobre esta última idea, menciona Benjamin:

Bajo el capitalismo, el poder y el dinero se han convertido en cualidades conmensurables. Cualquier cantidad de dinero puede convertirse en un poder específico y se puede calcular el valor de mercado de todo el poder. Entonces las cosas se mantienen a gran escala. Podemos hablar de corrupción solo cuando este proceso se domine demasiado apresuradamente. (2005d, p. 34)

En este sentido, el *interior burgués* (véase la nota al pie n.º 9) convierte a la ciudad en una vitrina que invita al consumo. La lógica de la compra se implanta sobre la experiencia del *flâneur*, quien es dejado de lado por la fuerza que implica la vida dentro de la ciudad capitalista que se muestra en esta película. El crimen, en este caso de la mano de la *ratio* capitalista, se implanta como el orden lógico dominante, por encima de la experiencia del vagabundeo errante en la ciudad. El modelo burgués piensa en la claridad del vidrio por encima de la oscuridad de la huella.

La experiencia es reducida, la *ratio* domina la realidad y el capitalista de la ciudad moderna es quien dicta las reglas de juego. La espacialidad se reduce a ruinas y desde estas, aun así, el detective busca la verdad del caso. El lugar, lo cotidiano frente al *hombre de la multitud*, tiene la capacidad de mostrarle al detective las formas ocultas por el criminal. Gittes es el protagonista por su capacidad de seguir su instinto detectivesco, cualidad que lo vuelve coleccionista, *flâneur*, archivista, bibliotecario y arqueólogo, todo con el fin de encontrar esa verdad material que subyace a los fríos mobiliarios de la ciudad. De esta manera, dice Kracauer:

¿De qué otro modo podría eso que transcurre en el espacio y el tiempo tomar parte en la realidad, sino a través de la relación del hombre con lo incondicionado más allá del espacio y fuera del tiempo? En cuanto que existente es, propiamente hablando, ciudadano de dos mundos o, mejor: existe entre ambos mundos implicado en la vida espaciotemporal a la que no se ha sometido,

se orienta hacia el más allá, donde todo aquí encontraría su sentido y su conclusión. (2006, p. 192)

En *Chinatown* la ciudad es realmente testigo y víctima del crimen de Noah. Esta guía a Gittes, entre sus ruinas, para completar su caso. De ahí que el detective privado esté por encima del oficial de policía, porque es Gittes quien está dispuesto a caminar *en y con* la ciudad, perdido y con actitud instintiva, para dejar que sea ella quien desvele los escenarios que han de ser observados y coleccionados. La psicología de la ciudad es la que determina tanto a Escobar como a Gittes en lo que respecta a la búsqueda de la verdad y, por medio de esta, la justicia. Aunque, al final, solamente el detective es capaz de seguir los rastros correctamente.

La capacidad del detective de devenir para el encuentro con lo urbano, con las calles, los callejones, los edificios, los salones y los barrios, lo dota de una experiencia de observación que le permite reconstruir (en el presente) lo que pasó, a partir de las ruinas que deja Noah. Nada de esto es posible sin tener en cuenta la sensibilidad hacia la ciudad. La narración que se desarrolla en esta responde a ese modo artesanal de comprender las historias que son contadas y seguidas por el mismo Gittes para llegar a la verdad.

En *Chinatown* la ciudad tiene un punto holístico que va conduciendo tanto a Gittes como al espectador. Así como el detective que constantemente deviene para comprender la ciudad, ella deviene en multiplicidad de roles que la convierten en parte de lo que se experimenta: la ciudad es narradora, testigo, víctima, cómplice, pista, huella, historia, etc. Ella es un eje fundamental a partir de la cual Gittes tiene una visión de mundo que le abre un paisaje que la policía no puede (y no quiere) encontrar.

***Chinatown* y el crimen: el éxito de la *ratio* capitalista**

En este tercer apartado aparece el motor de ocultamiento. Noah es el criminal que se encarga de mover los hilos ocultos al interior de la ciudad para conseguir la destrucción de la experiencia que se da de lo urbano y para reducirlo a ruinas. En el filme, el rol del crimen es el de articularse dentro del espacio para fracturar las formas sociales múltiples que florecen dentro de la experiencia del vagabundeo y la experiencia original con lo urbano. Para Noah lo único importante es la ciudad-compra o ciudad-vitrina; es decir, la imposición de una lógica capitalista de lo que la comunidad habita. La ciudad es concebida exclusivamente como un espacio para *su* consumo, más que para *el* consumo.

Al final, se puede inferir, por la forma en la que termina la cinta, que nadie ni nada consigue detener a Noah ni a la ciudad-compra; además, la policía demuestra una clara preferencia por el criminal y capitalista Noah, y un rechazo por Gittes. Los investigadores oficiales siguen un *pseudo-logos* necesario para la colonización de lo urbano por parte del capital, lo que supone silenciar la *anti-ratio* del detective privado.

