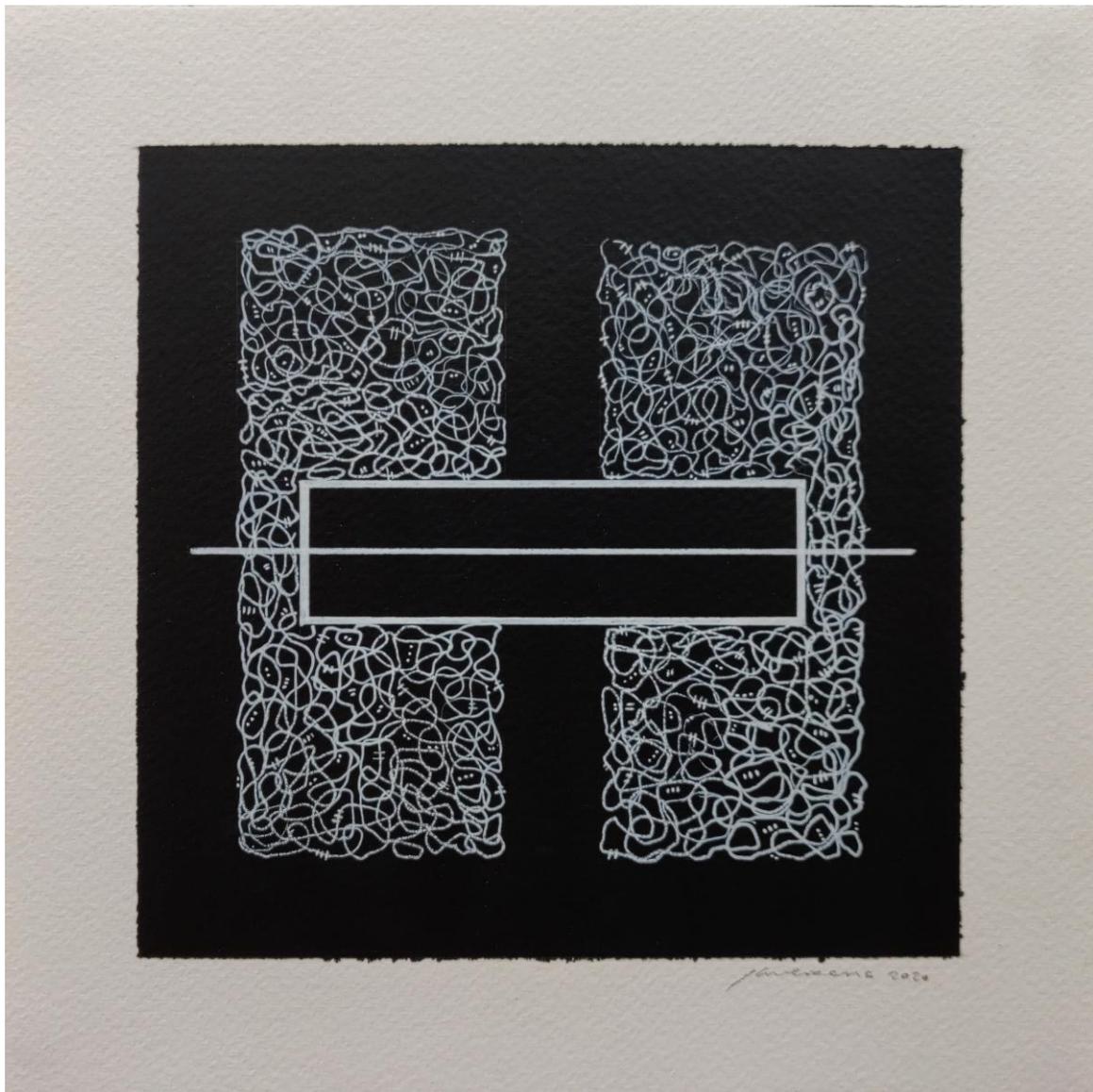


La Torre del Virrey

Revista de Estudios Culturales

Nº 28, 2020/2





La Torre del Virrey *Revista de Estudios Culturales*

DIRECTOR

José Félix Baselga

Doctor en Filosofía por la Universidad de Valencia

DIRECTOR ADJUNTO

Adolfo Llopis Ibáñez

Licenciado en Filosofía por la Universidad de Valencia

JEFE DE REDACCIÓN

Fernando Vidagañ Murgui

Licenciado en Filosofía por la Universidad de Valencia

SECRETARIO DE REDACCIÓN

Juan Diego González Sanz

Doctor en Ciencias Sociales Aplicadas (Filosofía) por la Universidad de Huelva

CONSEJO DE REDACCIÓN

Comunicación editorial

Antonio Fernández Díez

Licenciado en Filosofía por la Universidad de Murcia

José M^a Jiménez Caballero

Licenciado en Filosofía por la Universidad de Murcia

Recepción editorial

Lluís Alonso Alamà

Graduado en Psicología por la Universidad de Valencia

Adrià Fernández Lull

Graduado en Filología Clásica por la Universidad de Valencia

Carlota Gómez

Graduada en Filosofía por la Universidad de Valencia

Coordinación institucional y editorial

Ismael Romero Mañez

Licenciado en Filosofía por la Universidad de Valencia

Jorge Tévar Novejarque

Graduado en Historia por la Universidad de Valencia

Estructuración editorial

Daniel Martín Sáez

Doctor en Filosofía y en Musicología por la Universidad Autónoma de Madrid

Manuel Vela Rodríguez

Licenciado en Filosofía por la Universidad de Murcia

Carlos Valero Serra

Musicólogo



Imán Rahmani Debakh
Graduada en Filología Clásica por la Universidad de Valencia
Iván Civera Martínez
Estudiante de Historia en la Universidad de Valencia

