



EL PENSAMIENTO TRASCENDENTALISTA DE EMERSON Y THOREAU EN EL CINE: COLOR A CONTRACORRIENTE DE SHANE CARRUTH

GRETEL HERRERA DURÁN

Fecha de recepción: 18-10-2018

Fecha de aceptación: 29-11-2018

Resumen: El ensayo propone un análisis de los vínculos filosóficos de la película *Color a contracorriente* (*Upstream color*, Shane Carruth, 2013) con el trascendentalismo —el movimiento filosófico norteamericano más importante del siglo XIX (fl. 1836 – 1860). Teniendo como base la presencia ideológica de Henry David Thoreau y de Ralph Waldo Emerson en el filme, se estudian los elementos del lenguaje cinematográfico implementando una metodología de análisis basada en la comparación analítica entre los códigos semánticos del lenguaje narrativo y audiovisual del filme, así como los fundamentos ideológicos del movimiento trascendentalista.

Abstract: *The essay proposes an analysis of the philosophical links held in the film Upstream Color by North American director Shane Carruth (2013) with transcendentalism —the most important North American philosophical movement of the 19th century (fl. 1836-1860). Due to the ideological occurrence of Henry David Thoreau and Ralph Waldo Emerson in the film, the elements of the cinematographic language are studied implementing a methodology of analysis based on the analytical comparison between the semantic codes and audiovisual language of the film narrative, and the ideological foundations of the transcendentalist movement.*

Palabras claves: Análisis fílmico, trascendentalismo, Ralph W. Emerson, Henry D. Thoreau, Shane Carruth, cine independiente.

Key words: *Film analysis, transcendentalism, Ralph W. Emerson, Henry D. Thoreau, Shane Carruth, indie movies.*

En el año 2013, el director de cine norteamericano Shane Carruth¹ estrena su tercer proyecto fílmico, una obra con anclajes en el cine experimental, cuya premisa se sustenta

¹ Nacido en California (1972), Shane Carruth es un matemático que deviene director de cine con una corta pero singular filmografía (*Primer*, 2004 y *Color a contracorriente*, 2013). Inscritas ambas dentro de la ciencia ficción, su lenguaje fílmico se distingue por la experimentación sonora, una planificación meticulosa, empleo sistemático de planos detalles y una simbología visual críptica, el uso de actores no muy conocidos, el montaje elíptico, la complejidad intelectual y una planificación artesanal.

en las obras *Walden* y *Del deber de la desobediencia civil*² del escritor, poeta y filósofo norteamericano Henry David Thoreau (1817-1862). *Color a contracorriente* (*Upstream color*, Shane Carruth, 2013) constituye un estudio de la identidad y la capacidad de reinventarse del individuo, una transducción libre del ideario del trascendentalismo norteamericano forjado en la obra de Thoreau y principalmente de Ralph Waldo Emerson, con aportaciones filosóficas propias. El presente ensayo, ubicado en el campo de los estudios de filosofía del cine pretende analizar las implicaciones trascendentalistas³ que se fraguan en el *corpus* narrativo del filme.

El trascendentalismo norteamericano es considerado frecuentemente como el primer movimiento filosófico puro del continente americano. Surgido de las diversas influencias intelectuales europeas que llegaron a Norteamérica tras las primeras fases de la colonización, hunde sus raíces en el pensamiento *unitarista*, herencia de tradición familiar para Ralph Waldo Emerson, así como en el *romanticismo* y la filosofía alemana post-ilustrada. Concebido como un idealismo finisecular que entronca con las decepciones frente a la razón filosófica y al estado del pensamiento del hombre del que es contemporáneo, el movimiento promulga la “creación de un hombre nuevo”; un individuo autosuficiente con capacidad para confiar a sí mismo la arquitectura de una estructura moral intuitiva propia, en defensa de las fallidas articulaciones socio-políticas y culturales que le apremian a convertirse, en palabras de Emerson, en un conformista: “...la sociedad es una compañía anónima, en la que los miembros acuerdan, para asegurar mejor su pan a cada accionista, entregar la libertad y la cultura del consumidor. La virtud más requerida es la conformidad”.⁴

1. TRASCENDENTALISMO NORTEAMERICANO: EMERSON Y THOREAU. Puede afirmarse que, en el contexto regional como sostiene Alex Nadal, los procesos constitutivos de una voz filosófica legítima, encuentran diversos obstáculos hasta mediados del siglo XIX cuando comienza a consolidarse el pensamiento trascendentalista con la figura de Ralph Waldo Emerson, quien junto a Henry D. Thoreau, su discípulo más vehemente, conforman una dupla imprescindible en la cimentación de un pensamiento auténticamente norteamericano.⁵

Referirnos al trascendentalismo demanda especificar el sentido de dicho término y tomar del amplio abanico de nociones derivadas del movimiento las más atinadas al análisis filmico que realizaremos. La cuestión aparece formulada por Sergio A. Cervantes, quien define a Emerson como “el primer gran pensador de talla universal que tuvieron los Estados Unidos de América”⁶ y a cuya influencia atribuye la entrada de dicha nación “al concierto de naciones que poseen una fisonomía cultural propia”.⁷ Desde su perspectiva, Cervantes señala que el movimiento trascendentalista presenta dos influencias bien marcadas: la primera del Romanticismo del siglo XVIII “por su culto a la subjetividad, su deificación de la naturaleza, el espíritu de rebeldía y el rescate o

² H. D. THOREAU, *Walden and other writings*, Bantam Classic, Inglaterra, Epub, 2004.

³ Utilizaremos el término trascendentalista o trascendentalismo para referirnos al movimiento filosófico que hemos mencionado anteriormente.

⁴ R. W. EMERSON, *Ensayos*, trad. de Javier Alcoriza, Cátedra, Madrid, 2014, p. 76.

⁵ ALEX NADAL, ‘Stanley Cavell y la nueva filosofía norteamericana’, *Pensamiento*, Vol. 61. Núm. 229 (2005), pp. 31-42.

⁶ S. A. CERVANTES, ‘La filosofía trascendentalista de Emerson’, *Revista Clío*, Vol. 5. No. 21, (1997), p. 173.

⁷ *Ibidem*, p. 174.

promoción de una cultura nacional”⁸ y en las figuras de Goethe y Carlyle; la segunda, el unitarismo vinculado igualmente al movimiento romántico, tomando tres definiciones del trascendentalismo: la de Octavius Brooks Frothingham,⁹ la de Vernon Louis Parrington¹⁰ y la de David Jacobson,¹¹ para indicar que tienen como denominador común el postulado toral del movimiento: la supremacía del espíritu sobre la materia.

La relación de Emerson con la naturaleza, fundamento de su concepción filosófica del mundo, parte de una admiración personal por el medio natural articulada sobre la multiplicidad de influencias que signan su época. El año de publicación del ensayo *Naturaleza* (1836) fue definitivo en el enfoque intelectual y la consolidación del ideario trascendentalista. Durante una reunión por el bicentenario de Harvard, surge la idea de un Club Trascendentalista, apoyada por sus colegas Frederic H. Hedge y su sobrino George Ripley. Esta iniciativa, junto a la publicación del ensayo, se considera el puente definitivo hacia la disipación de sus dudas vocacionales y la concentración de sus esfuerzos intelectuales para concebir la “nueva” filosofía.

El Club Trascendentalista constituyó, como alega Wayne, un “...grupo aparentemente homogéneo desde el punto de vista social y cultural (que) tenía diversas preocupaciones y compromisos intelectuales y espirituales que dificultaban el llamarlo Club Trascendental, o a este puñado de densas publicaciones teológicas y filosóficas un movimiento unificado”.¹² Dentro del amplio ámbito de influencias que tuvo, se encuentra la del escritor, filósofo y poeta Henry David Thoreau (1917-1863). Considerado por Emerson como uno de los miembros más autosuficientes y quien puso en práctica como ningún otro las enseñanzas del trascendentalismo. Un repaso a su extensa obra literaria donde encontramos textos como *La Desobediencia Civil* (1849), *Walden o la vida en los bosques* (1854), *Caminar* (1861) o *Una vida sin principios* (1863) ofrece una muestra excepcional del enorme valor de su legado. *Walden* es un referente fundamental para el análisis fílmico que haremos. Figura fundamental del pensamiento antiautoritario, pacifista, ecologista e individualista. Su influencia en los movimientos de resistencia pasiva —en Gandhi o Martin Luther King— se extiende por todo el siglo XX.

Entre las experiencias más radicales vinculadas al universo trascendentalista se encuentran sus dos años de vida en los bosques que se convierten en el volumen antes mencionado. Como es ampliamente conocido, Henry D. Thoreau se retiró a hacer su vida en los bosques, una idea acariciada por Emerson, quien no se decidió nunca a ponerla en

⁸ *Ibidem*, p. 175.

⁹ O. B. FROTHINGHAM, citado por Sergio A. Cervantes: “...prácticamente fue una afirmación del valor inalienable del hombre, teóricamente fue una afirmación de la inmanencia de la divinidad en el instinto, la transferencia de los atributos sobrenaturales a la constitución natural de la humanidad”.

¹⁰ V. L. PARRINGTON, citado por Sergio A. Cervantes: “...en esencia esta nueva doctrina trascendental fue una glorificación de la conciencia y la voluntad. Se basó en el redescubrimiento del alma que había sido destronada por el viejo racionalismo; y concluyó en la creación de un universo místico egocéntrico en el cual los hijos de Dios se deleitarían con su divinidad. Los unitarios habían declarado que la naturaleza humana era excelente, los trascendentalistas la declararon divina”.

¹¹ D. JACOBSON, citado por Sergio A. Cervantes: “...señala que lo más importante del Trascendentalismo está indicado por ‘la mutua dependencia de la voluntad y el pensamiento’. (Considera que para Emerson) el único valor autentico es la revelación del mundo efectuada por la voluntad emancipada”.

¹² T. K. WAYNE, *Critical companion to Ralph Waldo Emerson. A literary reference to his life and work*, Facts on file Editions, New York, 1968, p. 10. [“...this seemingly socially and culturally homogenous group had diverse intellectual and spiritual concerns and commitments that made it difficult to call the Transcendental Club or this smattering of dense theological and philosophical publications a unified movement”.]

práctica. No obstante, cabe destacar que este aislamiento con el mundo civilizado no lo exime de sus obligaciones sociales y durante estos años ocurre un evento que engendrará otro texto capital. En 1846 es detenido junto a Bronson Alcott, miembro del Club, por negarse a pagar impuestos, tributo que consideraba totalmente injusto. Opuesto a la esclavitud y declarado antibelicista, impugnaba la guerra entre México y Estados Unidos, que trascurrió durante los años 1846 a 1848. A partir de este evento Thoreau escribe una conferencia-ensayo publicada en 1848, explicando sus razones para llamar a *La Desobediencia Civil*. La obra tuvo una inmensa repercusión por su crítica directa a la autoridad del Estado y su llamamiento a los hombres a seguir su intuición y su moral, y no leyes injustas.

Estas dos figuras del universo trascendentalista, Emerson como creador y Thoreau como uno de sus más radicales y entusiastas, son fundamentales en la estructura semántica de un filme que desde nuestra perspectiva constituye una tentativa intelectual a trazar pautas conductuales para alcanzar una “vida ejemplar”, así como una apelación a la reedificación o reestructuración conceptual de toda una nación. Ambos propósitos tienen una estrecha vinculación, pues se pretende ir desde lo particular —el individuo— hasta llegar a la excelencia general, la sociedad.

El argumento central que se sostendrá en las siguientes páginas —y como eje ideológico del filme— mantiene que los pensadores trascendentalistas realizan una llamada a la liberación de un universo fenomenológico que aleja al hombre del elemento divino —su instinto natural— convirtiéndolo en parte de una manada donde su fin último consiste en proseguir los pensamientos de otros, las imposiciones sociales que han llevado a la decadencia tanto de la religión como del estado social y político. Basados en la noción de la existencia de esa capacidad innata —que puede concebirse como “intuición” y que todo hombre lleva consigo—, se persigue encontrar en la experiencia física y en el razonamiento individual la clave para construir la vida. Un proceso en el que el individuo “alienado” puede ser liberado a través de tres fases.

En primer lugar, desde la apertura a la intuición, el hombre se hace consciente del poder que radica en sí; llegada a la intuición o instrucción, donde adquiere el conocimiento previo como inspiración, encuentra la suficiente confianza en sí mismo que lo llevará al último estadio, la aversión. En esta última etapa es capaz de transformarse, de alcanzar su valor como individuo y, una vez transformado, regresar al conglomerado social de forma más consciente y liberadora. Escribe Emerson: “solo puede dar el que tiene, solo puede crear el que es”.¹³ Desde nuestra perspectiva es a través de este proceso que se llega a ser el *hombre pensante*, el modelo de intelectual americano promulgado por el filósofo cuando el 31 de agosto de 1837 es invitado a hablar en Harvard como reconocimiento a su revolucionario trabajo *Naturaleza*, estableciendo un nuevo código de percepción universal para la naciente sociedad estadounidense.

Dirigiéndose a los intelectuales americanos, Emerson afirma:

Esta confianza en el poder inexplorado del hombre pertenece por todos los motivos, por todas las profecías, por toda la preparación al escolar americano. Ya hemos oído bastante las musas cortesanas de Europa. [...] Por primera vez habrá una nación de hombres, porque cada uno se creará inspirado por el Alma Divina que inspira también a los demás.¹⁴

¹³ R. W. EMERSON, *Naturaleza y otros escritos de juventud*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2008, p.123.

¹⁴ *Ibidem*, p. 7.

Se dirige a la intelectualidad de Harvard, pero sus miras están puestas en toda una nación. Propone lo que puede reconocerse como una teología de la naturaleza donde se llama a los hombres a encontrar en el medio natural una guía práctica para la vida moral y ética, labrando en el íntimo espacio del pensamiento individual un patrón conductual físico y social que esté guiado por la simplicidad —la vida con principios de Thoreau—, las cualidades innatas del hombre y una vinculación holista con el medio natural. Emerson es profundamente crítico con la sociedad y su filosofía integradora se propone conciliar lo intelectual y lo emocional en el círculo de la vida.

En 1884, el biógrafo de Ralph W. Emerson, Oliver Wendell Holmes se refiere al discurso *El Escolar Americano* como una Declaración de Independencia Intelectual por su llamamiento a pensar, al *hombre pensante* como una forma de estar en el mundo y no como una profesión acomodaticia. Cuestionaba Emerson con sus ideas, ante la honorífica sociedad Phi Beta Kappa de Cambridge, a los conservadores europeístas, los tenedores de libros, los consumidores pasivos del conocimiento, dígame, contra lo que constituía la tradición intelectual americana de su época y abogaba por la libertad individual en relación con el descubrimiento de la naturaleza.