En *Chinatown*, el crimen se vincula fuertemente con el modelo capitalista, o mejor, con la *ratio* capitalista. Noah es un creyente de las bondades del capitalismo salvaje y se entrega a este como si fuese una religión fundamentalista, donde el fin (la ganancia absoluta) justifica cualquier medio. En esto, Noah retoma la vieja idea de Benjamin sobre el capitalismo como religión: “Se puede discernir una religión en el capitalismo, es decir, el capitalismo sirve esencialmente para calmar las mismas ansiedades, tormentos y disturbios a los que las llamadas religiones ofrecieron respuestas” (2002, p. 288).

Para un criminal del tipo de Noah, el mundo es una forma que debe de ser vuelta transparencia y consumo. Es decir, toda sombra debe borrarse por medio de las aguas del capital y tiene que ser él (el dueño de los medios de producción) quien esté por encima de las formas proletarias de la ciudad y que, si se les deja pelear, destruirían la ciudad-vitrina y, con ello, la nueva religión. De ahí que se llegue a un punto sin salida ya previsto por Benjamin:

Se eliminan de la mirada profana de los no propietarios; en particular, sus contornos son borrosos de una manera característica. No es casualidad que la resistencia a los controles, algo que se convierte en una segunda naturaleza para las personas sociales, muestre un resurgimiento en la burguesía propietaria. (2006, p. 26)

Gittes, entonces, en su rol de *anti-ratio*, no investiga desde la necesidad de *ordenar* la realidad, sino que solamente es un coleccionista que observa el mundo para poder conservar lo incalculable de esta. Solo bajo la mirada que se aleja de la visión calculable y medible del mundo es posible encontrar la verdad. La búsqueda de Gittes se distingue de la de Escobar en la medida en que este último sí pretende ordenar el mundo, limitarlo para poder buscar lo que subyace, mientras que Gittes no fuerza nada para que ocurra, solamente observa y anota. Esto último es lo que destaca Kracauer del detective de la novela policial: “Como la realidad es esencialmente incalculable y, por lo tanto, exige ser observada en

lugar de ordenada, el realismo en la pantalla y la organización total se excluyen mutuamente” (1966, p. 76)¹¹.

Noah representa el dominio de la *ratio* capitalista por encima de la pluralidad urbana, de la experiencia humana, de la sencillez en la multiplicidad. La necesidad de los actos del padre de Evelyn se encuentra únicamente motivada por la psicología misma del capitalismo, algo que la película saca a relucir. De ahí que se produzca un perecer de la comunidad a manos de la *ratio*, como lo señala Kracauer:

La comunidad y la personalidad perecen cuando lo que se exige es calculabilidad; es solo como una pequeña parte de la masa que el individuo puede subir tablas y puede dar servicio a las máquinas sin ningún tipo de fricción. Un sistema ajeno a las diferencias de forma conduce por sí solo a la confusión de las características nacionales y a la producción de masas de trabajadores que pueden emplearse igualmente bien en cualquier punto del mundo. (1996, p. 78)

El criminal tipo Noah (a diferencia del criminal violento y pobre), es un sujeto de impunidad y de control, de poder y de fuerza, de violencia y de orden. La *ratio* se expresa aquí bajo esas características, por lo que no es de extrañar que la mirada de Gittes sea la que haga florecer las huellas que va dejando a lo largo de los callejones de Los Ángeles.

En este sentido, puede afirmarse que, dentro del filme, se da una persecución al capitalismo por parte de Gittes, quien termina poniendo en evidencia el sistema social y económico que está detrás del crimen que investiga, una realidad que la narración detectivesca puede sacar a flote. Noah es un burgués que tiene por objetivo el control de todo lugar, de todo interior, por medio del poder. Este control (que busca) y poder (que ya tiene) hacen que exista una estabilidad dentro del sistema capitalista que él desea implantar en la ciudad por medio del crimen.

Noah tiene por objetivo la totalización de lo espacial por medio de la fuerza económica del capitalismo y su crimen consume el poder presente en el control deseado. *Chinatown* presenta al lector un ejemplo de la forma en que la *ratio* capitalista parasita al Estado democrático y las instituciones políticas y sociales que regulan el bien común de la sociedad. Así tiene lugar una reflexión postulada por Kracauer:

¹¹ Resuena aquí una idea trabajada por Heidegger (2002, p. 19) sobre cómo el pensamiento calculador no se detiene a meditar.