Revisión editorial

Rubén Alepuz Cintas
Graduado en Filosofía en la Universidad de Valencia
Marta Chico Fabra
Graduada en Filosofía por la Universidad de Valencia
Carmen Rabadán Puchades
Graduada en Filología Clásica por la Universidad de Valencia

Escuela de traductores

Ricardo Bonet
Licenciado en Filología por la Universidad de Valencia

CONSEJO ASESOR

Carlos X. Ardavín Trabanco
Trinity University, San Antonio, Texas
Ramón del Castillo
UNED, Madrid
Vicente Cervera Salinas
Universidad de Murcia
Michele Cometa
Università di Palermo
Miguel Ángel García Peinado
Universidad de Córdoba
Francisco J. Martín
Università di Torino
Raúl Miranda
City University, New York
Josep Monserrat Molas
Universitat de Barcelona
Mario Piccinini
Università di Padova
Julián Sauquillo
Universidad Autónoma de Madrid
Julio Seoane Pinilla
Universidad de Alcalá
Jaime Siles
Universidad de Valencia
Marta Tafalla
Universitat Autònoma de Barcelona
Jorge Torres Cueco
Universitat Politècnica de València

DISEÑO WEB
ComBios



EDITA
La torre del Virrey. Instituto de Estudios Culturales Avanzados
Apartado de Correos 255
46183 L'Eliaana (Valencia), España.

PATROCINA
Ajuntament de L'Eliaana

ISSN: 1885-7353
Nº 28, 2020/2

Indexada en

DOAJ
LATINDEX
ISOC
MIAR
ULRICHS
DIALNET
RECOLECTA
GOOGLE SCHOLAR
EBSCO
E-REVISTAS

Licencia CreativeCommons

Los textos publicados en esta revista están (si no se indica lo contrario) bajo una licencia Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 2.5 de CreativeCommons. Puede copiarlos, distribuirlos y comunicarlos públicamente siempre que cite su autor y el nombre de esta publicación, LA TORRE DEL VIRREY. REVISTA DE ESTUDIOS CULTURALES, no los utilice para fines comerciales y no haga con ellos obra derivada. La licencia completa se puede consultar en <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/deed.es>



Índice/Summary

Número 28, 2020/2

Artículos

GRETEL HERRERA DURÁN, El pensamiento trascendentalista de Emerson y Thoreau en el cine: *Color a contracorriente* de Shane Carruth

MIGUEL NAVARRO MORA, Una aproximación al pensamiento político de Walt Whitman

ADRIÁN GONZÁLEZ BRAVO, Ingmar Bergman filósofo de la angustia: análisis fílmico de *El rostro*, *Persona* y *El rostro de Karin*

RAMÓN DEL CASTILLO, Del espacio exterior al espacio interior. Raymond Williams y la ciencia ficción

Fuera de serie

KRZYSZTOF PIOTR SKOWROŃSKI, El Neopragmatismo de Richard Rorty como un tipo de Humanismo

In Memoriam

LUIS DURÁN GUERRA, Severino eterno

Reseñas

WERNER KOFLER, *Trilogía alpina*. Reseñado por Juan Pérez Andrés

AIDA MÍGUEZ BARCIELA, *Talar madera*. Reseñado por Pere Gallego

JORGE COSTA DELGADO, *La educación política de las masas*. Reseñado por Andrea Hormaechea Ocaña

MARIO BUNGE, *Filosofía para médicos*. Reseñado por Juan Diego González-Sanz

JOSÉ LUIS VILLACAÑAS, *Neoliberalismo como teología política. Habermas, Foucault, Dardot, Laval y la historia del capitalism tardío*. Reseñado por Rubén Alepuz Cintas

GEORGE MEREDITH, *El egoísta*. Reseñado por Imán Rahmani Debakh



DIEGO SÁNCHEZ MECA, *El itinerario intelectual de Nietzsche*.

Reseñado por Carlota Gómez Herrera

DONATELLA DI CESARE, *Marranos. El otro del otro*. Reseñado

por Rubén Alepuz Cintas



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 filmico, 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 filmico, 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 filmico 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 *Ibidem*, 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 *Ibidem*, 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 cierne 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.

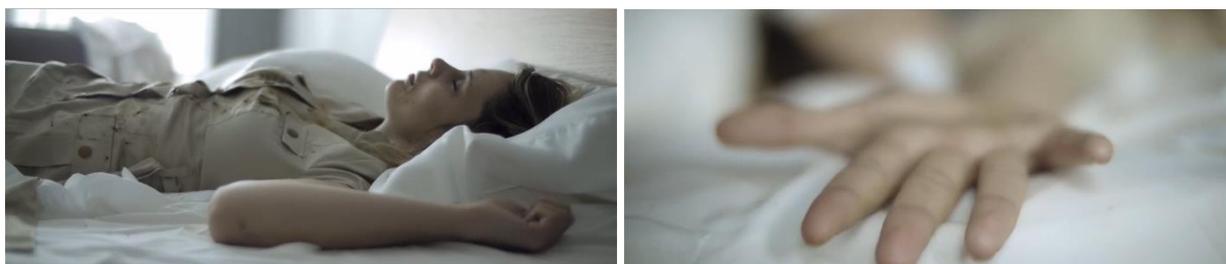
Cabe señalar que durante todo el proceso la protagonista ha estado hipnotizada, por lo que todo lo que ha sucedido queda en su inconsciente. A través de esta especie de

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 importarle 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.