Aunque no fue el único en realizar este llamamiento que estaba muy en consecuencia con el espíritu de su época, es, sin dudas, el más reconocido precursor de un pensamiento americano legítimo. En orden cronológico los textos *Naturaleza de 1836*, *El Escolar Americano* de 1837 y el discurso a los graduados del Divinity College de la Facultad de Teología de Harvard en 1838 —que le valió su definitiva ruptura con el unitarismo de Harvard y un veto de treinta años de las instituciones académicas—, constituyen volúmenes imprescindibles para comprender la ruta trascendental que propondremos, en adición a los textos de Henry D. Thoreau, *La Desobediencia Civil* de 1849 y *Walden, o la vida en los bosques* publicado por primera vez en 1854.

El trascendentalismo constituye, además, una llamada a construir un pensamiento americano genuino, una interpelación a todos los hombres en Norteamérica a utilizar la capacidad de raciocinio para construir una identidad propia y con ello una nueva identidad social. La filosofía trascendental es compleja, paradójica. Es como refieren Lastra y Alcoriza una especie de experimento democrático que va más allá de las fronteras geográficas y en que los estudiosos apoyan la noción de América como una metáfora de la humanidad.¹⁵ Dondequiera que exista un hombre con las capacidades que Emerson atribuye al escolar americano, existirá el pensamiento virtuoso y la posibilidad de repensar la vida fáctica y espiritual de la forma más elevada.

2. *COLOR A CONTRACORRIENTE*. Con el filme *Color a contracorriente*, su director propone lo que consideramos una segunda declaración de independencia intelectual actualizada al signo de nuestro tiempo y utilizando el lenguaje más universal de esta época, la imagen cinematográfica. Shane Carruth construye una historia que a modo de metáfora versa sobre la identidad individual y la capacidad de reinventarse del individuo tomando prestado el ideario de este “experimento democrático” de alcance universal. Hemos de aseverar que el filme es una muestra de la afirmación que Alcoriza y Lastra realizan cuando expresan que “el alcance del pensamiento emersoniano es aún mayor, ya que su presupuesto no era la realidad política de los Estados Unidos del siglo XIX, a pesar de las

¹⁵ *Ibidem*, p. 15.

constantes alusiones a sus puntos débiles y fuertes”.¹⁶ Actualizando sus referentes al contexto sociológico americano y universal, la obra incluye aportaciones personales en el orden de la expresión fílmica e ideológica, erigiendo con estos medios una fábula que podríamos denominar neo-trascendentalista.

Para analizar el filme, hemos dividido el largometraje en tres tercios, los cuales hemos nombrado en relación con las fases de transformación del individuo que proponen los trascendentalistas. Primer tercio: intuición; segundo tercio: instrucción; tercer tercio: aversión. Dichos tercios se acoplan de forma tal que el lenguaje no verbal y el sentido figurativo van aumentando hasta llegar a una forma visual puramente simbólica. Los dos primeros, establecen el ciclo de la vida y el tercero ofrece la solución filosófica que propone el trascendentalismo para la edificación del ideal del Escolar Americano, del *hombre pensante* en total comunión con la naturaleza. Desde su organización macro estructural se inserta en el concepto emersoniano de la vida como un ciclo.

La principal diferencia a nivel de planificación radica en el incremento de ese lenguaje figurado que encuentra su modo de expresión en la música, la fotografía y la creación de fragmentos audiovisuales altamente conceptualizados. El ideario trascendental está mínimamente presente a través de marcas verbales o visuales explícitas —de escritura, diálogos y presencia de textos—, pues el mayor peso ideológico se ubica en este amasijo de ideogramas visuales, de planos que se construyen en paralelo, de imágenes plagadas de símbolos vertidos en personajes, animales, acciones y hechos y de una planificación que privilegia una estructura con un carácter crecientemente alegórico. En gran parte, el director evita ciertos elementos tradicionales del lenguaje fílmico, como las tomas subjetivas o la voz *en off* para hacer un cine filosófico que se decanta por lo sensorial, lo contemplativo y lo sonoro. En adición, el filme que analizaremos debe entenderse como una pieza de cine–ensayo según la definición que Alberto Nahum propone para este tipo de manifestación audiovisual.¹⁷

¹⁶ *Ibidem*, p.15.

¹⁷ ALBERTO NAHUM GARCÍA-MARTÍNEZ, ‘La imagen que piensa. Hacia una definición del ensayo audiovisual’, *Comunicación y Sociedad*, España, Vol. XIX, Núm. 2, 2006, pp. 75-105 [“...supone un camino de búsqueda intelectual que muestra la especulación durante su génesis, con sus limitaciones, alejado de la rigidez de un sistema filosófico. Propone una forma adecuada para el cine por su heterogeneidad y apertura formal, capaz de combinar diversos elementos que, por las potencialidades del montaje cinematográfico, pueden alcanzar cotas muy sugestivas para la expresividad del juicio personal del autor sobre los más diversos temas. Y todo ello lo realiza desde una perspectiva argumentativa cosida a la realidad, que asume un discurso estilizado como método para organizar el propio pensamiento y darlo a conocer en su singularidad...”]

SINOPSIS

Una joven exitosa y sociable, Kris (Amy Seimetz), es secuestrada por un extraño demiurgo que se dedica a extraer de una orquídea azul, un poderoso gusano. A través del poder invalidante de este organismo que forma parte de un ciclo de vida simbólico, el Ladrón (Thiago Martins) secuestra y expolia todos los bienes materiales de la joven mientras la somete a una serie de actividades manuales y a un ritual ascético que tiene como inspiración la edición doble de *Walden y La desobediencia civil* de Henry D. Thoreau. Una vez despojada de todas sus pertenencias materiales, la joven es liberada y comienza a sufrir una serie de extraños episodios de alucinación provocados por el desarrollo y crecimiento en su interior del gusano que le ha sido inoculado. El encuentro con un extraño personaje mediador, El Muestreador (Andrew Sensenig), la liberará en un primer momento del gusano siendo inoculado en una cerda joven, con la cual establecerá una conexión telepático-espiritual a partir del momento del trasvase. Al conocer a Jeff (Shane Carruth) quien ha pasado por la misma situación, los dos jóvenes comenzarán un proceso de reconstrucción donde la identidad se torna indefinida, el texto de Henry D. Thoreau se vuelve un mantra e inician una huida a ningún lugar impulsada por un miedo metafísico e inexistente en el mundo material.

3. PRIMER TERCIO: INTUICIÓN. El presupuesto inicial del filme es la sustracción forzosa de la protagonista de esa circunstancia social que es el mundo en que está inmersa. Kris (Amy Seimetz), una joven perfectamente acoplada a la maquinaria sociológica, es expelida de forma violenta a un mundo de experiencias nuevas que serán el punto de partida de su liberación. Parte y alegoría de esa humanidad que ha sido engañada, que "...ha perdido la luz que puede devolverle sus prerrogativas. Los hombres han perdido importancia. En la historia, en el mundo actual, los hombres son insectos, larvas y los llaman masa y rebaño".¹⁸ Entendiendo esas prerrogativas como el privilegio de pensar, la capacidad de ser ese modelo de individuo pensante que moldea teóricamente Emerson con su obra y Thoreau da forma física con su experimento en los bosques. Intentaremos fundamentar a lo largo de estas líneas la idea de que *Color a contracorriente* es la actualización de la propuesta que Emerson realiza en 1837. Una llamada a la inspiración a través del conocimiento, a buscar en el medio natural la confianza en sí mismo y, como hemos señalado anteriormente, una llamada urgente a la América fáctica, pero también a la América como alegoría de la humanidad a reestructurar todo el sistema de valores intelectuales y éticos que ha sido desvirtuado en una sociedad habitada por individuos cada vez más *divididos*.

De esa desesperanza novecentista del trascendentalismo que se observa en la idea de que al hombre le apremia cambiar sus modelos conductuales y de pensamiento, los peligros de la revolución tecnológica, el individualismo alienante y la necesidad de replantearse la vida desde una perspectiva nueva —la vida simple de Thoreau— es de donde parte la mirada filosófica de Carruth al retratar un siglo XXI tecnológicamente más avanzando, pero más problemático en lo relativo al pensamiento individual y la relación del hombre con el entorno. La deshumanización, como también ha profetizado gran parte del cine futurista distópico de culto,¹⁹ es un rasgo definitorio de este presente extra tecnológico.

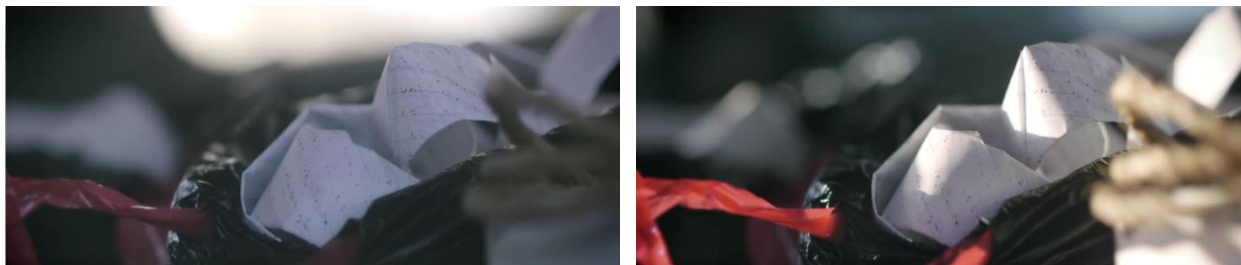
¹⁸ R. W. EMERSON, *Naturaleza y otros escritos de juventud*, p. 107.

¹⁹ Véanse filmes como *Metrópolis* de Fritz Lang (1927), *Blade Runner* de Ridley Scott (1982), *Akira* de Katsuhiro Ōtomo (1988), *The Matrix* de los hermanos Wachowsky (1999), *AI: Inteligencia Artificial*, último proyecto de Stanley Kubrick terminado por Steven Spielberg (2001), *Distrito 9* de Neill Blomkamp (2009) y *El Teorema Cero* de Terry Gilliam (2013), entre otros muchos.

De igual forma, Carruth se apropia de la influencia de la Ilustración que Cavell destaca en los trascendentalistas en esa comunión con lo ordinario, en lo remoto y en lo familiar.²⁰ Una influencia ilustrada que remitía a los autores trascendentalistas a preocuparse por asuntos de corte mundano, expresado en un lenguaje natural de un carácter marcadamente alegórico tan denso que muchos encuentran antitético como medio de expresión de esta especie de filosofía de la sensibilidad. Esta relación con la Ilustración también se observa en la afirmación de Lastra y Alcoriza, que apuntan que “como heredero de la Ilustración en América, Emerson retoma la apelación kantiana a servirse del propio entendimiento sin la guía del otro” y proclama el fin de los días de la “dependencia”. Esta vinculación del propósito ilustrado en el pensamiento trascendentalista constituiría según los autores la desmantelación del tópico de Emerson como romántico, y de igual forma la idea del idealismo inmoderado del filósofo. “La apelación de Emerson a su público para que fuera capaz de lograr un estado social ‘excelente’ no tenía nada que ver con la evasión del idealista, sino con el análisis imparcial de lo que era América ‘de puertas afuera’ y ‘de puertas adentro’”.²¹

En el primer tercio, el filme está sujeto a la acción de *El Ladrón* (Thiago Martins) sobre Kris, la protagonista. Se concentra casi todo el metraje de los primeros 30 minutos que son capitales para la comprensión de la obra en las acciones de secuestro, liberación y el encuentro de la protagonista con El Muestrador (Andrew Sensenig), la creación del *alter ego* animal receptor ideal del gusano y el intento de reintegración.

El filme se inicia con un plano detalle de una bolsa de basura en cuyo interior se encuentran unas cadenas de papel (Ilustración 1) donde se ha transcrito *Walden* de Henry D. Thoreau. Da la sensación de que amanece, por un momento un rayo del sol moldea las formas, se llena el plano de una luz intensa, matinal (Ilustración 2).



Ilustraciones 1-2. Detalles de las cadenas de papel dentro de las bolsas.

Hace su aparición el personaje de *El Ladrón* (Ilustración 3), quien arroja las bolsas al contenedor de reciclaje. Equiparable con la figura del filósofo, este personaje es un híbrido de botánico y pensador, movilizador de conciencias, su presencia en el espacio físico y narrativo es muy sintética. Es el punto de partida de los eventos del filme y el primero en aparecer. En palabras de Emerson es grande quien puede alterar mi estado de ánimo. *El Ladrón* altera todo, la materia y el espíritu. La función transfiguradora de la escritura es su arma primordial. A través de ella desencadena la acción emblemática que se objetiva como robo y pone en crisis la construcción vital de una protagonista perfectamente integrada en la manada. Su oficio a nivel narrativo es remover a sus

²⁰ STANLEY CAVELL, ‘Aversive thinking: Emersonian representations in Heidegger and Nietzsche’, *New literary history*, 22 (1991/1), p. 34.

²¹ R. W. EMERSON, *Naturaleza y otros escritos de juventud*, p.17.

víctimas del estado social o *dividido* en que se encuentran. La ardua tarea que se le atribuye a la filosofía como esa noción violenta de separación del mundo, es su labor.



Ilustración 3. El Ladrón (Thiago Martins) analiza las plantas buscando el polvo azul.

En relación con esta noción del accionar violento del personaje, es necesario mencionar las disquisiciones de Stanley Cavell en lo que denomina el “perfeccionismo moral emersoniano” —concepto proveniente de *La teoría de la Justicia* de John Rawls que a grandes rasgos es la búsqueda de ese estado moral ideal a través del pensamiento con versiones moderadas y extremas— en cuyo abordaje señala los escritos del filósofo poniéndolos en perspectivas con las nociones equiparables en la obra de Kant, Heidegger o Nietzsche. “El sentido del pensamiento de Emerson es, en general, de un doble proceso, o un solo proceso con dos nombres: transfiguración y conversión”.²²

La transfiguración es una operación retórica y la conversión es un doble proceso de *tuición*,²³ confianza en sí mismo y pensamiento opuesto o crítico, la aversión. “La nueva obra [...] permanece por un tiempo inmersa en nuestra vida inconsciente. En alguna hora contemplativa se separa [...] para convertirse en un pensamiento de la mente. Al instante es elevado, transfigurado; lo corruptible se ha vestido de incorrupción”.²⁴ La nueva obra, el pensamiento, en palabras de Emerson el estado verdadero del hombre que sería el *hombre que piensa*, se halla dormido en el subconsciente en estado de corrupción. Solo cuando se toman las riendas del pensamiento propio, es transfigurada esa confianza en sí mismo a través de un accionar que es hecho y pensamiento a la vez, lo corruptible se ha vestido de incorrupción. Un hombre dueño de actos y pensamientos propios es un

²² S. CAVELL, ob. cit., p. 35 [“Emerson's sense of thinking is, generally, of a double process, or a single process with two names: transfiguration and conversion”.]