La novela de detectives concibe el crimen como el peligro que la policía tiene la tarea de prevenir. Esto confirma lo que la transformación universal de los hallazgos de las esferas superiores ya ha producido en las regiones inferiores: el hecho de que, bajo el dominio de la *ratio* de autocomprensión, lo ilegal se convierte en un evento puntual que, en pura inmanencia, se opone a los hechos derivados del principio de legalidad, sin tener la más mínima relación con ellos. (1984, p. 75)

El criminal, dentro de *Chinatown*, es una forma de representación del dominio de la *ratio* capitalista. Se debe aclarar, eso sí, que ese poder del que parte Noah y el control que anhela no son cualidad exclusiva de la derecha, pues no toda derecha es capitalista en el sentido aquí expuesto; y no toda izquierda rechazaría el anhelo de controlar, al costo que sea, por medio del poder, los medios de producción de riqueza. El político corrupto que se traviste de izquierdista como medio para acceder al poder y, con él, controlar la riqueza y desviarla a sus bolsillos, sería otra forma más de ser como un Noah en el mundo real. El filme trae esto a colación al ubicar a Noah, que bien puede pertenecer a cualquier ideología política, en el foco del crimen que amenaza la ciudad-múltiple para fomentar la ciudad-vitrina. El rol de este personaje es el de mostrar la fuerza imperante que existe en las formas —fosas— comunes de existencia, esa es la realidad que muestra la narrativa detectivesca del filme.

El *logos* que sigue el detective es el de descubrir la verdad real que esconde el poder. Este último contrapone a la verdad real una verdad política, la cual replican hasta el cansancio los medios de comunicación al servicio del poder. En esta verdad existe una necesidad de dominio sobre lo particular por parte de este criminal. En palabras de Kracauer: “En su enfoque, el caballero criminal representa la transfiguración del hombre existente, cuya unidad trata de reconstruir sobre la base de elementos individuales” (1984, p. 81).

Esta forma que tiene la *ratio* capitalista es la de la destrucción del espacio no rentable y el control sobre la espacialidad rentable para conseguir así una perdurabilidad histórica de su poder sobre las ruinas que el sistema deja para el hábitat de las personas. Noah encarna, y no de manera alegórica, la capacidad de romper la esperanza de una alternativa. De ahí que el final de *Chinatown* sea el que corresponde a una realidad que desanima a tipos como Gittes.

La lógica que desarrolla el filme encuentra una similitud directa con la realidad de la que parte Kracauer (1960). El crimen construye aquí una ornamentación de la ciudad-vitrina, configura una verdad política que desdibuja para siempre la verdad real que ve Gittes y que deben atravesar los demás personajes. Esta

ornamentación se destaca por su apariencia de superficialidad, pero no es más que una espacialidad que, al ser vista bajo un *ojo mobiliario* (rentable), es vacía, fría y homogénea, como las vitrinas de los escaparates. En este sentido, como dice Kracauer:

La magia de la vida burguesa la alcanza solo en su forma más mezquina, y ella acepta sin pensar todas las bendiciones que brotan de lo alto. Es típico de ella que, en un salón de baile o un café suburbano, no pueda escuchar una pieza musical sin a la vez chirriar el éxito popular apropiado. (1998, p. 70)

No es de extrañar que el criminal triunfe, porque, a pesar de la muerte de su hija, logra el objetivo de tener el control sobre la ciudad por medio del poder. La policía no lo objeta, por el contrario, lo defiende. Por su parte, Gittes queda relegado a perderse dentro de la multitud del barrio chino, derrotado, en tanto que es alternativa al modo unidireccional o al pensamiento único que atraviesa la sociedad contemporánea.

Noah encarna esa potencialidad que tiene la *ratio* capitalista de envolver la vida humana y conseguir implantar un proyecto para el beneficio del capital a partir de los medios que dispone. Esta es una de las formas de la realidad que revela la narrativa detectivesca (Kracauer, 1984; 1966) y que no está ausente en *Chinatown*. Como subraya el mismo Kracauer sobre esta representación estética de la novela policial: “El sistema ideológico puede llevar la igualdad hasta su finalización solo en el infinito, ya que en la finitud de la creación estética no se le concede esta conclusión” (1984, p. 82).

La forma de este tipo de crimen, que es propia de la novela policial, es el reflejo de cierto tipo de sociedad. El crimen que se lleva a cabo dentro de la película es, entonces, el del control de la ciudad desde el poder, para llevarla a la rentabilidad anhelada por el capitalismo. A pesar de que Gittes está respondiendo inicialmente a un interés privado, el modo en que la ciudad guía al detective, lo lleva a descubrir el control del espacio que se está construyendo de manera camuflada bajo el poder que detenta Noah. En este sentido, como dice Benjamin: “Solo las personas que están (o parecen estar) guiándose en su comportamiento por motivos claros y transparentes obtendrán éxito a largo plazo. Las masas destruyen cada éxito tan pronto como parece volverse opaco o carecer de cualquier valor instructivo” (2005a, p. 144).