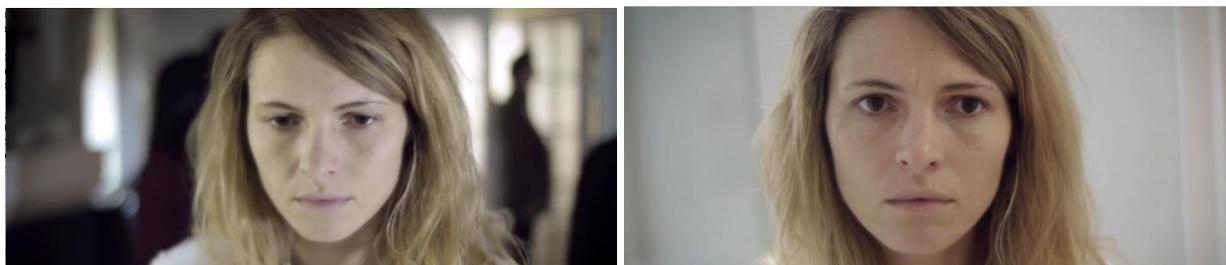
paso y ha llegado a ese proceso de descubrimiento de un instinto, de una fuerza individual de la cual aún desconoce su potencia y fin último. “Cuando la razón logra una visión más sincera, los contornos y superficies se vuelven transparentes y ya no son visibles; a través de ellos vemos causas y espíritus. 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 leuquía 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

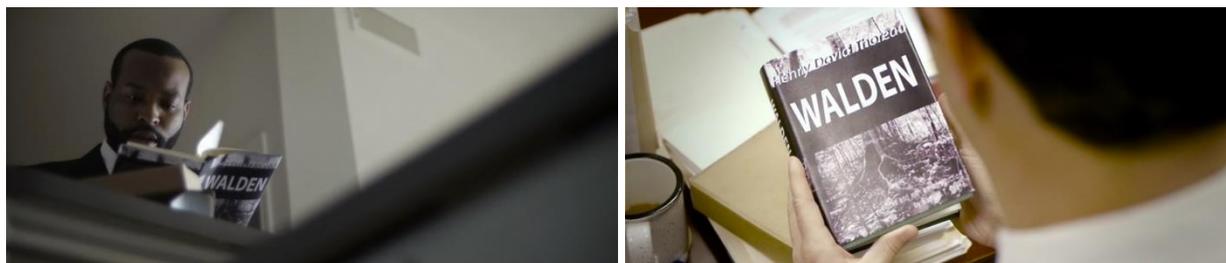
⁷² R. W. EMERSON, ob. cit., p. 328.

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.



UNA APROXIMACIÓN AL PENSAMIENTO POLÍTICO DE WALT WHITMAN

MIGUEL NAVARRO MORA

Fecha de recepción: 12-03-2018
Fecha de aceptación: 25-06-2018

Resumen: Walt Whitman es conocido principalmente como poeta, como uno de los grandes poetas que dió la Nueva América del siglo XIX. Pero en el año 1871 escribe *Perspectivas democráticas*, texto que a pesar de poseer un lenguaje poético, es una clara manifestación de su pensamiento político. Tomaremos este ensayo como referencia para proporcionar una lectura que nos acercará al pensamiento político del autor y, además, acudiremos a otros autores, otros textos de Whitman y a nuestra propia comprensión para completar el escrito.

Abstract: *Walt Whitman is known mainly as a poet, as one of the great poets that gave the New America of the nineteenth century. But in 1871 he wrote Democratic Perspectives, a text that despite having a poetic language, is a clear manifestation of his political thought. We will take this essay as a reference to provide a reading that will bring us closer to the political thinking of the author and, in addition, we will go to other authors, other Whitman texts and our own understanding to complete the writing.*

Palabras clave: Naturaleza, Nuevo Mundo, literatura, política, florecimiento.

Keywords: *Nature, New World, literature, politics, bloom.*

*A mis padres, por haber confiado siempre en mí.
Y a Antonio Lastra, por ser el responsable
de que escogiera un camino digno en mi vida.*

INTRODUCCIÓN. Leer a Whitman (1819-1892) tumba cualquier prejuicio que se tenga sobre la cultura norteamericana. Tanto Thoreau como cualquier trascendentalista muestran las bases democráticas del proyecto americano. Son ellos los que emprenden el camino del futuro del Nuevo Mundo y siguen siendo figuras importantes para entender el carácter estadounidense.

Whitman es el poeta, es el Homero de Estados Unidos, del mundo moderno y de una nueva civilización y cultura que se abre al universo. Sin embargo, para un nuevo mundo se precisa de una renovada épica y poética en la que se abren y se liberan las formas fijas y estilos elevados transformándose en formas libres, estructuras abiertas y estilos coloquiales. La vieja épica resalta los hechos de los héroes y su divinidad en contraposición a la nueva épica que realza al poeta como ser humano representativo en la búsqueda del conocimiento de sí mismo. La épica antigua mitifica el pasado (y

antiguos lugares nacies), la épica de Whitman, la nueva y renovada épica, se centra en su lugar y en su momento en los que pasado, presente y futuro están unidos y en los que el espíritu del poeta responde al espíritu del país. Se trata de una revolución democrática literaria en forma y en contenido en la que la aristocracia es abolida y se empieza a valorar a un verdadero hombre representante de su pueblo.

Whitman además es el poeta de la naturaleza y, a su vez, junto a Baudelaire, el primer poeta que se da cuenta de la importancia creciente de la ciudad. Su marco de pensamiento se enraíza en la comprensión de la naturaleza como objeto a contemplar del que se saca toda la sabiduría humana. Sin embargo, concretamente, para su pensamiento político requiere de “vagabundear” entre la gente (requiere de la ciudad) para comprender la voz del pueblo y poder representarla como voz viva en calidad de poeta. Como portavoz de su país busca que sus vecinos participen en su poesía para que su literatura sea absorbida por su pueblo, para que leer sus composiciones sea tan importante como escribirlas.