²³ El término *tuición* es usado por Cavell para definir este doble proceso final de la transformación emersoniana en un sentido que, si bien incluye la definición establecida por la RAE y su definición jurídica, abarca un espacio más amplio de significación en cuanto a la tenencia o guarda del conocimiento como fuente inspiración para construir un pensamiento propio que será la base para la aversión final. La Tuición sería a grandes rasgos esa capacidad de instruirse del individuo, de apropiarse de un conocimiento tradicional que le servirá para adquirir la confianza en sí mismo construir su propio conocimiento del mundo.

²⁴ S. CAVELL, ob. cit., p. 35 [“The new deed [...] remains for a time immersed in our unconscious life. In some contemplative hour it detaches it- self [...] to become a thought of the mind. Instantly it is raised, transfigured; the corruptible has put on incorruption”.]

hombre virtuoso, incorrupto —es primordial el papel del pensamiento en la consecución de la perfección moral, estado que, sin dudas, poseería el *hombre pensante* de Emerson—

Adicionalmente, Cavell afirma que esta nueva escritura, este nuevo perfil de razonamiento

guarda relación no solo con la continua crítica de Emerson a la religión sino con el hecho de que Kant habla de la razón, [...] como exigencia y habilitación de ‘violencia’ (a la voz de la naturaleza) y ‘rechazo’ (deseo), rechazo como ‘hazaña’ sobre el paso de las atracciones meramente sensuales a las espirituales, ‘descubriendo’ la primera pista sobre el desarrollo del hombre como ser moral.²⁵

Es este acto de transfiguración y conversión un evento violento quizás por “el estado de hostilidad virtual en el que parece encontrarse la sociedad”²⁶ o porque “no es instrucción, sino provocación, lo que puedo recibir de otra alma”.²⁷

La misión del filósofo es, antes que nada y a nivel simbólico, una labor ardua y forzada. De esta forma tenemos dos nociones primordiales: primero, el papel fundamental del pensamiento en el camino a la construcción de un ser ideal; segundo, que el sentido de la apertura de este camino es, por definición, un hecho violento. Es la violencia del propio medio natural, pero también la resistencia, el estoicismo ante los placeres meramente sensuales, la primera hazaña que debe superar el ser en su camino hacia la construcción moral.

El personaje de El Ladrón es un crisol de simbologías como luego también lo será El Muestreador. En la construcción del primero de estos personajes y los sucesos que lo rodean, existen elementos que remiten directamente a la figura de Ralph Waldo Emerson, quien como es sabido tuvo una vocación naturalista, conocido por su afición a la botánica y ser un ferviente, aunque inexperto, cultivador de orquídeas —como expresa Richardson “conocía los nombres de todas las plantas, su primo George B. Emerson fue el autor de la Botánica básica de Massachusetts y daba largos paseos por la Laguna de Walden”—.²⁸ Este amor por la naturaleza también lo comparte el personaje. Su trabajo en la jardinería y su selección de las plantas equiparan su oficio con el del naturalista. De igual forma su función primordial es equiparable al oficio del escolar americano²⁹ y en el nivel simbólico lo definiremos como *inteligencia delegada* que “con cada pensamiento, extiende su dominio en general a los demás hombres (por tanto), no es uno, sino muchos”.³⁰

²⁵ S. CAVELL, ob. cit., p. 36 [...bears relation not alone to Emerson's continuous critique of religion but to Kant's speaking of Reason, (...) as requiring and enabling "violence" (to the voice of nature) and "refusal" (to desire), refusal being a "feat which brought about the passage from merely sensual to spiritual attractions," uncovering "the first hint at the development of man as a moral being".]

²⁶ R. W. EMERSON, *Naturaleza y otros escritos de juventud*, p.104.

²⁷ *Ibíd.*, p.118.

²⁸ R. D. RICHARDSON JR., *Emerson and Nature. The Cambridge Companion to Ralph Waldo Emerson*, Cambridge University Press, New York, 1999, pp. 97-105.

²⁹ R. W. EMERSON, *Naturaleza y otros escritos de juventud*, p. 70. [...El oficio del escolar es alegrar, elevar y guiar a los hombres mostrándoles los hechos en medio de las apariencias. Desempeña la lenta, inadvertida e impagada tarea de la observación [...] Pero quien, en su observatorio privado, cataloga oscuras y nebulosas estrellas de la mente humana, en las que nadie ha reparado —observando durante días y meses, a veces, para anotar algunos hechos que corrigen sus antiguos registros—, debe renunciar al reconocimiento y la fama inmediata”.]

³⁰ *Ibíd.*, p. 135.

En relación con la perspectiva sobre la violencia simbólica, hemos de destacar además un símbolo emersoniano que Cavell pone en paralelo con autores posteriores como Heidegger, destacando la afirmación “La mano es infinitamente diferente de todos los órganos de agarre: patas, garras, colmillos”,³¹ como también lo es el pensamiento; o C.I. Lewis, quien enfatiza “la mano como un rasgo de lo humano, el rasgo que usa la herramienta y, por lo tanto, establece una relación humana con el mundo, un ámbito de práctica que expande los alcances del yo”.³² (Ilustración 4)



Ilustración 4. Fotogramas donde se observa la reiteración de los planos detalles de las manos.

La mano es un medio de conocimiento, de comunicación y un vínculo fundamental con nuestro entorno. La simbología de la mano se vincula estrechamente a lo que Emerson y Heidegger llaman *recepción*. “La imagen de Emerson de agarrarse y la de Heidegger de aferrarse, emblematizan su interpretación de la conceptualización occidental como una especie de violencia sublimada”.³³ En este proceso de conceptualización, de transfiguración occidental, Emerson considera que el conocimiento se convierte en propiedad y no en inspiración. En *El Escolar Americano* arremete contra “los restauradores de lecturas, los enmendadores, los bibliomaníacos de todas clases”³⁴ que se aferran al conocimiento, en vez utilizarlo como punto de partida. Puede afirmarse que es ese desperfecto humano de aferrarse, de asir el conocimiento como refugio y no como inspiración, esa violencia de la que es víctima tanto el individuo que es movilizad como el filósofo en su función de movilizador de conciencias.

Poner en marcha un pensamiento basado en la experiencia y cuya inspiración intelectual proceda de las fuentes del conocimiento histórico —referente capital, pero a los ojos de Emerson no como marco adecuado para una época y un contexto que ya no le pertenece—, esa es la función del filósofo y a la vez su motivo de duelo. Asignando al filósofo como pensador y a la filosofía como disciplina que invita a pensar, la ardua tarea

³¹ S. CAVELL, ob. cit., p. 38 [“The hand is infinitely different from all grasping organs-paws, claws, fangs”.]

³² Ibídem, p. 39 [“...the hand as a trait of the human, the tool-using trait, hence one establishing a human relation to the world, a realm of practice that expands the reaches of the self”.]

³³ Idem [“Emerson's image of clutching and Heidegger's of grasping, emblemize their interpretation of Western conceptualizing as a kind of sublimized violence”.]

³⁴ R. W. EMERSON, *Naturaleza y otros escritos de juventud*, p. 96.

de aceptar la separación del mundo, el proceso traumático de desvincularse de la manada. Es grave la empresa de enseñar a utilizar el pensamiento, las manos como vehículo de comunicación y no como medio para aferrarse a una realidad inamovible, que será, al final, la condena del espíritu humano.

De entre los puntos destacados que hemos visto surge una paradoja relativa a la condición humana vinculada con la proposición de Heidegger sobre la razón del principio negativo del pensamiento. En su llamamiento al pensar Emerson estrecha lazos con las nociones del hombre como un ser inconcluso, adormilado por exigencias de una sociedad que avoca al conformismo y reniega del pensamiento genuino, que será en última instancia la única forma de evolucionar en el entorno y en la vida. En palabras de Cavell, no pensamos, pues para Emerson estamos avergonzados de no entregarnos al pensamiento de forma innata. Lo que en Descartes sería el estado de autoconciencia o en Kant un estado distinto al humano —un estado alienado—, es en Emerson una vergüenza moralizadora que nos prohíbe la condición de la vida moral.

La solución a esta condición, señala Cavell, “a convertirnos en un equívoco de nosotros mismos, es preguntarnos: ¿Cómo encuentra Emerson la “casi perdida [...] luz que puede llevar [a nosotros] de vuelta a [nuestras] prerrogativas?” —lo cual para Emerson significaría algo como responder por nosotros mismos—. Aquí es donde entra la escritura de Emerson, con su representación de las transfiguraciones —dígase la transfiguración del pensamiento en la escritura—. Su mecanismo se puede ver en el perfeccionismo emersoniano.³⁵ Una noción del perfeccionismo moral emersoniano que, como señalan Lastra y Alcoriza, “se ha vuelto un valor paradigmático” aunque responde a un estudio de su obra que atañe “a la relación entre las tradiciones analíticas y continental de la filosofía contemporánea”; lo traemos a colación por la importancia fundamental que esta noción le otorga a la escritura en el proceso de transfiguración, que será capital en el desarrollo narrativo del filme.

Pensar es una artesanía, decía Heidegger, y como arte manual requiere de una acción mental pero también de una acción física. La forma física del pensamiento es la escritura, pero también cada uno de nuestros actos que deben estar regidos por nuestro pensamiento. El pensamiento es una posesión única como los son también las manos con las que podemos sentir nuestro entorno, pero también aferrarnos a él de forma acomodaticia. Junto a la escritura, las manos serán, en el análisis fílmico, objetos emblemáticos de gran importancia, pues objetivan un pensamiento, una realidad fáctica intangible. Señala Emerson: “...tomo esta evanescencia y lubricidad de todos los objetos, lo que les permite deslizarse entre los dedos; luego, cuando nos aferramos con más fuerza, esa es la parte más desagradable de nuestra condición”.³⁶

Esta es la tarea de *El Ladrón*, su carta de presentación en el filme. Su oficio requiere, por tanto, habilidades como la observación de los especímenes —orquídeas, gusanos y humanos—, para comprobar que tienen el potencial necesario. Con ayuda de sus manos busca meticulosamente en cada planta, revisando las hojas en busca de un misterioso polvo azul que se encuentra en aquellas infectadas por el gusano (Ilustración

³⁵ S. CAVELL, ob. cit., p. 40 [“How does Emerson understand a way out, out of wronging ourselves, which is to ask: How does Emerson find the “almost lost ... light that can lead [us] back to [our] prerogatives?” (The American Scholar, p. 75) -which for Emerson would mean something like answering for ourselves. Here is where Emerson's writing, with its enactment of transfigurations, comes in. Its mechanism may be seen in (even as) Emersonian Perfectionism”.]

³⁶ R.W. EMERSON, *Ensayos*, p. 328.

5). Extrae y cierra las raíces, quema lo inservible, encuentra los gusanos y los clasifica en botes cuyas únicas señas son una carita feliz —los vivos— y una triste —los muertos—.



Ilustración 5. El Ladrón selecciona los especímenes del gusano diferenciando entre vivos y muertos.

Prepara con sumo detalle en su mesa de trabajo la herramienta fundamental para secuestrar las mentes dormidas. “El que más piensa en esa inefable esencia que llamamos espíritu es el que menos dirá”,³⁷ lo que sugiere una explicación a sus escasos diálogos. El Ladrón, el gusano, las orquídeas y las cadenas de papel son el prólogo del viaje trascendental. Partiendo del primer fotograma, interpretamos que los seis primeros planos confirman la idea de El Ladrón como divulgador de un conocimiento que pone a disposición de sus víctimas a través de un ritual violento —volvemos a la idea de Emerson y Heidegger sobre la conceptualización occidental— haciendo que proyecten y asimilen el pensamiento filosófico mediante su reescritura en hojas de papel que formarán una interminable cadena de círculos. La escritura como la forma física del pensamiento asegura que estas ideas, recicladas una y otra vez, queden depositadas en la mente de cada víctima haciendo del ciclo de abducción el inicio del camino hacia la intuición. Todos los personajes de esta primera secuencia quedan vinculados, a través del montaje, al gusano y a El Ladrón.

La importancia del gusano en este filme es esencial pues es el instrumento movilizador de la acción, tanto a nivel comunicacional como simbólico, y agente de este doble proceso que significa la liberación propuesta; una liberación que requiere, primero, subyugar la voluntad para eliminar certezas —vista a nivel narrativo como el despojo material de la protagonista— y, más tarde, la reconstrucción identitaria partiendo de lo natural representado por el receptor animal. La naturaleza dual del hombre, dividida por

³⁷ *Ibidem*, p.77.

la filosofía en materia y espíritu, queda representada aquí en el binomio humano-animal. El gusano es la parte más primitiva del ser humano, es el instinto, parte fundamental que debe mantenerse en equilibrio con lo superior. Thoreau abogaba por la posibilidad de que el ser humano mantuviera esa naturaleza dual, que la vida moderna e industrializada estaba matando, privilegiando lo intelectual sobre lo animal o natural. Emerson inicia su ensayo cardinal apuntando:

Una sutil cadena de incontables anillos
Lleva del próximo al más lejano:
El ojo lee los presagios donde ve,
Y la rosa habla todas las lenguas;
Luchando por ser un hombre, el gusano
Remonta las espirales de la forma.³⁸

Tratando de ser hombre el gusano remonta la espiral de las formas, deducimos desde los primeros fotogramas que es inoculado repetidamente por El Ladrón. El gusano, equiparado a la naturaleza ideal, con la curiosidad, la búsqueda, con esa inquietud que debe caracterizar al ser humano, es la puerta hacia ese primer estado de intuición. Afirma Emerson, "...lo único que tiene valor en el mundo es el alma activa, el alma libre, soberana, activa".³⁹ La forma de activar las almas dormidas, de poner en acción a la protagonista es anestesiando su voluntad y despojándola de todas sus certezas. El Ladrón es el agente externo encargado de sacar a la conciencia del letargo poniendo a sus víctimas en estado de invalidez mental con su ayuda. El proceso de conceptualización será violento, tanto a nivel comunicacional como simbólico. El gusano es un elemento fundamental en la ruta trascendentalista por su función hipnótica, pero también por su propia ontología, debido a que el círculo ideológico de Carruth se cierra y abre en los predios de acción del gusano y los efectos que provoca su existencia (Ilustración 6).