Así, la *ratio* capitalista se instala en lo múltiple de las edificaciones, para imponer el modelo hegemónico dominante. Gittes no consigue detenerlo, más sí descubrirlo. El *logos* devela la verdad real y detiene en el pensamiento la verdad

política, pero aquella queda perdida dentro de lo abstracto del modo de vida que implanta y ejecuta el capitalismo de Noah. Esto es algo que el mismo Kracauer encuentra dentro de este tipo de narrativas:

El detective desaparece, porque la indiferencia del proceso racional sufre por completo la llamada del misterio: desaparece transformándose en el criminal, que ahora se enfrenta en una dialéctica interna con lo que está por encima de la ley, es decir, la psique del criminal es el lugar donde puede alcanzar lo supralegal. (1984, p. 90)

“Olvídalo Jake, es Chinatown” (Polanski, 1974, min. 128), dice un amigo de Gittes a este al final de la película. Además de cerrar así el filme, esta línea es un diálogo que demuestra el peso que tiene la derrota de la experiencia sobre la destrucción producto de la *ratio* capitalista encarnada en Noah, quien es dejado atrás, victorioso, a pesar de todo. La espacialidad de lo múltiple acepta su derrota frente al crimen del poder; no hay verdad, ni justicia, ni castigo. La muerte de Evelyn se pierde dentro de la multitud y la fuerza del criminal de *cuello blanco* perdura bajo el manto de los oficiales de policía que expulsan a Gittes de la escena del crimen que él mismo ya había alertado que sucedería.

El plano final muestra a los dos derrotados (Los Ángeles y Gittes) perderse dentro de las sombras del paisaje fílmico. Noah impone el control de la *ratio* para sus propios fines y lo urbano queda condenado a la forma capitalista de mundo. La estructura del poder se implanta dentro de la sociedad y siempre en ella la lógica del dinero y la ausencia de experiencia. El cálculo se condensa dentro del panorama de la película para darle la garantía al lector de que tanto Gittes como Los Ángeles no verán un mejor mañana.

Noah, la *ratio* capitalista y el robo de nuestros futuros posibles

Chinatown es un filme que se destaca, según el análisis realizado, por ser pesimista respecto a las alternativas al capitalismo. Según lo visto, el detective no podrá detener al burgués en la dinámica de colonización que busca extender al interior de la sociedad. La lección final que presenta la película es la de un héroe, pero uno derrotado tras tanto esfuerzo o, lo que es lo mismo, que el *futuro* queda a merced del capitalismo salvaje, tal cual como la cinta y este escrito lo entienden. Esto implica que el dominio de la espacialidad da lugar a una colonización del tiempo, algo que se ve venir en la medida en que ambos (espacio y tiempo) son condiciones de posibilidad para la existencia humana.

Esto permite afirmar que dentro de *Chinatown* existe un mensaje claro: no hay alternativa¹², lo que corresponde con la famosa doctrina de Margaret Thatcher. Esto no implica que la película sea una apología al capitalismo salvaje, sino que, por el contrario, es una crítica al modo en que el sistema de poder tiene una capacidad para imponerse como hegemónico, puesto que es capaz de adaptarse a todos los *peros* que sus enemigos le coloquen. Esto se aprecia en la película al ver cómo Gittes-héroe es utilizado por el sagaz Noah.

Lo que se puede señalar desde el análisis aquí realizado es que se habita, sin opción, en un mundo capitalista. No hay un *afuera*, se está siempre dentro del sistema; de ahí que la posibilidad de un *futuro posible* como alternativa sea algo inadmisibles de ser imaginado en esta sociedad colonizada por el afán de la rentabilidad:

Hoy podemos ver los espacios lejanos, pero ya nadie puede ver el tiempo lejano. Alguien [...] anunció que el futuro había terminado. Sin embargo, el futuro no termina nunca. Lo único que sucede es que ya no somos capaces de imaginarlo. (Berardi, 2014, p. 29)¹³

El futuro de la humanidad ha sido robado, es imposible percibirlo. Solo queda la imagen del mundo capitalista, la cual es vivida a diario como pasado, presente y futuro impuestos como ineludibles.

Lo que *Chinatown* expone, entonces, es el primer momento del punto sin retorno para el dominio total del capitalismo, como gobernanza, en el mundo. No es de extrañar que no represente un optimismo, puesto que el modo en que se ha teorizado actualmente, sobre cómo opera dicho sistema, apunta a que las posibilidades de acabarlo o reducirlo por medio de un encuentro frontal con sus estructuras sea casi nulo. Como alternativa, solo queda reducirlo por medio de la acción individual de resistencia contra sus modos de control biopsicopolíticos.