El lenguaje es una cuestión que Whitman cuida en extremo. Para ser el poeta del futuro se deben emplear conscientemente nuevos términos y nuevas palabras para ofrecer nuevas realidades al hombre moderno. Su propósito es proponer una nueva atmósfera que celebre tanto el yo como la democracia describiendo lo real y lo invisible de la vida y, para ello, atiende a la misteriosa conexión existente entre las palabras y las cosas.

En este trabajo, antes de abordar directamente los textos de Whitman hemos decidido empezar atendiendo a tres autores contemporáneos que estudiaron esta temática recientemente. La lectura crítica de los textos de George Kateb, Martha Nussbaum y Peter Augustine Lawler conformarán el primer apartado del trabajo tras esta introducción y nos harán función de brújula para trabajar esta temática.

Seguidamente, acudiremos directamente al texto, este sí, de Whitman, *Perspectivas democráticas* (1871) que conforma la materia prima de este trabajo. *Perspectivas democráticas* es el manifiesto político de Walt Whitman. Desarrolla su “teoría”¹ política conectada con el pensamiento mostrado en *Hojas de hierba*, principal obra de nuestro autor. En *Perspectivas democráticas* se intentará revestir de estética y de moral a la política, política enfocada siempre hacia lo colectivo. Voz del pueblo, política y democracia serán conceptos vinculados entre sí. Así, en este apartado favoreceremos una lectura del texto de la que resulta un ensayo por parte del autor de este trabajo.

Tras este apartado, se añadirá una reflexión política sobre el *Canto a mí mismo*, poema más importante de *Hojas de hierba* (y, por tanto, texto más importante de Walt Whitman) atendiendo a la íntima conexión existente entre su manifiesto político y su manifiesto más personal. Este apartado hará función de refuerzo a las tesis políticas de *Perspectivas democráticas* mediante la consideración general del pensamiento del poeta.

Realizaremos un ensayo sobre el texto *La poesía del futuro* (1881) mediante el cual nuestro poeta, en sus últimos años de vida, define y concreta de manera más exacta su proyecto político, moral, estético y literario. Apunta los pasos a seguir y traza una línea futura de éxito que deberá tomar la nación americana para desarrollar una nación con noble esencia.

Por último, realizaremos una breve comparación de las diferencias de pensamiento entre Thoreau y Whitman. Éstos, junto a Emerson, son los tres autores principales para comprender el pensamiento del movimiento trascendentalista

¹ Entrecorrimos la palabra teoría ya que Whitman no desarrolla una teoría filosófica sistemática al uso. Su teoría se trata, más bien, de un método sociológico basado en un pensamiento poético-filosófico (estético).

americano. Thoreau nace en el 1817 (Emerson es del 1803, una generación anterior), y Whitman nace en 1819. Emplearemos el pensamiento de Thoreau como figura complementaria del contexto y, por extensión, del pensamiento de Whitman ya que, de facto, se conocieron en persona

I. EL PENSAMIENTO POLÍTICO DE WHITMAN EN LA FILOSOFÍA CONTEMPORÁNEA. El estudio más importante sobre la temática a tratar que se ha realizado hasta el momento es *A political companion to Walt Whitman*. En esta obra, John Seery recoge una trece ensayos sobre el pensamiento político de Walt Whitman escritos por grandes eminencias de diferentes universidades estadounidenses. Nos centraremos, por cuestiones de espacio, en los ensayos de George Kateb, de Martha Nussbaum y de Augustine Lawler², que nos han resultado imprescindibles.

I. I. WHITMAN Y LA CULTURA DE LA DEMOCRACIA. Empezaremos, primeramente, por el texto de George Kateb (1931) porque, precisamente, sigue una línea de investigación contrapuesta a la que se sigue en este trabajo. Pero, como nos enseñará nuestro poeta, el “enemigo” forma parte de mí porque me define.

Entendemos que Walt Whitman es un autor complejo que puede dar lugar a muchas visiones y lecturas diferentes. Nosotros consideraremos que el texto principal del pensamiento político de Whitman es *Perspectivas democráticas* y consideraremos esencial en el pensamiento político del poeta la vinculación entre Naturaleza y política. También subrayaremos el concepto de ‘masa’. Kateb deja a un lado esta vinculación y este concepto centrándose únicamente en el individuo democrático (perspectiva liberal) y desde este concepto entenderá el pensamiento de Whitman y escribirá su ensayo.

Únicamente convenimos con Kateb en dos puntos: su comprensión de la cultura democrática y la idea de reconocimiento, ambas cuestiones importantes en el pensamiento de Whitman.

La cultura de la democrática es (o puede ser) una tierra fértil para la creación de nuevas obras de bellas artes [...] es una particular estilización de la vida [...] es una tierra fértil para el surgimiento de grandes almas (Kateb, 2012: 199).

La vinculación democrática es la aceptación mutua. El rechazo de cualquier otro ser humano [...] es autorrechazo. [...] Mantiene un constante llamamiento para que ejerzamos el reconocimiento: para que admitamos que cuando uno aprende a percibir más belleza y a sentir más simpatía sólo está haciéndose justicia a sí mismo (Kateb, 2012: 207 y 214).