Ilustración 6. Plano detalle del gusano.

Cabe destacar la estructura circular del filme, reforzada en numerosos elementos visuales con esta forma geométrica. "El ojo es el primer círculo"⁴⁰ expresa Emerson al

³⁸ R. W. EMERSON, *Naturaleza y otros escritos de juventud*, p.6.

³⁹ *Ibíd.*, p. 96.

⁴⁰ R. W. EMERSON, *Ensayos*, p. 245

comienzo de su ensayo *Círculos*, refiriéndose a un modelo de comprensión del mundo de larga tradición. Desde las enseñanzas del *Libro tibetano de los muertos: Bardo Thodol*⁴¹ se nos muestra cómo la incapacidad para alcanzar la iluminación puede llevar a la repetición infinita, desde el ciclo del Samsara hasta San Agustín citado por Emerson,⁴² la concepción de la vida como un círculo o una asociación de círculos concéntricos es un signo reiterado en la obra del filósofo. Wayne afirma que “al igual que la naturaleza y al igual que el universo, la vida del hombre es un círculo que se desarrolla a sí mismo, que se precipita en todos lados hacia círculos nuevos y más grandes, y eso sin fin. Los pensamientos humanos son impulsados por la *fuerza de verdad* y crean *circunstancia* que es el mundo social”.⁴³ De igual forma, el gusano, las orquídeas y los cerdos que posteriormente aparecen, inicio y final, son puntos de encuentro del ciclo vital que propone el filme relacionados, a su vez, con la triada de colores: azul, rojo y amarillo.

Sostendremos aquí que el color azul —primero en aparecer— está relacionado con el final de la curiosidad y el conformismo, principio y posible final. El color azul, nos remite en primera instancia a un texto fundamental del budismo como es el ya citado *Bardo Thodol*, en el que el color azul representa a los humanos y refuerza la idea del proceso como evento individual. El *bardo* de las divinidades apacibles reza al tercer día:

...no te complazcas en la luz azulada y tenue de los seres humanos. Ése es el camino de luz tentador de las tendencias inconscientes, acumulado por tu intenso orgullo. Si eres atraído hacia él caerás en el estado humano y experimentarás nacimiento, vejez, muerte y sufrimiento y nunca escaparás de la fangosa ciénaga del Samsara. Es un obstáculo que bloquea el camino de la liberación; no lo mires.⁴⁴

En la historia del cine encontramos filmes de marcado carácter filosófico que utilizan estos colores, como las famosas píldoras de *Matrix*⁴⁵. La píldora azul muestra una vida perfecta de apariencias, nada real, anestesia mental para poder cargar con el dolor de estar vivo. La luz, el líquido azulado revisten un significado de cierre, de final, su existencia es la objetivación de la mentira, de la muerte, a la par, que es el inicio. Volvemos a la idea del círculo como figura donde los extremos se encuentran. Sin embargo, la píldora roja —color que veremos en relación con el gusano ya inserto en el cuerpo humano— que en *Matrix* es la realidad, brutal y llana en su simpleza, tampoco se propone como un ideal. Encontramos el equilibrio en el ideario trascendentalista, que coloca la solución en el individuo que una vez alcanzada la iluminación tomará el color amarillo, el color del sol y del conocimiento.

La propuesta de Carruth, está directamente vinculada con las nociones emersonianas, sin embargo un aporte personal amplifica y actualiza el ideario de Emerson. La noción de que el ciclo puede cerrarse abocado al conformismo, de que las posibilidades también incluyen volver al azul, al inicio; que el ser humano puede ser incapaz de encontrar la iluminación a pesar de tener todas las herramientas disponibles,

⁴¹ B. THODOL. *Libro tibetano de los muertos*, trad. de Agustín López y María Tabuyo, Scriptorium. Epublibre, 1999.

⁴² R.W. EMERSON, *Ensayos*, p. 245

⁴³ T. K WAYNE, ob. cit., p. 23 [“Like nature and like the universe, ‘the life of man is a self-evolving circle, which [...] rushes on all sides outwards to new and larger circles, and that without end.’ Human thoughts are propelled by the ‘force’ of ‘truth’ and create ‘circumstance’ that is the social world”.]

⁴⁴ B. THODOL, ob. cit., p. 32.

⁴⁵ *Matrix* (The Matrix, Lana y Lilly Wachowski, 1999), Productora Hermanos Warner.

es una posibilidad altamente real. No por haber sido inoculado con el gusano, no por tener a su disposición todas las herramientas para pensar libremente, el hombre es capaz de ello; y Carruth va más allá poniendo en la provocación que surge entre los dos personajes protagónicos, en la amistad y algo más que surge en estos personajes, el impulso necesario para romper con el ciclo de conformismo. Muchas de las nociones que Emerson expone en su ensayo *Amistad*⁴⁶ sobre este tipo de relación afectiva, toman aquí cuerpo cinematográfico.

¿Nos está diciendo Carruth que la sociedad es un ciclo de conformismos, que condena a los que rompen las barreras y coloca en situación de exclusión a aquellos que no convergen con los rígidos alineamientos socioculturales y políticos? Si esta noción parte de sus influencias trascendentalistas, es por ello que su ciclo se abre y cierra en el conformismo, con la iluminación representada como un camino alternativo. Su aporte es precisamente este camino alternativo que rompe el ciclo y que, a diferencia de la noción emersoniana —donde el proceso de desarrollo intelectual ideal se encontraba al alcance de todos—, Carruth desarrolla una visión más pesimista que reconoce la posibilidad de que no todos los seres humanos están preparados para este proceso.

Recapitulando, podemos observar que el gusano es un símbolo con un dualismo antagónico: es la estrategia para subvertir el conformismo, vehículo para activar las almas, la píldora roja que muestra la vida en su crudeza como punto inicial que adquiere este color cuando se monta en la espiral de las formas y se inserta en el cuerpo humano. Una vez allí saldrá trasmutado en instinto divino y natural, alcanzando el color amarillo la orquídea que habitaba si el receptor llega a la iluminación. En caso contrario se repite el círculo de la vida que lo origina. El color azul es la raíz, la ontología del gusano que surge con la paradójica función de intentar revertir lo que lo origina pues es un ente mutable. Es la repetición del ciclo, si el conformismo y las apariencias toman el lugar del individuo. Podría inferirse además que, si no hay una intervención violenta inicial, sino existe una sacudida vital, es la propia naturaleza humana la que aboca al conformismo una vez establecidas las seguridades primordiales para la vida.

Durante este primer tiempo se establecen rasgos de la planificación del filme que veremos reiterados en adelante, como la indeterminación de todo el sistema en cuanto a la concordancia tiempo-espacio; el privilegio de las relaciones simbólicas sobre una relación lógica causa-efecto; la construcción alegórica de los personajes, así como la rígida y simple estructuración de los mismos; la propensión de los diálogos a utilizar un lenguaje altamente simbólico; insertar fragmentos íntegros de *Walden* o la escasez de los mismos en beneficio de una banda sonora atmosférica, y la preponderancia de acciones de carácter figurado. En este primer momento, el filme alcanzará sus mayores cotas de narratividad.

Reflejada en su naturaleza gregaria, parte integrante y disciplinada en la maquinaria social, encontramos a Kris, a nivel simbólico representación de la humanidad. Decía Thoreau que “...el hombre trabaja bajo engaño, y pronto abona la tierra con lo mejor de su persona. Por falaz destino, comúnmente llamado necesidad, se ocupa en acumular tesoros, como dice un viejo libro, que la polilla y la herrumbre echarán a perder y los ladrones saquearán. Que una vida así es de necios, lo comprenderá llegado a su final, si no antes”.⁴⁷ Sostenemos que además este personaje es una muestra del norteamericano

⁴⁶ R. W. EMERSON, *Ensayos*, pp. 169-189.

⁴⁷ H. D. THOREAU, *Walden and other writings*, Bantam Classic, Inglaterra, Epub, 2004, p. 18.

promedio descrito por Thoreau en la *Desobediencia Civil* cuando afirma “...el estadounidense se había convertido en un Extraño Camarada, alguien que puede ser conocido por el desarrollo de su órgano gregario, y una manifiesta falta de inteligencia y alegre autosuficiencia”.⁴⁸ Será esta colega extraña, quien realice el viaje de emancipación propuesto y ejerza como estructura aglutinante para una reflexión que tiene como punto de fuga esencial, al individuo.

La protagonista es presentada en diversas facetas de su actividad social. En paralelo El Ladrón prepara una cápsula donde coloca el gusano. Busca una víctima solitaria, un personaje aislado, que refuerce nuevamente la idea de la individualidad del proceso. Será Kris, su construcción como personaje desvinculado de una estructura familiar o una emocionalidad determinada la señalan como individuo universal, por lo que su proceso de transformación, en principio, está disponible para todos. Con ayuda de una pistola eléctrica es secuestrada y a través de un respirador artificial, obligada a ingerir el gusano a través del agua.

La secuencia del secuestro se prolonga 10 minutos que son fundamentales, ya que encierran una enorme cantidad de símbolos —es aquí donde aparece por primera vez la edición impresa del texto de Henry D. Thoreau—. Podría decirse que la primera evidencia física indiscutible de la presencia del ideario trascendentalista del filme se encuentra en esta secuencia en el plano 190 (Ilustración 7) que, además, es uno de aquellos donde se puede leer el título y autor del libro claramente. Su primera aparición precede el ritual en que se convertirá el saqueo. Aturdida, Kris trata de huir, llueve de forma copiosa repentinamente. En este punto hacemos un aparte por observar en la visualidad carruthiana una evidente metatextualidad, en este caso al llamado *Efecto Rashomon*,⁴⁹ como refuerzo a la idea de la subjetividad apreciable en todo proceso de percepción y memoria. La inserción de esta nutrida y súbita lluvia trae consigo todo un universo semántico, del cual tomaremos en primer lugar la idea de que no existe una verdad única, no obstante estar el relato encerrado en los límites de la diégesis y la visión personal de su autor. Jalonando un saber común —las nociones filosóficas trascendentalistas— apela al espectador para intentar así construir un “saber absoluto”, un modo de retomar las riendas de una nación y del mundo.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 37 [“The American had dwindled into an Odd Fellow, - one who may be known by the development of his organ of gregariousness, and a manifest lack of intellect and cheerful self-reliance”.]

⁴⁹ Según el antropólogo norteamericano Karl G. Heider el llamado “efecto Rashomon” se refiere a la subjetividad detectable en la percepción y la memoria, cuando testimonios de un mismo acontecimiento pueden ofrecer relatos o descripciones de éste substancialmente distintos, pero, sin embargo, igualmente plausibles.



Ilustración 7. Primera aparición del texto impreso.

El filme es también un experimento totalmente democrático. Una segunda idea derivada señala que esta limitación de la percepción individual nos rubrica el estado de nuestra protagonista, ese estado *dividido* o social que mencionamos anteriormente. Por último, entendemos que es una huella de la incertidumbre de un proceso que no es un vehículo seguro, la afirmación de que la capacidad para solventar todos los conflictos posteriores es mutable en cada individuo y la capacidad para iluminarse no depende del impulso inicial, sino de un impulso muy personal e íntimo de cada ser y de la capacidad de reinención propia.

Retomemos la narración. El efecto del gusano es la pérdida total de la voluntad. Su mente y cuerpo se ponen a disposición de las instrucciones que metódicamente va elaborando El Ladrón. El proceso del secuestro es un ritual doble de despojo de sus bienes materiales y asimilación de las enseñanzas que le propone a través de una serie de actividades manuales simples. Su único alimento serán pequeños sorbos de agua. Sentado en el escritorio personal de Kris, su primer instrumento es la edición impresa conjunta de *Walden* y la *Desobediencia Civil*, que deja ver claramente en un plano donde además el dedo índice señala y refuerza la atención al libro a través de unos golpes sutiles. Colocándose en la posición de su víctima y con el conocimiento como inspiración, comienza el ritual de separación del mundo.

El tiempo fílmico que se le destina a este ritual es de aproximadamente diez minutos en los que la joven va cediendo y colaborando en todo un proceso donde “no solo son emblemáticas las palabras; las cosas son emblemáticas”.⁵⁰ El tiempo transita de la noche en que es secuestrada al día sin criterio de continuidad, aparece en el umbral de su casa completamente mojada. Sus ropas están deshechas, está cansada y su voluntad es inexistente. El Ladrón la conmina a mantenerse activa, le niega cualquier tipo de alimentos y le ordena preparar una jarra de agua.

Inicia el diálogo pidiendo disculpas. “Debo disculparme. Nací con una malformación. Mi cabeza está hecha del mismo material que el sol. Esto hace que te sea imposible mirarme directamente. Siempre fue así”.⁵¹ Es el sol la alegoría del filósofo con su propensión innata a la curiosidad, a encandilar a los seres con propuestas fuera de su propio tiempo. La palabra sol y sus derivados encuentra cabida en *Naturaleza* unas 30

⁵⁰ R. W. EMERSON, *Naturaleza y otros escritos de juventud*, p.54.

⁵¹ Minutaje (00.08.34 – 00.08.47)

veces y constituye un signo fundamental, ciertamente la alegoría de la iluminación, de aquel que tiene en sí el conocimiento.

El objetivo de este robo enmascara una verdad fundamental, la necesidad del filósofo de iluminar, el llamamiento emersoniano a sus contemporáneos a separarse del pensamiento común para lograr un estado mental que paradójicamente la vincularía mejor a sus contemporáneos. “...para estar solo, el hombre necesita retirarse tanto de su habitación como de su sociedad”.⁵² Retirarse a la Naturaleza, abrazar la vida simple de Thoreau, para poder descubrir el potencial propio sin mediaciones.

En el filme, además del diálogo antes citado, existe un juego de tres planos que remiten a las tres fases por la que pasa la transformación. Tres planos simbólicos donde la profusa luz de la cabeza-sol de El Ladrón encandila a la joven: primero, en estado de total apatía; en un segundo movimiento, al girar la cabeza dando una mínima respuesta; en un tercero, es la mano la que interactúa para evitar la potente luz del sol. Queda Kris en una suerte de oscuridad cognitiva donde su única guía es una lámpara que funciona a modo de sol (Ilustración 8).