La película de Polanski muestra la victoria del capitalismo sobre el espacio, el cual luego devendrá —en la sociedad contemporánea mas no tanto en la cinta— en el control del tiempo como fórmula predilecta del capitalismo neoliberal. Pero este control completo del mundo, de los espacios abiertos y los lugares/tiempos

¹² Algo que puede ser asociado con la tesis de Fukuyama (1993) sobre el fin de la historia y el modo en que la democracia liberal se impone como el único camino por seguir.

¹³ Berardi, así como Fisher y Jameson, siguen una misma línea: el capitalismo ha ganado ¿es posible pensar un futuro (una vida humana) después de él? Bajo tal idea, estos autores, aunque pareciera que refieren a temas disímiles, están pensando alrededor del mismo problema.

cotidianos, parte de mantener una hegemonía sobre los espacios y eso es lo que *Chinatown* expone.

Los *futuros posibles* son cancelados por el capitalismo. El tiempo es anulado como resultado del ejercicio de control hegemónico sobre los espacios; el círculo del capitalismo gira constantemente y de forma plena sin ninguna interrupción debido, precisamente, a esa colonización de lo espacial y lo temporal, no solo en lo laboral, sino en todo espacio posible, como el hogar¹⁴. La *ontología de los negocios* que domina al sujeto (representado por Noah) implica que: “es obvio que todo en la sociedad debe administrarse como una empresa” (Fisher, 2016, p. 42). Es por eso por lo que la crítica de *Chinatown* que es posible realizar desde Benjamin y Kracauer es tan importante para el proceso de comprensión de la dinámica actual de capitalismo, puesto que revela un punto original de algo que es crucial dentro de la lógica contemporánea del control y dominio psicopolítico. Esto es, el primer paso para la total cancelación del futuro se dio con la victoria, en lo espacial, del neoliberalismo:

El trabajo, entonces, significaba la aniquilación de la subjetividad, te reducía a ser parte de una máquina impersonal; era el precio que había que pagar por el tiempo fuera del trabajo. Hoy, no hay tiempo fuera del trabajo, y el trabajo no se opone a la subjetividad. Todo el tiempo es tiempo empresarial porque nosotros somos las mercancías, de modo que cualquier tiempo que no ocupamos en vendernos a nosotros mismos es desperdiciado. (Fisher, 2020, p. 397)

La victoria capitalista de *Chinatown* es el principio de algo que luego se metamorfoseará en una versión optimizada de sí misma. El control de la espacialidad, poco a poco, dio pie al control del tiempo como fenómeno que posibilita la aceleración del sistema. Juntos, espacio y tiempo, consagran el culmen de lo que es la colonización del trabajo en todos los lugares posibles en la *sociedad del rendimiento* (Han, 2014).

Al final, en *Chinatown* ninguno de los ciudadanos de Los Ángeles sabe qué ocurrió, todos ignoran que la sequía fue producto de Noah y que Gittes intentó evitarlo y denunciarlo. Todas las personas se *creen* libres cuando ignoran las fuerzas que tejen la ciudad, cuando desconocen que la carga por venir resultará de la intervención capitalista en el mundo de la vida pasada y presente.

¹⁴ Este es un aspecto importante en el análisis contemporáneo de los efectos del neoliberalismo (Almeyda y Botero, 2021)

La biopolítica es espacial, mientras que la psicopolítica es temporal¹⁵. De ahí que se pueda afirmar que *Chinatown* devela el preámbulo de lo que será un régimen de disciplina sobre los cuerpos, a partir de mantenerse hegemónica en la espacialidad y la temporalidad total de la sociedad. En este sentido, la cinta devela parte de lo espeluznante de dicho sistema que ha evolucionado al neoliberalismo: “El capital es, en todos los niveles, una entidad espeluznante: a pesar de surgir de la nada, el capital ejerce más influencia que cualquier entidad supuestamente sustancial” (Fisher, 2018, p. 13).

De ahí que la extensión total del trabajo no sea algo que deba ser considerado una “conspiración” de los críticos al capitalismo, puesto que el núcleo perverso de tal sistema está en que es capaz de triunfar por medio de la adaptación a cualquier suelo en que eche raíz. El filme deja esto en claro cuando, al final, todos trabajan para Noah, salvo Evelyn (quien por su transgresión termina muriendo). De ahí que la victoria del antagonista sea algo *realista*, como el mismo Fisher afirma sobre el capitalismo¹⁶.