Como hemos dicho, Kateb entiende que el principal concepto que debemos seguir para entender a Whitman es el de individualidad democrática. Sin embargo, la democracia de Whitman, desde nuestro punto de vista, no defiende la individualidad. De hecho, ningún trascendentalista americano defiende como valor principal la individualidad. Thoreau, después de dos años viviendo en la naturaleza, decide volver. La vida de los hombres tiene sentido cuando se es parte de un conjunto. La principal preocupación de Whitman es el progreso del Nuevo Mundo, de su nación. El Yo poético de Whitman está constantemente en un baile consigo mismo y en un canto con la alteridad. No entendemos que quiera proponer a un individuo aislado con derechos, reivindica que surjan hombres y mujeres con carácter propio (color), que constituyan

² Las traducciones de los textos que empleamos están explicitadas en la bibliografía. Del texto de Lawler no conseguimos una traducción editada, por ello, traduciremos del inglés las citas.

en masa una nación que refleje a la Naturaleza, Naturaleza diversa y libre. La identidad de Uno mismo es la de su pueblo y la de la Naturaleza.

Kateb entiende clave el término alma. Nosotros (y Nussbaum) entendemos como clave el concepto whitmaniano de cuerpo. Whitman no separa al individuo en partes. El individuo no es múltiple, es uno: cuerpo (exterior), alma (interior) y todo (Naturaleza). Por ello, *Canto a mí mismo* no es un escrito autobiográfico. En otro sentido, para liberarnos de la casta es principal alejarnos de las consideraciones de almas superiores. La atención sobre el cuerpo nos sitúa en un verdadero plano de igualdad democrática. Whitman entiende fundamental para el progreso de su nación que el cuerpo conozca la alteridad. Por ello, estimula el deseo sexual democrático, la amistad y la fraternidad para derrocar la realidad feudal que impone la casta. Kateb señala: “Todo lo que dice Whitman sobre el individuo es una incitación a manifestar cada vez más la potencialidad de uno” (Kateb, 2012: 221).

No es la potencialidad de uno sino la potencialidad del Todo, de la realidad del individuo en sus diferentes esferas. Intentar extraer el significado más profundo de la realidad del individuo en sus diferentes esferas es el propósito de Whitman en toda su obra.

Así, nos resultan erróneos los planteamientos de Kateb, ya que ni siquiera muestra en su texto al individuo florecido. Mas no los rechazamos en absoluto ya que nos han servido para reflexionar y revisar críticamente nuestra argumentación.

I. II. EL DESEO DEMOCRÁTICO. La argumentación que favorece Martha Nussbaum (1947) es mucho más compatible con nuestra lectura de Whitman. La materia que envuelve la reflexión que realiza Nussbaum sobre nuestro autor es el amor. La experiencia, la comprensión y la expresión del sentimiento del amor en Whitman tiñe su pensamiento (político). Escribe Nussbaum:

Walt Whitman es un poeta político, que sostiene que la poesía tiene un papel esencial que desempeñar en la vida de la democracia estadounidense. Ello es así porque el poeta sabe lo que es ver a los hombres y mujeres como fines, y ver el valor ilimitado e igual de todos y cada uno de ellos [...]

La visión de la democracia es en sí misma, para Whitman, una visión poética, y los ciudadanos son aquellos que “han dejado atrás todos los procedimientos y poemas feudales y han adoptado los poemas y procedimientos de la democracia”. Para Whitman, la visión de la democracia es, en definitiva, una visión de amor (Nussbaum, 2008: 693).

Whitman expresa una nueva concepción de amor democrático que requiere de una nueva actitud respecto al cuerpo (y de la sexualidad) para su articulación. Es el gesto original de Whitman: renovar la concepción del amor cristiano (proponiendo una nueva), favorecer el deseo corporal (sexual) como parte indispensable del conocimiento de la realidad y de la alteridad y, por tanto, de uno mismo:

Whitman pretende crear un amor que sea ecuaníme y firme en la justicia, y a la vez capaz de perdón y reconciliación. Estaremos bien encaminados si, en todo punto del argumento poético, preguntamos cómo se relaciona esta imagen, con la empresa de crear una América nueva y transfigurada, que practique verdaderamente la igualdad y la inclusión, que esté libre del ponzoñoso odio hacia el extraño (Nussbaum, 2008: 697).

Para ello, el poeta debe inspirar simpatía para que sea seguido por sus vecinos y pueda darse el cambio social. Luchar en contra de la exclusión de la mirada (deseosa) del esclavo afroamericano, de la mujer y del homosexual es el propósito principal del estadounidense, ya que Whitman, con deseos sexuales de tendencia homosexual, se

sintió reprimido en muchas ocasiones. Envolverlos con un abrazo e incluirlos en la sociedad es imprescindible para una verdadera democracia.

Este proyecto requiere de una base filosófica que lo dirija. Se establece, así, un examen crítico de la religión y de la moralidad bajo la luz de las ideas de libertad e igualdad. Así, no importa la autoridad de la fuente de saber, sino su contenido (la calidad del amor que refleja); sí importa el Yo poético renovador de las concepciones del sexo y de la muerte, sí importa el lector que recibe esto y lo transforma para sí. Si restituimos el cuerpo y lo alzamos para su deseo sexual generamos un gesto bello que se fuga (por un instante) de la mortalidad. Por consiguiente, entender al ser humano desde esta libre perspectiva (no dominan las supuestas almas nobles sino la masa) destruye las jerarquías de poder y dignifica por igual los cuerpos de las mujeres y de los hombres. La reivindicación de nuestra finitud (muerte) y de lo excluido (erotismo) mediante el amor nos impulsa hacia (el poeta ilumina) una nueva democracia que sustituye al mundo platónico de las ideas trascendentes. Concluye Nussbaum: “No podemos tornarnos inmortales pero debemos esforzarnos por una nación igualitaria y libre” (Nussbaum, 2008: 726).