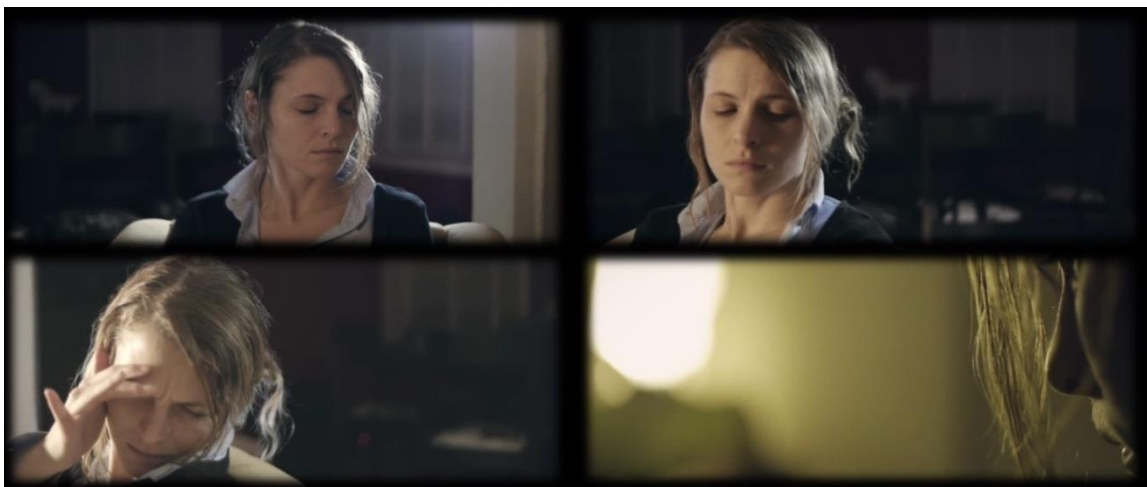


Ilustración 8. Secuencia simbólica de inserción en el conocimiento.

Decía Thoreau “...La luz que ciega nuestros ojos es nuestra oscuridad. Sólo amanece el día para el que estamos despiertos. Y quedan aún muchos por abrírsenos. El sol no es sino la estrella de la mañana”.⁵³ Desde nuestra perspectiva la abducción es, en síntesis, un proceso de desvinculación de la manada, apertura al conocimiento, dominación de los instintos sensoriales —hambre, sed, fatiga— y enseñanza de las nociones de la vida simple a través de la objetivación del pensamiento mediante la escritura (Ilustración 9).

⁵² R. W. EMERSON, *Naturaleza y otros escritos de juventud*, p.43.

⁵³ H. D. THOREAU, ob. cit., p. 350.



Ilustración 9. Kris durante el proceso de desvinculación.

Las cadenas de papel que hemos mencionado anteriormente completan su dimensión al confirmar que en su interior se encuentra transcrito el *Walden* de Thoreau convertido en innumerables enseñanzas de papel, reciclables y circulares (Ilustraciones 10-11). El agua, líquido primigenio y simple, como fuente única de alimentación bien dosificada pues decía Emerson “a un hombre no se le alimenta por alimentarlo, sino para que pueda trabajar” y cada sorbo deberá ganarlo con su trabajo en el conocimiento que ofrece el texto. En *Walden*, Thoreau menciona la palabra agua y sus derivados más de 200 veces. Su fascinación por las aguas de la laguna Walden, así como su ascetismo alimenticio achacado a su economía, hacían que la única bebida que tenía disponible fuera el agua de la laguna. “...más de un viajero se apartó de su camino para venir a verme y conocer el interior de mi casa; como excusa, un vaso de agua”.⁵⁴ Desviada a la fuerza del camino que llevaba, su destino ahora es el del viajero.



Ilustraciones 10-11. Proceso de transcripción del texto de Henry D. Thoreau.

Una vez terminado el desfallo, El Ladrón retira los elementos emblemáticos más importantes, el libro y el agua, anunciándole: “Kris, el muro se derrumbó, ha caído”.⁵⁵ Con la finalización del proceso Kris ha ido construyendo un bucle de conocimientos en forma de cadenas, pero también ha aprendido el dominio de los impulsos sensoriales que significa al ascético ritual que le es impuesto. Con la caída de este último muro, asumimos que El Ladrón da por terminado este primer proceso y deja a su víctima libertad de acción.

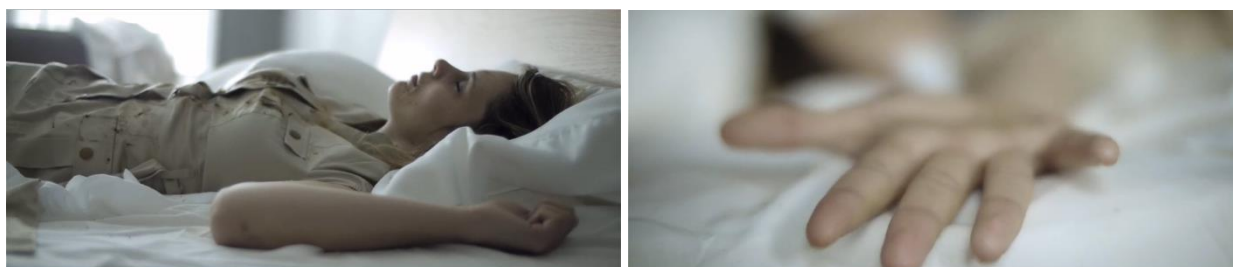
Cabe señalar que durante todo el proceso la protagonista ha estado hipnotizada, por lo que todo lo que ha sucedido queda en su inconsciente. A través de esta especie de

⁵⁴ *Ibidem*, p.163.

⁵⁵ Minutaje (00.15.31- 00.15.37)

ósmosis cognitiva quedan en ella los primeros destellos del trascendentalismo en su mente, pero al despertar será obvio que su primera reacción será la de resistirse, la de intentar recolocarse en un mundo donde ya no es bienvenida. Aunque ha sido en ella sembrada la luz, solo ella podrá establecer su relación con esta iluminación.

La protagonista queda así separada de la sociedad y del mundo que ella fue hasta ese momento. Su primera reacción consiste en satisfacer las necesidades básicas: comida y descanso. Mientras Kris duerme, el gusano que tiene dentro crece, podemos ver en el interior de su cuerpo como se retuerce en su crecimiento. Su cuerpo se expande. Sus manos pasan de estar cerradas a abrirse. La simbología de las manos se convierte aquí en imágenes. La idea de la condición menos hermosa del ser que radica en ese aferrarse de las manos a los objetos, se convierte en su contrario, la hermosa condición de poder expandir con fuerza sus manos y con ello su trato con el entorno (Ilustraciones 12-13).



Ilustraciones 12-13. Kris con la mano cerrada realiza la transición mientras el gusano crece en su interior.

Un enorme gusano se ha apropiado de sus venas y circula libre en su interior. Al despertarse la aterroriza de tal manera que llega al punto de autolesionarse en su intento de extraer esta vida extraña que ahora tiene adentro (Ilustración 14). Entra en escena el personaje de El Muestrador, en quien la simbología de la mano adquirirá toda su dimensión. Su fotograma de presentación es un plano detalle del interior de un vehículo, mezcla de ambulancia y almacén móvil de un potente equipo de sonido. Este personaje es una figura simbólica y lo corrobora su omnipresencia y su ubicuidad. Tiene el poder de estar en todos lados sin ser visto y de conectarse a través de su mano, con aquellos a quienes ha mediado.

Especialista en sonidos, graba los rumores de la naturaleza, los crea, los procesa y los utiliza para atraer a sus muestras humanas. En *Walden*, Thoreau habla en reiteradas ocasiones del sonido y del silencio, había notado en su aislamiento “de pronto la existencia de una sociedad dulce y benéfica en la Naturaleza, en el golpear acompasado de las gotas y en cada sonido y vista alrededor de mi casa; una amistad infinita e indescriptible, como si se tratara de toda una atmósfera que me mantenía”.⁵⁶ El sonido es fundamental a partir de este momento pues será una las formas de conectar ya sea con lo natural, como con lo prefabricado, lo simulado.

⁵⁶ H. D. THOREAU, ob. cit., p. 198.

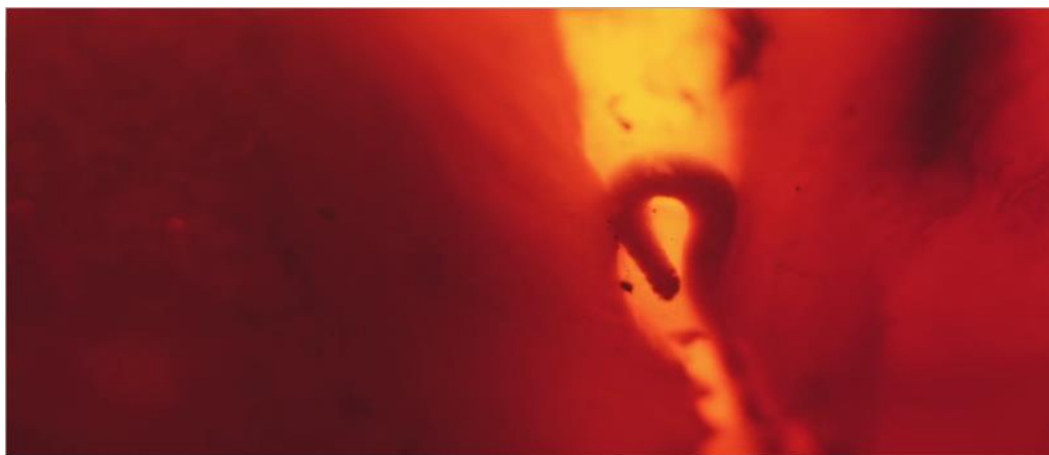


Ilustración 14. El gusano creciendo dentro del cuerpo de la joven.

Este personaje es, además, el protector de una granja de cerdos que han sido utilizados como depósito animal de ese gusano que El Ladrón ha implantado en incontables personas. Es en un primer momento, el guardián del ciclo del conformismo. Tiene un carácter de mediador y, por ello, su construcción simbólica sugiere que es la alegoría del constructo social, algo necesario pero que hay que reconocer en su finitud. Debido a que en primer lugar esta conexión no ofrece soluciones a la protagonista ya que no atiende a las búsquedas puramente trascendentalistas que van dirigidas a exaltar la individualidad, este personaje podría ser considerado un símbolo de la crítica a las instancias del poder, entre ellos a la religiosidad tan criticada por Emerson en su falta de comunicación.

“Nuestros modos y maneras se han corrompido de tanta comunicación con los santos. En nuestros salterios resuena una melodiosa maldición a Dios, siempre soportado. Diríase que hasta los profetas y redentores han traído consuelo al hombre en sus temores, más que confirmarlo en sus esperanzas”⁵⁷—y su énfasis en hacer del hombre un animal de costumbres—:

El fantasma de las mentes pequeñas es esa necia consistencia, tan estimada por pequeños hombres de Estado, por filósofos y por religiosos. Un alma grande sencillamente nada tiene que hacer con la consistencia. Debe importarles tanto como su imagen proyectada en la pared. Di lo que estás pensando con palabras fuertes y di mañana lo que mañana piensas también con palabras fuertes, aunque esté en contradicción con todo lo que dijiste hoy.⁵⁸

De igual forma conecta con ideas acerca del poder castrante del gobierno frente a las potencialidades del individuo, como así lo expresa Thoreau: “Los gobiernos muestran así con qué éxito pueden imponerse los hombres, incluso imponerse a sí mismos”.⁵⁹ Es una especie de identidad espiritual gregaria, que es limitada físicamente por los predios de la granja, y limitante, pues el contacto mental que establece con sus animales-humanos es un sistema binario de vigilancia-cuidado. No obstante, no se le niega la capacidad para

⁵⁷ *Ibíd.*, p. 89.

⁵⁸ S. A. CERVANTES, *ob. cit.*, p. 173

⁵⁹ H. D. THOREAU, *ob. cit.*, p. 98. [“Governments show thus how successfully men can be imposed on, even impose on themselves”.]

conocer al individuo en su esencia y manipularlo en tanto estudioso de los mecanismos naturales que lo movilizan.

Es ese hombre que está presente en todos los hombres de manera parcial, es la sociedad como construcción humana.

La vieja fábula (de la que ya hemos referido el fragmento a la división de los hombres que genera ese estado social *dividido*) encubre una doctrina aún más nueva y sublime: que hay *un hombre*, presente en todos los hombres particulares solo de una manera parcial o mediante alguna facultad, y que debemos aceptar toda la sociedad para encontrar al hombre completo.⁶⁰

Es en la confirmación de ese estado social, o *dividido* según Emerson, que entran nuestros protagonistas a través de El Muestreador. En su camino para llegar a ser ese hombre/mujer completo entra el paso de aceptar a la sociedad en su conjunto. Arma de doble filo ya que como veremos más adelante es esta misma sociedad que hemos de aceptar, la primera fuerza de coacción que intenta llevarnos por el camino del conformismo. Comienzan a diluirse los hechos narrativos hasta llegar a convertirse en puro símbolo. Kris yace en su casa tras haber intentado extraer el gusano con un enorme cuchillo. El Muestreador, en un montaje paralelo en un exterior natural, despliega unos altavoces sobre la hierba colocando el cono “erróneamente” sobre el suelo. Inmediatamente, nos damos cuenta de que no importa, pues los sonidos que emite a -10db están por debajo del umbral de audición. Es imposible que un ser humano los escuche, tanto por el volumen como por la dislocación geográfica. Podríamos decir que es el gusano quien la lleva al encuentro con este mediador que, como un médico experimentado, la espera con su tablilla y sus registros, listo para proceder.

En este punto es fundamental la construcción de la escena donde El Muestreador espera, ya que refuerza la idea de mediación. Noche exterior, lugar indeterminado. Sentado en una silla plegable, observado por unas luces borrosas que parecen soles y con una cámara fotográfica sobre un trípode —que no tiene relación alguna con la historia— este personaje espera. Pero no es solo él quien observa la llegada, inesperada e inverosímil a nivel narrativo, ni siquiera la cámara —que funciona como narrador omnisciente. Las luces de su vehículo son filtradas por la lente de esta segunda cámara, la de fotos, que a su vez es observada por la cámara de cine (Ilustraciones 15-16).