Al final, a Los Ángeles le han robado el agua y, con ello, empieza un régimen pleno de capitalismo sin rival. Para el espectador, esto implica ver cómo el burgués roba los futuros posibles, sin que el ciudadano lo sepa y, de esta manera, cancela toda alternativa. Esta genealogía del control psicopolítico contemporáneo presente en *Chinatown* revela el constante interés del capitalismo por actualizarse, revolucionarse y reproducirse para seguirse extendiendo, tal como Noah, por la sociedad. La victoria del villano en *Chinatown* genera un pesimismo y un nihilismo, que no son más que resultado de tomar conciencia de la forma en que el capitalista funciona. Benjamin y Kracauer posibilitan ver la lucha que se libra espacialmente en este filme por liberar a la ciudad del peso que implica entregarse a la *ratio* capitalista.

El final de la cinta, como se puede apreciar con Fisher, evidencia un realismo que cae como un balde de agua fría en el espectador: no hay alternativa. De ahí que la

¹⁵ Es decir, por recurrir a cierto lenguaje psicoanalítico, ya no estamos ante un discurso capitalista en el sentido estricto, como lo pensó Lacan (2008), sino que se da paso a un discurso amo-neoliberal en el que: “el sujeto es reducido a una mirada mercantil que lo ata a una aproximación al mundo desde una perspectiva competitiva, agresiva, consumista y de constante satisfacción de su goce” (Almeyda, 2021, p. 346).

¹⁶ El *realismo capitalista* de Fisher implica entender el capitalismo como: “lo que queda en pie cuando las creencias colapsan en el nivel de la elaboración ritual o simbólica, dejando como resto solamente al consumidor-espectador que camina a tientas entre reliquias y ruinas” (2016, p. 26). Igualmente, Jameson (1996) describe bien este realismo al señalar que: “Hoy parece más fácil para nosotros imaginar el deterioro total de la Tierra y de la naturaleza que el colapso del capitalismo tardío” (Jameson, 1994, p. xii).

crisis temporal actual no sea más que el resultado de una necesidad constante del capitalismo por extenderse fuera del espacio hacia el tiempo; solo así puede revolucionarse en la dinámica psicopolítica actual:

La crisis de la historicidad nos obliga a retornar, de una manera renovada, al problema general de la organización temporal en el campo de fuerzas de la posmodernidad y, en definitiva, al problema de la forma del tiempo, de la temporalidad, y de la estrategia sintagmática que ha de adoptar en una cultura cada vez más dominada por el espacio y por una lógica espacial. (Jameson, 1995, p. 61)

Así, esta genealogía de la psicopolítica presente en *Chinatown* indica cómo la cancelación del espacio da pie a la cancelación del futuro a manos de la *ratio* capitalista. El crimen de la película termina con la posterior sucesión de eventos que terminará en la consecución de un premio mayor, sépase, el tiempo como una representación singular que configura la vida en su emparejamiento con el espacio. El porvenir del control a partir del poder y el dominio capitalista será, en el siglo XXI, desde la destrucción de la experiencia del tiempo, puesto que el siglo XX se dedicó a someter, con éxito, el espacio¹⁷.

Para finalizar, se deja una inquietud al lector: películas como esta son críticas (dentro del pesimismo) con el modelo hegemónico, pero ¿dicha criticidad es superficial? ¿Podría considerarse que este tipo de películas en el fondo terminan por ratificar, para beneficio del capitalismo (tal como aquí lo hemos entendido), que no hay futuro posible? En este sentido, ¿esta cinta, en lugar de promover alternativas, ratifican la hegemonía e imponen el conformismo y el nihilismo en el espectador?

Conclusión

Con lo dicho hasta el momento se puede decir que *Chinatown* hace parte de ese grupo de películas que corresponden a la politización de la estética. Este filme contiene un potencial de análisis que posibilita una construcción teórica desde la imagen, en especial cuando se le mira desde una perspectiva que se aleja de la típica lectura sobre lo *kitsch*, en donde predomina el consumo y la alabanza a lo comercial. Este enfoque permite la interacción de todo un entramado conceptual

¹⁷ Han (2015) señala precisamente esto: "La crisis de hoy remite a la disincronía, que conduce a diversas alteraciones temporales y a la parestesia. El tiempo carece de ritmo ordenador" (p. 9).

que refleja un contenido filosófico-sistemático que subsiste dentro de lo que se construye en la narrativa detectivesca que contiene el filme.