I. III. WHITMAN COMO PENSADOR POLÍTICO. El objetivo de Peter Augustine Lawler (1951-2017) es presentar a Walt Whitman como un pensador político. Lawler es especialista en Tocqueville y en su texto se compara continuamente al poeta y al historiador. Whitman y Tocqueville convienen primeramente en que una democracia languidece sin religión y que ambas juntas deben permitir el florecimiento de los hombres de una nación. Por ello, América, como idea del Nuevo Mundo que es, debe superar la Europa feudal en la que toda religión está superada por la luz de la ciencia. Una religión, además, que tenga como pilar el reconocimiento y que se base en la realidad presente, es necesaria para la democracia que plantea Whitman. Señala Lawler: “El principio americano o democrático fue, inicialmente, una clara victoria de la filosofía y la ciencia sobre la superstición oriental (principalmente bíblica).” (Lawler, 2011: 247)

Vivir y morir bien es el objetivo principal, según Lawler, de nuestro poeta americano. Para ello, la democracia política es un entrenamiento para hacer a los hombres (y a las mujeres) “seres humanos de primera clase” que viven y mueren con dignidad. Así, como dirá Thoreau en su apertura de *Desobediencia civil*, el mejor presidente democrático es el que menos gobierna ya que éste es gobernado por su pueblo. Se desarrolla una sociedad en la que convive un perfecto individualismo con identidad y carácter en la que la tarea (y la responsabilidad) del poeta democrático es apuntar y celebrar la virtud.

Whitman explica que el principio republicano es “la teoría del desarrollo y la perfección según los estándares voluntarios”. Entonces, ese principio no es tanto el perfeccionamiento de las instituciones de gobierno sino de ser “el único método efectivo para entrenar a las personas a gran escala, voluntariamente, aunque sea lentamente, para gobernar y autogobernarse voluntariamente”. Y ese tipo de perfección es “el objetivo final del desarrollo político y de cualquier otro tipo”. El progreso democrático es “reducir gradualmente el hecho de gobernar a su mínimo”, porque la gente estará entrenada o habituada a gobernarse a sí misma. Qué es la independencia, escribe Whitman, pues “libertad de todos los yugos y vínculos excepto de aquellos de los del propio ser singular, los cuales están limitados únicamente por los universales”, los que surgen del reconocimiento de la independencia que todas las personas comparten (Lawler, 2011: 249).

Más adelante, resalta la importancia de la propiedad privada para el florecimiento, ya que el cultivo de la esfera personal es imprescindible para el desarrollo del “ser humano de primera clase”. Esa esfera personal es la que el poeta

debe iluminar desde la simpatía. Que cada lector en su lectura privada haga saber posteriormente a su vecino el efecto que genera la abierta poesía de Whitman en sí mismo y que el vecino también se deje influir construyendo una amistad civil, una fraternidad, en la que la diversidad es celebrada y la soledad desaparece.

II. PERSPECTIVAS DEMOCRÁTICAS. Desde el principio, Whitman anuncia los principales temas y conceptos a tratar en el texto. Se expresa de manera directa y aborda desde el primer momento todo lo que quiere tratar. En lo que podríamos llamar el prelude del texto Whitman ya ha dejado ver las ideas básicas a desarrollar en las siguientes sesenta páginas³. Atenderemos entonces minuciosamente a estas primeras páginas del prelude donde se halla toda la materia y posteriormente matizaremos el contenido atendiendo al desarrollo del texto.

El texto se abre con la definición del concepto más importante del movimiento trascendentalista: naturaleza. *Naturaleza* será el eje vertebrador del texto, el reflejo y la imagen guía que impregne todo el texto (también todo el pensamiento de Whitman). Aquí naturaleza se define como variedad y libertad. Seguidamente realiza un paralelismo de naturaleza con el Nuevo Mundo (el espacio político principal de estas *Perspectivas*). Nuevo Mundo toma como referencia el concepto de naturaleza. Los dos elementos definitorios del concepto de naturaleza, variedad y libertad, se vinculan a los dos elementos definitorios de Nuevo Mundo, a saber, política (variedad) y progreso (libertad). Así llega a la siguiente pregunta: ¿Qué diferencia a la *vida política* de otras? Pues también dos rasgos contestarán a la pregunta enunciada: en primer lugar, una gran variedad de carácter (variedad, política) y en segundo lugar, la expansión de la naturaleza humana en innumerables e incluso antagónicas direcciones (libertad, progreso).

Todo buen texto político expresa claramente una concepción de la historia, esto es, dibuja aunque sea esquemáticamente una filosofía de la historia. Seguidamente es lo que encontramos en el texto. Para Whitman el pasado es el feudalismo y su actitud frente al pasado es de aceptación animosa del mismo. Tras este gesto, se debe entender el presente como descendencia legítima del pasado (del feudalismo). Desde cierto punto de vista, quizá sea necesario indicar que este texto fue escrito en el 1871, me refiero a la consideración del feudalismo en Whitman que puede ser atávica vinculada al presente 2018. Desde mi punto de vista, algunos elementos del feudalismo siguen presentes en nuestro tiempo; entiendo que de 1871 a 2018 haya habido cambios, pero yo no percibo esta apreciación de Whitman atávica, ya que las relaciones de poder del feudalismo (influencia muy notable del cristianismo y de la nobleza en la configuración de la realidad, patriarcado, redes clientelares, etc) en mi opinión aún se perciben. El futuro es el tiempo en el que se vierte toda consideración filosófica de la historia. El futuro también en Whitman es lo más importante. Futuro tiene tres elementos: los dos primeros son éxito y esperanza. Estos se entienden como la actitud hacia el tiempo que viene y también como estado de ánimo positivo. El tercer elemento es el esencial: *perspectiva*. El futuro es una perspectiva que ilumina. ¿Qué ilumina tal perspectiva?