Su llegada es vista por una cámara a través de otra cámara y por El Muestreador, que más que verla, casi la intuye. Llega con las ropas deshechas y un rostro de invalidez preguntando: -¿No va a salir? Entra en el proceso de extracción, proceso largo —por el transcurrir día/noche— y doloroso para colocar en un cerdo el gusano. “Llegó a él como vida y salió de él como verdad”⁶¹ expresa Emerson refiriéndose a la teoría de los libros, la segunda gran influencia del Escolar (Ilustración 17).

⁶⁰ R. W. EMERSON, *Naturaleza y otros escritos de juventud*, p. 92.

⁶¹ *Ibidem*, p. 95.



Ilustraciones 15-16. Llegada de Kris a los predios de El Muestreador

En la parte final del volumen *Naturaleza*, encontramos una mención a este animal junto a otros.

Construye, pues, tu propio mundo. Tan pronto como adecues tu vida a la idea pura que has concebido, desplegará sus grandes proporciones. Una revolución correspondiente en las cosas acompañará a la afluencia del espíritu. De pronto se desvanecerán las apariencias desagradables, el cerdo, las arañas, las serpientes, la peste, los manicomios, las prisiones, los enemigos; son pasajeros y desaparecerán.⁶²

El cerdo es un símbolo, con su intervención como depositario del gusano, entendemos que la protagonista ha llegado a incorporar este primer estadio de la Intuición y colocado su esencia más divina en la granja —los predios de El Muestreador, la sociedad— que tendrá a partir de este momento una función de vigilancia castrante, que resulta un elemento a asimilar, pero también a superar. Comienza la segunda fase, el proceso de acceder a la instrucción correcta para no tomar el camino erróneo y poder llegar a esta agencia superior, a su parte divina, que ha sido intervenida por el medio social.



Ilustración 17. Traspaso del gusano del cuerpo de Kris al cuerpo del animal.

Un plano del ojo del animal domina la secuencia. “Hasta que interviene esta agencia superior, el ojo del animal ve, con maravillosa exactitud, contornos nítidos y superficies coloreadas”.⁶³ Hasta que llegue a ese estadio superior será el ojo del animal quien observe (Ilustración 18). Una cita refuerza esta noción: que Kris ha dado el primer

⁶² *Ibíd.*, p. 87.

⁶³ *Ibíd.*, p. 69.

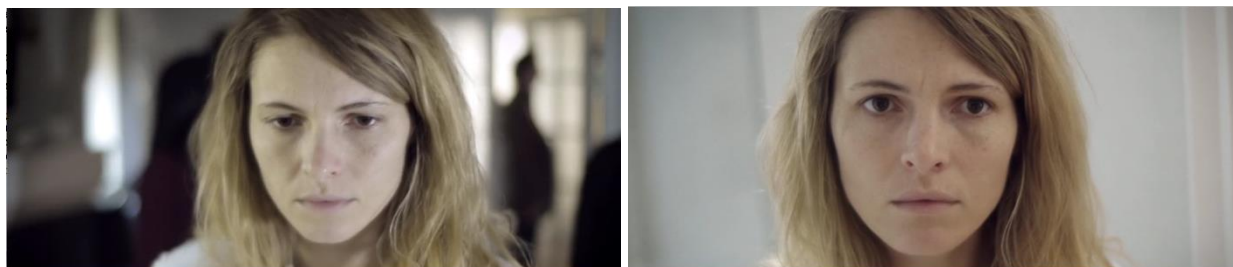
paso y ha llegado a ese proceso de descubrimiento de un instinto, de una fuerza individual de la cual aún desconoce su potencia y fin último. “Cuando la razón logra una visión más sincera, los contornos y superficies se vuelven transparentes y ya no son visibles; a través de ellos vemos causas y espíritus. Los mejores momentos de la vida son los deliciosos despertares de los poderes superiores y la reverente retirada de la naturaleza ante su Dios”.⁶⁴



Ilustración 18. Un plano del ojo del animal domina la secuencia

Esta primera conexión con El Muestreador, esta aceptación de la sociedad como ese estado dividido que debemos superar, cierra con una secuencia simbólica donde Kris entra en una morada, en paralelo a la entrada de la cerda a la granja. Dentro, recorre los pasillos y habitaciones del lugar con el objetivo observando su rostro de frente mientras al fondo y fuera de foco personas paradas frente a las ventanas, a las paredes, sentados, estáticos, se presentan como fantasmas con los que no interactúa y que interpretamos han sido acogidos en la granja, procesado su lado animal. Ha entrado en un mundo, donde no está sola, pero que es profundamente confuso y las figuras se ven nebulosas (Ilustraciones 19-20). Su andar, terminará en un lavabo donde escucha de forma hipnótica el fluir del agua de un grifo, mientras la cámara busca su rostro que termina siendo encarado por el espejo. Ha logrado verse, su despertar, su llegada a la Intuición está casi completa, terminará cuando finalice su lucha por incorporarse a un mundo que ya no le pertenece y aparezca Jeff. Regresa al mundo de forma mecánica con el fantasma de la consistencia rigiendo su voluntad y una intensa relación con los sonidos. Ha terminado aquí este primer evento de transformación, ha llegado a mirarse a sí misma, aunque todavía su conciencia más conservadora se aferrará a los últimos destellos de lo que fue su vida. Termina este primer tercio, unos minutos, en los que el personaje luego del ser arrojada en una carretera donde aparece totalmente desorientada, intenta recuperar su trabajo y bienes materiales. Siendo imposible regresar, termina por aceptar su situación y entrar en un estadio de reflexión conformista.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 70.



Ilustraciones 19-20. Kris luego de ser mediada por El Muestrador

4. SEGUNDO TERCIO: INSTRUCCIÓN. Finalizado el fragmento anterior, observamos a la protagonista, en un plano que traduce una fuerte lucha interna. Meditabunda en un espacio exterior, todo cambiará para Kris cuando conozca a Jeff, personaje interpretado por el propio director, que se constituye en el nivel comunicación como una relación emocional, aunque su verdadero propósito radica en el simbolismo que tiene asociado. Para Kris será guía y reto, el impulso para transitar del camino de la intuición que ha sido abierto para ambos, a la instrucción. Las acciones que mueven esta fracción del metraje se podrían agrupar en tres grandes bloques. Primeramente, se profundiza en esta nueva relación de la protagonista y la figura de Jeff. En segundo lugar, la ampliación en la caracterización de El Muestrador que hemos de señalar que ocurre de forma paralela y por último los acontecimientos catárticos con que se apura esta lucha simbólica entre los personajes y el peligro indefinido que los amenaza.

Un plano frontal de la protagonista, montado en paralelo con un plano de Jeff esperando el metro, los muestra a ambos solos. Sus rostros, vistos lateralmente, nos ofrecen un semblante reflexivo. El proceso inicial de conversión se sostendrá sobre la capacidad de provocación de ambos. En la misma medida que profundizan su relación, comienza a instalarse una crisis en sus correlatos animales que afectará los predios que habitan. Los cerdos que funcionan como espejo de sus conciencias, de la parte instintiva, que están cuidadosamente vigilados.

El inicio de esta relación tiene como localización el metro, un espacio cerrado, estandarizado, construido desde una visualidad de geometría repetitiva que desde el primer momento se vincula a la granja (Ilustración 21). Varios planos similares en su composición visual, dos de la entrada de un cerdo en la granja y uno del metro donde podemos ver a Jeff sentado al fondo corroboran esta relación y son un indicio de la condición de este personaje. La granja, es el espacio social, ambos están dentro, pero se encuentran en ese proceso inicial de conversión donde deben reconquistar la confianza en sí mismo para poder llegar al estado ideal. Ambos han depositado su instinto natural, sus correlatos animales, en los predios de El Muestrador y permanecerán bajo su influjo hasta que no alcancen al último estadio de la transformación.



Ilustración 21. Planos que vinculan a Jeff, a Kris y el espacio del metro con la granja de cerdos.

La relación entre los personajes protagonistas es totalmente emblemática. Puede observarse que todas las conexiones que mantienen durante este tercio, se presentan en forma de acciones inconexas, incompletas, fragmentadas y determinadas por la función figurativa que hemos ido refiriendo o nuevas alegorías. Cabe destacar secuencias que retoman la noción circular del conocimiento y la vida, tales como el fragmento donde Jeff realiza la acción maquina de hacer cadenas con pequeños envoltorios de papel; o las secuencias paralelas donde ambos recogen y contabilizan pequeñas perlas de cristal o piedras, Jeff mientras trabaja; Kris en una piscina que se repetirá como locación de la secuencia definitoria donde la protagonista alcanza la iluminación. Es la piscina un espacio simulado, especie de vuelta a la matriz, de espacio para el renacimiento; en ella la joven busca pequeñas piedras en el fondo (Ilustraciones 22-23). Se sumerge, las recoge y los coloca en el borde. Es un espacio interior, poco iluminado, solo una luz fuera de foco intensa como un sol que se puede observar desde distintas posiciones. Ambos deambulan sin criterio de espacio, ni tiempo entre máquinas de impresión, remachadoras, mecanismos y acciones cuyos ecos al igual que el rumor del agua que cae de los grifos, los convierte en sonámbulos regidos por la monotonía de los sonidos. Están, sin estar en el mundo.



Ilustraciones 22-23. Kris camina y se sumerge en la piscina.

Hemos de observar que el estado de nuestros protagonistas tiene un origen dual. Es un inconformismo interno determinado por una conexión externa regida por una sonoridad natural reinventada. Montadas en paralelo se encuentran las acciones de El Muestreador, que como un Dr. Caligari rige la vida de sus muestras a través de esos

sonidos. Estudioso de las resonancias de la naturaleza continúa en este tercio las acciones de grabar, recrear y manipular los diversos motivos sonoros que puede extraer del mundo natural. El sonido de las hojas secas batiéndose al viento, ecos en un túnel, piedras que caen en diferentes posiciones, pequeños muros simulados que se derrumban, el rumor de las aguas de un río. Sonidos que difieren de los que emite la vida doméstica, urbana donde hemos visto a los protagonistas, pero comparten la característica de ser artificiales.

La relación de todos los personajes con el sonido, así como la importancia de la banda sonora en este filme, es capital. Galardonada en el Festival de Sundance en el 2013 con el Premio Especial del Jurado por mejor diseño sonoro, está compuesta por 15 temas cuyos nombres constituyen sentencias que propician todo un universo interpretativo, además de remitir al estilo literario propio del siglo XIX y los trascendentalistas. El sonido en sí, es de suma importancia en el universo de *Walden*, apareciendo la palabra y sus derivados un total de 22 veces en el texto. Refiriéndose al sonido del viento expresa Thoreau:

A una distancia suficiente, en los bosques, este sonido adquiere un timbre vibrante, como si las agujas de los pinos que se alzan en el horizonte fueran pulsadas como cuerdas de arpa. Todo sonido percibido a lo lejos produce igual efecto, una vibración de la lira universal, comparable a la que causa la atmósfera cuando llena de interés los confines remotos a la vista, teñidos de azul en la distancia...⁶⁵

Es esa vibración universal lo que vincula a los personajes con el sonido y entre ellos a través de una música que es concretamente inaudible. Kris y Jeff se conectan de una manera muy particular con los sonidos de todos los objetos que los rodean. Podría aseverarse que El Muestrador los utiliza como una suerte de melodía instintiva para domesticar a sus muestras a través de ellos. Lo que ofrece en este aspecto, es falso y manipulado. Utiliza sus grabaciones como cantos de sirena para engañar a los navegantes que, perdidos, intentan encontrar esa conexión individual y espiritual con su correlato animal, sin mediaciones.

La importancia de los sonidos naturales como vehículo de conexión mística con esa parte instintiva, como medio para llegar a la divinidad del hombre podríamos resumirla con otro fragmento del texto antes mencionado.

En medio de una suave lluvia, en tanto prevalecían estos pensamientos, me di cuenta de pronto de la dulce y beneficiosa compañía que me reportaba la Naturaleza misma, con el tamborilear acompasado de las gotas y con cada uno de los sonidos e imágenes que arropaban mi casa. Era una sensación de solidaridad tan infinita e inefable, cual atmósfera que me guardara en su seno, que hacía insignificantes todas las ventajas imaginarias que pudiese comportar la vecindad humana, en las que no he vuelto a pensar ya desde entonces...⁶⁶

Cuando somos capaces de escuchar el sonido de la Naturaleza somos uno con nuestro instinto y lo que en un momento pudo ser extraño, se vuelve familiar y cercano.

En el filme el sonido acompaña la conexión instintiva entre todos los personajes. El Muestrador simula sonidos que luego usará para mantener a sus muestras conformes dentro de la granja y los sonidos monótonos del ambiente laboral de nuestros protagonistas los mantienen hipnotizados. El sonido es un atributo místico de la

⁶⁵ H. D. THOREAU, ob. cit., p. 135.

⁶⁶ *Ibíd.*, p. 145.

naturaleza, que es utilizado por esta entidad castrante por su capacidad de domesticación del ser humano, su cualidad lenitiva y a la vez narcótica. No obstante, es la intención de Carruth que los personajes se liberen y para ello articula una secuencia donde, tras una sinfonía de maquinarias y naturaleza que se propone como una conexión autoritaria y alienante; en un accionar emblemático, Kris corta el hilo de una de las máquinas de costura; El Muestreador, quien ha estado haciendo su labor de grabación, escucha el corte (Ilustraciones 24-25). Podemos observar su reacción contrariada en un espacio natural — totalmente alejado del que ocupa la protagonista—, provocando que arroje al río todas las hojas que había escrito, todo lo que había registrado hasta el momento. Entre ambos han roto la conexión con esta figura dominante, derivando la atención del individuo hacia sí mismo.



Ilustraciones 24-25. Secuencia simbólica de ruptura con el mediador.

Otro perfil ampliado de este personaje en este tercio es la simbología que lo ubica como un ente gregario que se ocupa de insertar a sus muestras en esta granja-sociedad y con ello, de mantenerlas vigiladas, aunque sin mediar favorablemente en su destino como individuos. A partir del minuto 40 podemos observar una secuencia en la cual la mano adquiere toda su significación (Ilustración 26). Todo comienza en una vigilia desde la torre de control de la granja donde se encuentran los cerdos, la naturaleza humana encerrada en los predios finitos del constructo social. Para este personaje la mano es un medio de comunicación que, extendiéndola, puede conectarse con todo aquel que ha sido mediado. Su ubicuidad le permite estar en múltiples espacios al mismo tiempo conectándose con los humanos que corresponden a cada cerdo. Dos hombres en una oficina, uno manejando un vehículo, una mujer comiendo sola, una joven inmóvil observa un escaparate donde permanece un maniquí muy similar a ella misma. Los cerdos son la conexión metafísica con los humanos. A través de ellos y con solo extender su mano, puede ver a sus correlatos humanos, todos seres solitarios, conflictuados, incompletos.