Los tres elementos analizados, detective, policía y criminal, corresponden al modo expuesto por Kracauer para hacer una lectura sobre este género. Su propuesta de reflexión sobre lo detectivesco hace a *Chinatown* parte de esa narrativa que refleja cierta realidad, de modo que sea posible apreciar matices y contenidos que pasan desapercibidos dentro de la mirada inmediata y alienante de la cultura capitalista moderna. El desarrollo teórico que se percibe dentro de la película construye una crítica a la destrucción capitalista de la espacialidad, de lo *aurático* (Benjamin, 2003) que compone las ciudades, para imponer un solo modelo hegemónico de interpretar y comprender la realidad, el espacio y el tiempo de lo urbano. Además, permiten apreciar cómo *Chinatown* refleja el espíritu del capitalista en su forma de operar. En este sentido, la reflexión filosófica permite apreciar una crítica directa al modo en que el capitalismo devenía y devino actualmente. Con ello es posible construir un puente entre el capitalismo pasado y el neoliberalismo actual, debido especialmente al modo en que el dominio del espacio dio lugar al del tiempo. En otras palabras, esta cinta no solo narra un pasado y un presente de alienación social a favor del deseo del poderoso en aumentar *su* capital (no tanto, en aumentar *el* capital¹⁸), sino también avizora lo que llegará después: el neoliberalismo entendido como *gobernanza* y como *homo aeconomicus* (Foucault, 2007)¹⁹.

Desde esta perspectiva, *Chinatown* refleja lo que es el modo capitalista de comprender el *progreso* dentro de las sociedades. Este se impone a toda costa como la única alternativa, con aras de implantar beneficios privados para los burgueses con poder —lo cual representa Noah— quienes disponen de los mecanismos de lo legal y lo suprallegal para conseguir sus objetivos (como la ciudad-vitrina). Esto viene de la mano del rol de Escobar y los demás policías, en representación del Estado a servicio de los intereses personales. Gittes es el

¹⁸ De allí que el capitalismo que denuncia la película no le importa tanto el conjunto (verbigracia la salud de la economía) como sí la rentabilidad del capitalista: Este capitalismo está más asociado a la corrupción y al egoísmo, a un punto que, si eso reporta rentabilidad al poderoso, se buscará la destrucción de las medidas de bienestar social que el modelo ha diseñado para la mayoría. Es un capitalismo que no teme traicionarse a sí mismo, si ello obedece a una **razón instrumental** a favor de la rentabilidad del poderoso.

¹⁹ Esta idea de Foucault entiende el concepto de neoliberalismo como una figura polisémica, que abarca muchas dimensiones de la vida humana de forma diferente: economía, ideología, gobernanza, política y subjetividad, por dar unos ejemplos, son modos en que el neoliberalismo se extiende al interior del mundo de la vida (Aguirre et al., 2021); algo que es contrario al modo en que funcionaba en el pasado en su forma industrial y fordista.

detective que deviene ciudad-humana-pública para encontrar un modo de comprender la multiplicidad caótica que se entrelaza dentro de las ciudades. Es coleccionista, un arqueólogo, un caminante, un investigador, etc., puesto que solo desde la flexibilidad que permite el *pensar con* la ciudad es posible seguir las huellas dejadas, para así llegar a la verdad real y la justicia.

Así pues, este filme no es ajeno a una interpretación política. Puede que su estética aparente ser un producto que propicia y elige el consumismo, pero cuando se le politiza aparecen elementos ocultos dentro de sus líneas, que permiten dilucidar procesos que corresponden con problemáticas propias de una realidad atosigada por un capitalismo salvaje que no para de crecer y que, acorde con la película, termina venciendo. Parece así que solo queda como alternativa una resistencia en el mundo privado e individual.

Referencias

- Aguirre, J. y Villamizar, N. (2016). Quino: del mundo del cómic al mundo de la filosofía. *Revista Filosofía UIS*, 15(1), 163-188. <https://doi.org/10.18273/revfil.v15n1-2016008>
- Aguirre, J., Botero, A. y Pabón, A. (2021). Neoliberalismo: análisis y discusión de su polisemia. *Justicia*, 25(37), 109-124. <https://doi.org/10.17081/just.25.37.3523>
- Almeyda, J. (2021). La tormenta que agita el mar: la posibilidad de desobediencia dentro de la sociedad neoliberal. *Desde el Jardín de Freud*, (21), 345-362. <https://doi.org/10.15446/djf.n21.101245>
- Almeyda, J. y Botero, A. (2021). Un infierno después de otro: meditaciones sobre el hogar y la pandemia. *Discusiones Filosóficas*, 22(38), 77-92. <https://doi.org/10.17151/difil.2021.22.38.6>
- Bale, C. (Director). (2012). *The dark knight rises* [película]. Warner Brothers Productions.
- Berardi, F. (2014). *Después del futuro: desde el futurismo al cyberpunk. El agotamiento de la modernidad*. (G. Maio, trad.). Enclave de Libros.
- Benjamin, W. (1972). El París del segundo imperio de Baudelaire. En *Illuminaciones II. Baudelaire, un poeta en el esplendor de capitalismo* (J. Aguirre, trad., pp. 21-122). Taurus.
- Benjamin, W. (1987). *Dirección única*. (J. Allendesalazar, trad.). Alfaguara.
- Benjamin, W. (1989). Sombras breves (J. Aguirre, trad). En *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia* (pp. 141-154). Taurus.
- Benjamin, W. (2002). Capitalism as religion (R. Livingstone, trad.). En *Selected writings. Volume 1, 1913-1926* (pp. 188-291). The Belknap Press od Harvard University Press.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. (A. Weikert, trad.). Ítaca.
- Benjamin, W. (2005a). Images imperatives, 1928 (R. Livingstone, trad.). En *Selected writings, volume 2, part 1* (pp. 75-196). The Belknap Press of Harvard University Press.
- Benjamin, W. (2005b). Ibizan sequence, 1932 (R. Livingstone, trad.). En *Selected writings. Vol. 2. Part. 2. 1931-1934* (pp. 549-688). The Belknap of Harvard University Press.