En definitiva, todo lo que engloba la política: en primer lugar, las especulaciones político-morales. En segundo lugar, el principio democrático republicano. Y en tercer lugar la teoría del desarrollo y la perfección por medio de normas voluntarias y

³ El prólogo según Whitman termina una página después de comenzar, en el segundo párrafo de la página 60. Podríamos decir que en esta primera página realiza una Intro entonando unas primeras melodías sobre el tema (ya enuncia la vinculación principal entre los conceptos de naturaleza y política). El prelude de la obra abarcará 13 páginas y las restantes 60 conformarán el desarrollo sinfónico de lo ya entonado en el primer prólogo y explicado en el prelude.

autosuficientes. Whitman exclama que únicamente Estados Unidos, el *Nuevo Mundo*, defiende esta perspectiva.

Esta perspectiva se desarrolla a partir de la naturaleza y como base están los principios democráticos de variedad y libertad. Whitman no va a estudiar la economía política sino que vagabundeará entre la gente en búsqueda de la esencia del ser humano. ¿De qué manera aborda esta búsqueda? En la línea de la sociología, sociología en tanto análisis de la sociedad mediante el vagabundeo entre la gente. Esto significará aceptar, pero no únicamente aceptar como consecuencia del mero tolerar, sino también afrontar los peligros del sufragio universal. Precisamente para este enfrentamiento, Whitman realiza una sociología del Nuevo Mundo (sinónimo de Estados Unidos) mostrando sin reparos el patriotismo que une por lo general a todos los ciudadanos de esta nación y haciendo notar el rasgo de este carácter nombrando en numerosas ocasiones el nombre de su país (llamándolo incluso Nuevo Mundo) en su escrito. Futuro, éxito, democracia, Estados Unidos y Nuevo Mundo, pueden ser entendidos como “sinónimos” en nuestro pensador. Al final de la página 60 dice: “Utilizaré las palabras Norteamérica y democracia intercambiamente, y el problema no es consciente. Los Estados Unidos están destinados, o bien para superar la espléndida historia del feudalismo, o para demostrar el más tremendo fracaso del tiempo.”

Más adelante, explica el concepto de casta, usado en numerosas ocasiones durante el escrito. Casta engloba tres componentes: el feudalismo (economía y forma de poder), la tradición eclesiástica y la institución política; y posee lo esencial, el subsuelo. Detengámonos en la palabra subsuelo usada aquí. Whitman más adelante usará subsuelo como la base material sobre la que construir su idea política. Sin embargo, ahora, el concepto es el subsuelo, lo esencial, en la jerga de Thoreau los principios. Principios que van en búsqueda de la voluntad, del *impulso de futuro*, del desarrollo y de la autosuficiencia. Por ello, lo esencial no lo puede poseer la casta, lo esencial lo debemos poseer todos y cada uno de los ciudadanos. Por lo menos, primeramente, el pueblo deberá desprender a la casta de los beneficios de los frutos de lo esencial y posteriormente apropiarse verdaderamente del subsuelo de toda sociedad. Pero, exactamente, ¿qué posee la casta? ¿Qué es lo esencial? La educación, las normas sociales y la literatura.

Hemos dicho que para Whitman la política no es economía, es una especie de sociología que se convierte, en un nivel superior, en literatura. La democracia no es teoría, es cultivo del arte, arte independiente del yo y no de la tradición. La literatura es un arte que penetra la mentalidad, la médula dice después, llenando de vida y otorgando decisión. La literatura tiene un nivel de influencia de mayor grado superando al superficial resultado y consecuencias del sufragio universal y es que la literatura da *color* a todo. Literatura es el concepto central de estas *Perspectivas* y va ligado en una conjunción indisociable a educación y normas sociales. Literatura, en un sentido más profundo, se puede entender como canto de autodeterminación, de libertad ya que en la literatura queda reflejada la naturaleza del ser humano. Whitman también afirma aquí que la literatura establece un carácter religioso y moral bajo las bases políticas, productivas e intelectuales de los Estados. Según Whitman: “El problema de la humanidad en todo el mundo civilizado es social y religioso y es preciso acabar enfrentándose con él y tratarlo literariamente” (Whitman, 2013: 63).

Literatura, masa y democracia son tres conceptos que tiñen nuestra materia, por ello, podemos afirmar que *Perspectivas democráticas* es un escrito anti-platónico en toda regla, es una rebelión en contra de la casta y se eleva para ello la idea de originalidad en todos los sentidos del concepto. Originalidad como forma de vida. Teniendo esta idea de originalidad podemos definir el concepto de color ya que está

íntimamente relacionado: color no es rojo, azul, naranja, morado, rosa o verde. Color es, siguiendo la metáfora, rojo oscuro, azul claro, naranja amarillento, morado violáceo, rosa fucsia y/o verde pistacho. El color son matices, matices del arte independiente del yo, la estética metafísica personal que Whitman desea transformar en política. Sin embargo, no debemos entender los colores como escudos en servicio de la guerra sino como perspectivas a favor de la iluminación de la vida. La idea hegeliana de la asimilación de los contrarios⁴ también está aquí presente: lo contrario no es el enemigo con el que luchar. Lo contrario define a uno mismo y se debe tener en cuenta siempre como elemento indispensable para la autoconstrucción de uno mismo. De hecho, de esta manera también se construye la democracia.

Siguiendo con la idea de *literatura*, nuestro autor realiza un paralelismo con Grecia debido a que su concepto de literatura es cercano en su aspecto fundacional al de la Grecia Antigua (pero desde un gesto completamente moderno, nuevo y renovado, como apuntábamos en la introducción). Avanzando en el texto se comprenderá mejor este paralelismo, y es que la literatura griega está teñida de dolor. El dolor, el mal, la muerte, como en los griegos clásicos no son evitados por Whitman, ya que considera inevitable su acaecimiento en el transcurso de la vida. Lo doloroso es tomado siempre para el aprendizaje y su vivencia enseña muchísimo más que cualquier advertencia anterior que intente esquivarlo. Para Whitman: “Grecia la inmortal pervive en un par de poemas [...] el genio de Grecia y toda la sociología, personalidad, política y religión de esos estados griegos residía en su literatura y su estética.” (Whitman, 2013: 63).