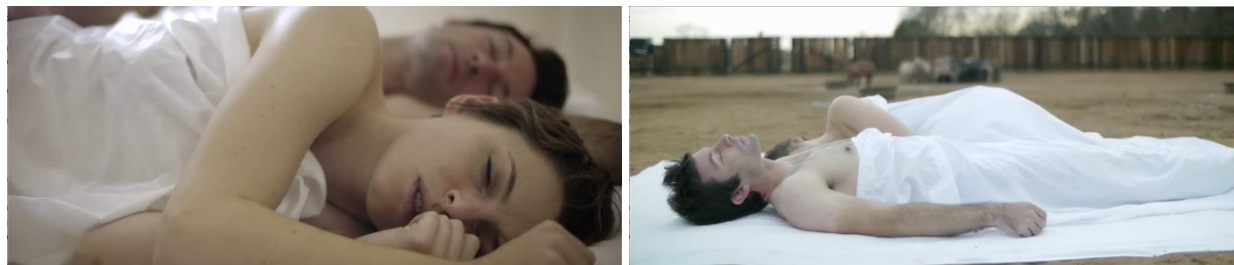
Ilustración 26. Fotogramas donde se observa la reiteración de los planos detalles de las manos.

El Muestreador es un mediador pasivo aunque autoritario. No influye en sus víctimas de forma favorable, no resuelve conflictos, no provee medios para que el individuo pueda labrar su propio estado ideal. En los casos más desafortunados, su intervención solo será violenta y se efectuará si alguien intenta salirse de los moldes preestablecidos para la convivencia en la granja. En la secuencia de la pareja en conflicto, podemos notar su función de acompañante, pero no de guía. Su labor junto al cerdo, que es correlato del joven esposo, es de cuidado pasivo o vigilancia activa. Está presente en todos de forma castrante como observador cuida que una catarsis, un enorme problema que puede resultar alienante, no concluya siendo un acto liberador para el individuo.

Todos los personajes de este tercio están imbuidos en esa especie de aura sonora que rige el universo metafísico y concreto de El Muestreador. Posteriormente a esta secuencia, volvemos a la pareja protagonista, que entra en un estado de evasión mental. Se percibe una urgencia en ambos que se comunica mediante miradas. Pareciera que un peligro ininteligible se ciñe sobre ellos. Profundizan la relación mientras juegan a analizar a las personas en el metro, a reconstruir sus vidas desde la imaginación. La comunicación entre ambos se va tornando más sincera a la par que profundizan en su relación y en la reconstrucción de sus identidades. La secuencia termina por vincular ambas parejas de humanos y animales, siendo este fragmento la alegoría de ruptura definitiva.

La locación inicial es la casa de Kris, no obstante, mediante el contacto físico ambos llegan a alcanzar esa capacidad de ubicuidad que hasta el momento era patrimonio de El Muestreador. Tendidos en una cama, tenemos la confirmación del estado de Jeff en un plano detalle donde vemos en sus pies el agujero por donde le ha sido extraído el gusano. Se abrazan y sus cuerpos tendidos, aparecen en el centro de la granja, entre los cerdos (Ilustraciones 27-28). La experiencia física y el conocimiento han labrado en ambos, la capacidad de sentir la confianza que les faltaba para continuar con el proceso de

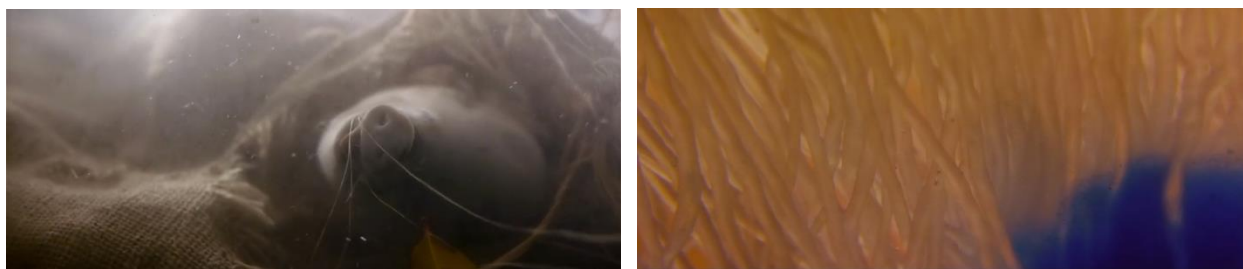
transformación. Hemos de señalar que, como es obvio, este evento no es del agrado de El Muestrador quien, propuesto como mediador de esta comunión espiritual entre hombre y animales, ve su función interventora en peligro. Ya no es necesario, pues el conflicto que presentaba la pareja respecto a su búsqueda existencial va diluyéndose a la par que la sinceridad entre ambos crece. La conexión, amplifica y redimensiona, su capacidad de conexión individual y con su entorno.



Ilustraciones 27-28. Secuencia simbólica que refuerza la vinculación entre humanos y animales.

El puente final hacia la aversión que propone Carruth está montado sobre un críptico evento, del cual hemos de subrayar que la noción de fertilidad —encerrada en el filme en un evento concreto— debe ser entendida como fecundidad espiritual y física que surge de la mente de la protagonista. En su camino al conocimiento de sí mismo y de su entorno, Kris y Jeff inician un intenso intercambio de recuerdos y vivencias idénticas descubriendo que ambos, en cierta medida, son lo mismo. Sus vidas se confunden, sus pasados se mezclan creando por momentos un recuerdo único para ambos. Pletórica con esta relación de verdadera conexión espiritual y a través de la cual ha sido capaz de encontrarse, Kris comienza a sentir que está embarazada, pero en realidad es su correlato animal. La pareja de cerdos, que también han concretado una relación, pone en crisis la estabilidad de la granja.

Para la pareja humana y animal, esta fecundidad se convertirá en un profundo trauma. A la Kris humana le ha sido extirpada toda posibilidad de creación de vida, es un ser incompleto. Sobreviviente de cáncer endometrial, sus funciones reproductivas están sumamente dañadas, ha sufrido una herida física de la cual, extrañamente no sabe nada. Está totalmente ajena a su infertilidad —a lo que ella misma es y ha sido— y la capacidad de dar vida se ha desplazado al animal, que es ella misma dentro de la granja, el estado último de iluminación. La fecundidad de la relación que tiene con Jeff, no se verá objetivada en los predios que abarcan estos individuos mediados socialmente, en estado *dividido*. Su fecundidad es propiedad ahora de los cerdos que ponen en crisis la granja y llevan a El Muestrador a tomar medidas extremas. El resultado de la relación de provocación entre ambos personajes, el fértil intercambio que tienen, es cortado en la proyección espiritual de la granja. Los frutos salvajes de esta conexión: los cerdos recién nacidos, serán asesinados y arrojados al río para que con su putrefacción abonen el ciclo que hemos descrito anteriormente (Ilustraciones 29-30).



Ilustraciones 29- 30. Los cerdos muertos expelen el fluido azul que colorea la orquídea.

El final de este tercio es la concreción narrativa de la conexión entre la pareja de animales y humanos. Adquiere aquí el nivel simbólico su sentido más obvio, pues vemos en paralelo como la crisis compartida genera una profunda aversión en ambos espacios, el artificial que habitan los humanos y el natural que habitan los animales. Kris sale profundamente desconcertada del centro médico, Jeff comparte su desazón y la busca desesperadamente. La trama que lo impulsa es totalmente cerebral. Los persigue algo que desconocen, un miedo metafísico, una violencia que objetivamente encontramos en el mundo animal donde están siendo cazados los frutos de la instrucción. Hemos de sostener que esta entidad, alegoría de lo social que en un momento se presentó como una opción amable y liberadora al desbordar los jóvenes con su relación los moldes propuestos, se ha convertido en un ente que autoritaria y opresora que necesita eliminar cualquier reducto de originalidad, de pensamiento divergente o individualista con el objetivo de mantener a salvo la manada.

A la par que se procede a la caza de los pequeños cerdos, se montan una serie de imágenes iterativas, monótonas, provenientes de los lugares de trabajo de ambos. Actúan como si ellos fueran los que están siendo cazados, se rebelan, se pelean y veremos como el paso que abrirá el camino a la aversión, está minado de violencia tanto a nivel conceptual como físico. Rechazan su presente, se buscan y huyen. El miedo los lleva a refugiarse en el hogar de algo intangible (Ilustración 31), esa violencia subliminal que sienten mientras que el vigilante de la granja ofrece la cara más amarga de su función censora. Está dispuesto a todo para mantener el orden, inclusive a rechazar los beneficios económicos que podrían rendirle los pequeños cerdos, si los pusiera en venta tal y como le sugiere un vecino. Son fruto de un pensamiento divergente, de una unión profunda, de la provocación y el reto, por tanto, deben morir.



Ilustración 31. Ambos se refugian de un peligro invisible.

Los pequeños cerdos son cazados y arrojados a un río, donde será su putrefacción el abono para que las orquídeas cambien del color blanco al azul y crezca el gusano en ellas (Ilustración 32). Estas serán colectadas por un vivero de plantas exóticas y allí llegará El Ladrón para comenzar el ciclo. Para los protagonistas humanos, esta acción desencadena esa lucha sin razón aparente, que en la granja será el cierre del ciclo que da vida al gusano. La muerte de la rebelión, la muerte del pensamiento individual, de la provocación directa entre individuos que no da cabida a la estandarización que pretende la sociedad. Cierran este tercio ambos refugiados en una bañera, mientras podemos ver como el costal con los cerdos muertos fluye río abajo para encontrarse con las orquídeas blancas. El ojo del cerdo, ese primer círculo que además lo verá todo hasta que la protagonista alcance la aversión final, junto al saco y las orquídeas, serán los tres planos que finalizarán el tercio. Han alcanzado el primer estado de conversión, la confianza en sí mismo para escapar de todo. La tuición necesaria, el aprendizaje que los llevará a cortar con todo lo que frena la posibilidad de alcanzar ese estado ideal.



Ilustración 32. Caza y muerte de los pequeños cerdos.

5. TERCER TERCIO: AVERSIÓN. El último tercio del filme se propone como el proceso final de la conversión, el tránsito de la confianza en sí mismos al estado final de aversión. Iniciando en el minuto 70, podemos observar que a partir del giro conceptual que constituye la huida de los jóvenes, un ente metafísico, un peligro cuya existencia no es posible concretar sino percibir, se apropia de los protagonistas que no tendrán un momento de paz hasta que lleguen al final de ese extraño camino de hostilidad que han iniciado.

Repetir el ciclo y quedar conformes en el espacio de la granja, un espacio hostil que ya ha dado muestras de su función castrante, no es una opción para ellos. El primer acto de Jeff, al salir de su refugio señala el camino que ambos tomarán. Mortificados, inquietos, ella llora, él reacciona de forma violenta. Sale a un espacio exterior y con un hacha comienza a cortar el tronco de un árbol. Mientras se muestran indefensos y ensimismados los humanos, vemos en paralelo como el saco con los pequeños cerdos muertos ha recalado justo debajo de las raíces de las orquídeas.

Retoma Kris su conexión con el líquido donde están sumergidos los frutos fecundos de su relación. En el hogar coloca el tapón de la bañera y se sumerge apareciendo nuevamente en la piscina para continuar buscando piedras en su fondo. Señala Emerson que “cada genio admirable no es sino un exitoso buceador en ese mar cuyo fondo de perlas es todo vuestro”.⁶⁷ Mientras los pequeños cerdos comienzan a corromperse en el agua, escuchan extraños sonidos provenientes del fondo de la casa. Una profunda inquietud vuelve a despertar la conexión sonora inaudible que la vincula con su animal. No puede dormir y aunque Jeff todavía no lo escucha, busca junto a ella la causa de la angustia vital que los mantiene a ambos en un estado de vigilia, incompletos.

Con la muerte de los cerdos que cierra el ciclo del conformismo volvemos a la sentencia emersoniana “...como dice el viejo oráculo, ‘todas las cosas tienen dos partes; cuidado con la errónea’”.⁶⁸ El origen del gusano que reside en las orquídeas, está en los cerdos y ese líquido azul que destilan sus cuerpos putrefactos. El inicio de la transformación, contiene esa dualidad social que implica la idea de Emerson de abrazar la sociedad para poder desarrollarnos como individuos y es muestra de que como señala Emerson todos los hombres tienen derecho a ella (se refiere al alma activa); todos los hombres la albergan, aunque en casi todos esté obstruida y casi no haya nacido.⁶⁹ El ciclo del conformismo es, en suma, el destino de la mayor parte de una humanidad en la que se encuentra dormida es capacidad de activación divina. No obstante, es importante destacar que, en cualquier caso, se cierre o se proceda a la ruptura con este ciclo inicial, la noción trascendentalista asevera que todos los hombres tienen la capacidad de superarse y de reinventarse, algo que hemos venido apuntando en la caracterización del personaje principal, Kris, como alegoría de la humanidad.

Entre los peligros que acechan a los hombres que desean iluminarse, está esa cualidad menos hermosa de aferrarse. Debemos cuidar de no obstinarnos en aprehender el conocimiento adquirido con demasiada fruición pues nos llevará por el camino de la conformidad. Solo cuando articulemos nuestras perspectivas en el conglomerado de ese conocimiento, inspirándonos a crear nuestra propia filosofía basada en esa comunión instintiva con la naturaleza, habremos superado el peligro y desarrollado un pensamiento

⁶⁷ R. W. EMERSON, *Naturaleza y otros escritos de juventud*, p. 139.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 93.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 97.

aversivo. Kris y Jeff se sumergen en una vorágine confusa de búsqueda de un sonido, que para ella es agudo y para él, grave o la combinación de ambos. El sonido surge del líquido azul que comienzan a expeler los cadáveres. Es el sonido del agua que fluye, el eco de los puentes y las piedras al caer, los rumores de la naturaleza. Ambos están en las fronteras de su búsqueda intentando encontrarle el sentido a esa angustia que proviene de su interior, de sus correlatos animales, de su instinto. De la misma forma en que los sonidos de *El Muestreador* atraen a Kris durante el primer tercio, serán esos sonidos que emiten los cerdos muertos el hilo conductor que los conduce a la granja, cuya existencia desconocen.