- Benjamin, W. (2005c). *Libro de los pasajes*. (R. Tiedemann, trad.). Akal.
- Benjamin, W. (2005d). Moscow, 1927 (R. Livingstone, trad.). En *Selected writings. Volume 2, Part 1, 1927-1930* (pp. 1-74). The Belknap Press of Harvard University Press.
- Benjamin, W. (2005e). Unpacking my library (H. Jovanovich, trad.). En *Selected writings. Vol. 2. Part. 2. 1931-1934* (pp. 486-493). The Belknap Press of Harvard University Press.
- Benjamin, W. (2006). Fruits of exile, 1938 (part 2) (R. Livingstone, trad.). En *Selected writings, volume 4, 1938-1940* (pp. 1-136). The Belknap Press of Harvard University Press.
- Benjamin, W. (2009). *La dialéctica en suspenso* (2.ª ed.). (P. Oyarzún, trad.) LOM Ediciones.
- Benjamin, W. (2019a). Experiencia y pobreza (J. Aguirre, trad.). En *Iluminaciones* (pp. 95-100). Taurus.
- Benjamin, W. (2019b). El carácter destructivo (J. Aguirre, trad.). En *Iluminaciones* (pp. 91-93). Taurus.
- Han, B. (2014). *En el enjambre*. (R. Gabás, trad.). Herder.
- Han, B. (2015). *El aroma del tiempo. Un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse*. (P. Kuffer, trad.). Herder.
- Heidegger, M. (2002). *Serenidad*. (I. Zimmermann, trad.). Ediciones del Serbal.
- Fisher, M. (2016). *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?* (C. Iglesias, trad.). Caja Negra.
- Fisher, M. (2018). *Lo raro y lo espeluznante*. (N. Molines, trad.). Alpha Decay.
- Fisher, M. (2020). Sufrir con una sonrisa (F. Bruno, trad.). En *K-punk-volumen 2. Escritos reunidos inéditos (Música y política)* (pp. 395-400). Caja Negra.
- Foucault, M. (1984). *La verdad y las formas jurídicas*. (E. Lynch, trad.). Gedisa.
- Foucault, M. (2007). *Nacimiento de la biopolítica. Curso en el Collège de France (1978-1979)*. (H. Pons, trad.). Fondo de Cultura Económica.
- Fukuyama, F. (1992). *El fin de la historia y el último hombre* (P. Elías, trad.). Planeta.
- Jameson, F. (1994). *Seeds of time*. Columbia University Press.
- Jameson, F. (1996). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. (J. Pardo, trad.). Paidós.
- Kracauer, S. (1960). *Theory of film. The redemption of physical reality*. Oxford University Press.
- Kracauer, S. (1966). *From Caligari to Hitler: A psychological history of the German film*. Princeton University Press.
- Kracauer, S. (1984). *Il romanzo poliziesco*. (R. Cristin, trad.). Editori Riuniti.
- Kracauer, S. (1995). External and internal objects. En *The mass ornament. Weimar essays* (T. Levin, Trad.). Harvard University Press.
- Kracauer, S. (1998). *The salaried masses. Duty and distraction in Weimar Germany*. (Q. Hoare, Trad.). Verso.
- Kracauer, S. (2006). *Estética sin territorio*. (V. Jarque, trad.). Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos de la Región de Murcia; Consejería de Educación y Cultura de la Región de Murcia y Fundación Cajamurcia.
- Kracauer, S. (2018). *Calles de Berlín y de otras ciudades*. (M. Laguillo, Trad.). Errata Naturae.

- Lacan, J. (2008). *El seminario. Libro 17. El reverso del psicoanálisis (1969-1970)*. (E. Berenguer y M. Bassols, trads.). Paidós.
- Polanski, R. (Director). (1974). *Chinatown* [Película]. Long Road Productions y Robert Evans Company.
- Sutherland, E. (1999). *El delito de cuello blanco* (R. Olmo, trad.). La Piqueta.