Mientras se enfrentan a esta contienda con lo desconocido, paralelamente podemos observar cómo se cierra el ciclo desde el nivel comunicacional. Conocemos el medio a través del cual llegan las orquídeas al vivero donde las recolecta El Ladrón. Dos mujeres desandan el bosque en la búsqueda de la orquídea azul. El líquido azul ya ha infestado a algunas, un plano nos muestra orquídeas blancas y azules. Seguidamente podemos ver el árbol colmado de orquídeas azules que significarán la posibilidad de otros muchos seres de transformarse si, como individuos, logran completar un proceso que, como apuntamos al inicio, no es vehículo seguro de iluminación. Con el plano de los jóvenes recogiendo las orquídeas azules de las raíces enormes de un árbol y llevándolas al vivero para etiquetarlas y venderlas, cerramos el ciclo ontológico del gusano que ha nacido de la muerte de esa fecundidad intelectual que hizo diferentes a los correlatos animales de nuestros protagonistas de la granja y que marca el carácter finito, autoritario y censor de este espacio.

A partir de este momento volvemos al lugar donde estaba ubicada la piscina que hemos mencionado en dos ocasiones anteriores donde Kris se sumerge en busca de pequeñas piedrecitas, ese fondo de perlas de conocimiento que es patrimonio de la humanidad, del hombre universal. Comienza un proceso ya evidente de adquisición final de una instrucción que los llevará a la ruptura y apropiación del conocimiento. Jeff busca a Kris en la casa, no la encuentra. Se dirige hacia la piscina y le pregunta qué hace, a lo que ella responde citando a Henry D. Thoreau.

Coinciden en esta secuencia final una serie de objetos y eventos emblemáticos que hemos ido viendo a lo largo del relato: la escritura, el sumergirse en la piscina como acción simbólica a sumergirse en el conocimiento, buscar esas piedras que serán el basamento —no la esencia— de un pensamiento nuevo, individual, propio y se recitan fragmentos literales de *Walden*. Kris se sumerge y encuentra cada vez más piedras, más citas de Thoreau y a través de ellas se sumerge también Jeff, quien en un primer momento no comprende lo que dice, pero se sienta a escribirlo. Los fragmentos de diálogo que recita Kris al extraer las piedras son citas del texto de Thoreau que se encuentran estrechamente vinculadas con las situaciones por las que atraviesan los personajes. Citas como:

Me encanta estar sola. El sol no es más que una estrella matinal. El sonido más salvaje es el eco del bosque a lo largo y a lo ancho. Sonidos tintineantes llegan a mis oídos. Sus raíces llegan justo debajo de la casa. Predomina el azul mezclado con el amarillo de la arena. La luz del sol y el color del agua. Te imagino en el aura de la luz, alrededor de mi sombra y fantaseo con ser una de las elegidas.⁷⁰

⁷⁰ Minutaje (01.17.07 - 01.18.35)

Van describiendo cada fase por las que han pasado y evidenciando la adquisición del conocimiento. Volvemos a la significación de los colores. El color del sol, el amarillo es símbolo del conocimiento y cuando la orquídea tome ese color, significará que ya han sido iluminados. El color azul, es la dualidad inicial del gusano, como inicio y cierre, despertar y muerte; también en su relación con el agua, se dimensiona a este fluido como vehículo procesual. Sumergirse en la piscina, en la bañera, tomar agua, son acciones parabólicas del proceso que significa imbuirse en el conocimiento, en la iluminación.

Observando las anotaciones de Jeff, Kris decide dirigirse a una biblioteca en busca de la edición impresa de *Walden*. Entre muchas encuentra la que utilizó El Ladrón en su secuestro, pero ella escoge otra. Podemos verla en un estado catártico sentada con el libro en la mano. Un plano en contrapicado nos reafirma la enorme importancia en el filme del ideario que está contenido en este libro. Esa dimensión simbólica de este tipo de plano la utiliza Carruth para transmitirnos la importancia superior del individuo en todo este proceso. En su planificación, sin embargo, privilegia dos planos de perspectiva donde vemos, primero, el libro perfectamente enfocado y, al fondo del contrapicado, la figura humana fuera de foco. Ese hombre pensante que es un individuo, en el cual está contenida toda la humanidad, está sobredimensionado y fuera de foco pues lo que importa en este plano es la instrucción final.

El proceso autodidacta de adquirir la confianza en sí misma utilizando las herramientas del conocimiento tradicional que la llevará acto seguido a la Aversión, está a punto de completarse. Volvemos a verla en la piscina en proceso inverso donde ahora es Jeff quien lanza las piedras y, libro en mano, comienza a recitar el fragmento inicial de *Walden*:

Economía. Cuando escribí las páginas que siguen, o más bien la mayoría de ellas, vivía solo en los bosques, a una milla del vecino más próximo, en una cabaña que construí yo mismo junto a la orilla de la laguna de Walden, en Concord, Massachusetts, al tiempo que me ganaba el sustento con la labor de mis manos. Allí viví dos años y dos meses. Heme aquí de nuevo en la civilización.⁷¹

Mientras Kris busca y extrae las piedras, completa las dos últimas oraciones del fragmento inicial. Ambos se complementan en el conocimiento que han adquirido. Las frases que se insertan en esta parte del diálogo podríamos decir que dibujan y cierran la ruta trascendental que hemos venido estructurando desde el comienzo. Carruth escoge pasajes que refuerzan los objetos y elementos simbólicos que ha ido seleccionando en la construcción del filme y que son parte del trauma vital de nuestros protagonistas. En los diálogos se produce la sensación más perfectible de la instrucción, que redondean los significantes de una imagen que, leída de esta forma, adquiere una profunda dimensión trascendental.

La dimensión simbólica de la escena alcanza su punto final cuando, en ese sumergirse, Kris comienza a tener las visiones de la orquídea. Primero ve la flor en tonos azules, luego en un tono entre azul y amarillo. Finalmente ve a las orquídeas amarillas y extiende su mano para agárralas, pero no será fácil. Al tocarlas su mente se transporta al imaginario visual y sonoro que hemos visto relacionado con El Muestreador. Tiene visiones del mundo natural. Las aferra repetidamente, pero estas visiones la asustan, hasta que finalmente puede tomarlas sin tener estas visiones violentas. En vez de

⁷¹ Minutaje (00.19.44- 01.20.19)

aferrarse a ellas, de cerrar las manos sobre la flor de forma violenta, toma —como expresaba Emerson⁷²— esa evanescencia y lubricidad del objeto, permitiéndose deslizarla entre sus dedos sin llegar a aferrarla. Ha alcanzado lo que de divino tiene el ser humano; a través de ella y de esta relación de desafío intelectual con Jeff, él también encontrara su parte divina (Ilustración 33).



Ilustración 33. Adquisición final de conocimiento.

El proceso final de la operación de conversión se plantea desde punto de vista narrativo desde la fisicidad de un asesinato, la eliminación del poder castrante. Su viaje comienza desandando el territorio donde hemos visto a El Muestreador. Ambos han alcanzado su poder, aunque en el filme es Kris quien lleva el impulso de la acción. Buscan en el medio natural esos sonidos que han percibido durante todo el metraje, pero esta vez no están mediados, son ellos quienes presencian el rumor de las hojas secas de los árboles, el fluir del agua, el eco de los puentes, los sonidos de piedras que caen. Ya no hay simulación ni mediación, se han escapado de los predios finitos de la granja, de su poder castrante, para poner en marcha sus almas activas. No obstante, para poder vivir tranquilamente debe eliminar por completo esos poderes que ya han mostrado que no permiten la vida de lo divergente. Extienden sus manos para conectarse con el entorno. Llegan al buzón que indica los límites de la granja. Tiene un nombre: Valle Quinoa.

Paralelamente, se produce un cambio de localización. Jeff extiende sus manos sobre las estanterías de una tienda de discos, descubre que existen grabaciones de una misteriosa compañía con este nombre, selecciona todos los discos. En un plano frontal, los vemos con los discos en sus manos que se convierten en una bandeja con alimentos. Se prepara una extraña escena. Un edificio abandonado, una mesa, una silla, Jeff se dispone a comer. Como antes hemos observado a aquellos personajes mediados realizando actividades como conducir, ver escaparates, comer, los jóvenes han preparado una escena simulada, van a representar para que el simulador aparezca. El Muestreador no lo sabe, pero a diferencia de los otros personajes que eran incapaces de verlo, Kris y Jeff han llegado a un estado de iluminación que les permitirá mirarlo a los ojos. Podría decirse que en un proceso inverso al que los vinculó con este personaje, ahora ellos son quienes lo llaman utilizando sus propios sonidos. Jeff le da la señal a Kris de subir el

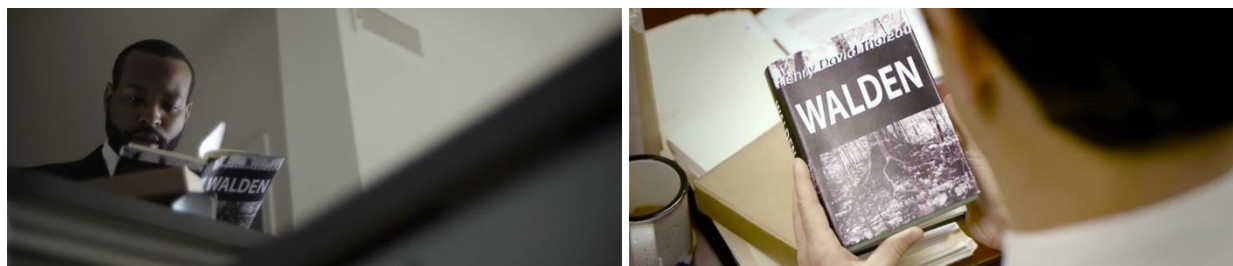
⁷² R. W. EMERSON, ob. cit., p. 328.

volumen, ambos prueban a escuchar, se encuentran en una casa. Finalmente llega, volvemos al edificio abandonado. El Muestreador se sienta frente a Jeff. Kris entra y se sienta sin mirarlo inicialmente, hasta que levanta los ojos y lo desafía (Ilustración 34). Desconcertado intenta escapar, pero es seguido por la joven. Se apoya en una pared y se deja caer en el suelo del edificio. En el plano posterior estará en la granja donde Kris le asesta dos tiros.



Ilustración 34. Secuencia de liberación del poder de El Muestreador.

Se han liberado de este poder opresivo, de este extraño demiurgo sonoro que regía con sus grabaciones las vidas de sus muestras. Ambos se apropian de los documentos de la granja y descubren los archivos donde están clasificadas las personas que han sido mediadas. A partir de este momento, ellos serán los depositarios de una experiencia que deben compartir con el mundo. Su oficio será como el del Escolar, guiar y elevar a los hombres mostrándole los hechos en medio de las apariencias. El medio que utilizarán, como también hizo El Ladrón, será la edición de *Walden*. A todos y cada uno de los seres que estaban en los archivos se les envía una copia impresa del libro de Thoreau (Ilustraciones 35-36).



Ilustraciones 35-36. Nuevos receptores de las enseñanzas de Henry D. Thoreau.

Todos se apropian de su naturaleza salvaje y Kris en compañía de estos nuevos intelectuales toman la granja construyendo espacios más amigables y habitables para los cerdos que viven allí y para todos los nuevos que vendrán libremente (Ilustración 37). En planos paralelos podemos ver a diversas personas en su propio proceso de adquisición del conocimiento a través de la lectura. De igual forma, las jóvenes senderistas que recogían

las orquídeas azules así como El Ladrón, se presentan desconcertados en dos secuencias muy breves, en busca de una orquídea que ya no es azul, pues la granja —la sociedad— se ha convertido en un espacio democrático y libre. Han llegado al estado ideal del *hombre que piensa*. Una llamada final, en clave figurada, a reconstruir la identidad americana, la identidad individual y universal, utilizando el conocimiento heredado para estructurar un pensamiento auténtico. La sociedad ideal donde cada cual toma las riendas de su vida, el instinto divino que lleva en sí mismo. La *inteligencia delegada* en el Escolar ha sido expandida como patrimonio de la humanidad.



Ilustración 37. Los elegidos por ambos demiurgos (El Ladrón y El Muestrador) liberados, toman las riendas de sus pensamientos.

* * *

A modo de conclusión, consideramos importante señalar que debido a las influencias y el alcance filosófico que presenta el filme, nuestro estudio propone un primer acercamiento a la obra de un director de cine escasamente estudiado en la actualidad. Situando en paralelo el ideario trascendentalista y la ruta de reestructuración identitaria de la protagonista del filme, es posible afirmar que, a grandes rasgos, la ideología de este movimiento puede concebirse como una apelación intelectual a reconstruir el presente —cultivando en el espacio del pensamiento individual un patrón conductual físico y social guiado por la simplicidad, las cualidades innatas del hombre, la vinculación holista con el medio natural y la utilización del conocimiento tradicional como inspiración—. Sin duda, ello resulta un referente capital en la construcción del texto fílmico, donde el lenguaje cinematográfico y la deriva argumental —dentro de la enorme impronta subjetiva que presenta— conduce a los personajes por un camino de reforma identitaria que encuentra en el texto de Thoreau y los elementos emblemáticos señalados, el camino para construir el “hombre pensante” como ser ideal. Para finalizar, es importante señalar que las influencias, el alcance filosófico que presenta el filme y el patrón conductual que Emerson considera como un estado de excelencia, no puede quedar resuelto en toda su dimensión en el presente trabajo.

Al mismo tiempo, podría aseverarse que el llamamiento emersoniano y las líneas básicas de pensamiento que la filosofía trascendentalista propone —sucintamente descritos a lo largo del escrito—, encuentran en el material construido por Carruth trazas definitorias de la influencia que sobre este director ha tenido la filosofía de dicho

movimiento. Las interpretaciones que hemos expuesto ilustran cómo el director traza un itinerario para los personajes del filme, que está relacionado simbólicamente — explícitamente, en menor medida— con las nociones que derivan de la filosofía trascendentalista. De igual forma, hemos de concluir que la inclusión de la edición del volumen impreso —único elemento físico vinculante con este pensamiento— no es un evento fortuito por su peso ideológico, pues el lenguaje fílmico es un código lingüístico preciso en cuya articulación cada componente constituye un signo fundamental.