La totalidad de la religión, de la ley, de la sociología y, en suma, la *construcción democrática* se imprime en la atmósfera gracias a los poetas, filósofos y escritores; potenciadores del impulso hacia el espíritu libre ya que la literatura puede influir moralmente en el mundo. Recordemos que en todo caso el término “perspectivas” es un concepto estético y “democráticas” es un concepto político, materias, conceptos vivos a disposición de los hombres y mujeres de letras inspirados por el impulso hacia el espíritu libre. El objetivo final es revestir de estética y su correspondiente moral a la política, ejercicio realizado desde la masa como punto de partida.

Por encima de todas las artes, es la literatura la que domina [...] No basta que la nueva sangre, el nuevo marco de la democracia se vivifique y se mantenga ensamblado puramente por medios políticos [...] además, me parece claro que, a menos que penetre más profundamente, se haga, cuando menos, más firme y cálidamente a los corazones, las emociones y las creencias de los hombres, [...] su fuerza será deficiente (Whitman, 2013: 65).

En todo caso se busca la consolidación, el esqueleto común y, aún más importante, la identidad moral (*éthos*, en griego clásico) comunicando ambos valores (identidad y moral) por expresadores nacionales, comprendedores y exhaladores de cuanto es universal, común a todos en dirección a la construcción democrática del Nuevo Mundo.

Whitman anuncia seguidamente el núcleo de toda verdadera literatura: la idea de moralidad. La idea de moralidad inunda los corazones, irradia luz de bondad universal, une auténticamente a los seres humanos y en una crisis moral funde todo lo demás con irresistible calor. Idea también unida a la idea (hegeliana) de reconocimiento de uno mismo y de la alteridad. Los matices expresivos de esta idea configuran la identidad moral de cada individuo y, más importante, de cada pueblo. En definitiva, la identidad moral forja un carácter, una personalidad básica en sentido social relacionada constantemente con el espíritu libre.

⁴ Existe una diferencia con respecto a la idea hegeliana: en Hegel, tras la pugna entre contrarios se da síntesis unificadora. En Whitman esta síntesis es más bien pluralidad abierta y no tanto unidad cerrada.

Llegamos ahora a una idea distinta y que se ha mencionado anteriormente: la idea de subsuelo en sentido material que guarda una gran semejanza con la idea de infraestructura del filósofo Karl Marx. Y es que un populacho acomodado es lo principal, es la base del subsuelo para todo proyecto político y con más razón si desea poseer carácter democrático. Pero esto no es suficiente. En Whitman es compatible el confort con la moralidad. Whitman entiende, por ejemplo, que el desarrollo de la red ferroviaria es beneficioso, es progreso, ya que garantiza confort. Por ello, el populacho acomodado es una de las partes del subsuelo para la construcción democrática. Pero esto no es suficiente. La otra parte, lo esencial, el subsuelo abstracto (educación, normas sociales y literatura) será imprescindible también para el proyecto.

Tan importante es el cuerpo, como el alma, como el Todo que lo envuelve y forma parte de él. Nuestro poeta cree que se está trabajando bien en el cuidado del cuerpo y de lo material, se está sacando a la masa de los fangales y esto es un éxito, pero, por otro lado, el trabajo del alma está sumido en un fracaso casi completo. Por ello, Whitman llega a la pregunta crucial del texto: “¿Hay, ciertamente, aquí hombres dignos de tal nombre?” Y responde: “Confesemos que, ante ojos severos, que dirijan el microscopio moral sobre la humanidad, lo que aparece es una especie de seco y plano Sahara [...]” (Whitman, 2013: 70). Para Whitman un verdadero hombre posee por sí mismo *fibra moral consciente*. Es ésta la herramienta del poeta y de los que infunden valor a la realidad, la sangre que vierte en sus tintas y la correspondiente belleza que resulta del gesto auténtico, consciente y profundamente moral. Son letras doradas que traducen la idea de moralidad.

¿El método? La literatura. ¿Cuál es su definición y objetivo? El siguiente:

Y, para infundir en todo esto y en tan lamentables condiciones, el aliento restablecedor de la vida sensata y heroica, pienso que lo que hace falta es una literatura completamente nueva, no basada en copia y reflejo de superficies existentes, ni en servilismo a lo que se llama “gusto”, y no sólo para divertir, pasar el tiempo, celebrar lo bello, lo refinado, lo pasado, o exhibir pericia técnica, rítmica o gramatical, sino una literatura que sostenga vida, religiosa, compatible con la ciencia, que maneje elementos y fuerzas con fuerza competente, enseñando y entrenando a los hombres, y como, quizás, el más precioso de sus resultados, alcanzando la total redención de la mujer, sacándola de esas increíbles sentinas y telarañas de estupidez, costura y toda clase de encanijamiento dispéptico, garantizando de tal forma a esos Estados, y a la fuerte y dulce raza femenina, una raza de perfectas madres. He aquí y no otra cosa, lo que hace falta (Whitman, 2013: 71).

Se atisba en este punto la importancia que asigna Whitman a la mujer como elemento fundamental para el desarrollo del proyecto democrático. La mujer debe liberarse del poder de la casta. Potenciar al máximo la originalidad de la mujer libre significaría ensanchar en gran medida la dimensión democrática. Whitman tiene en cuenta el magnánimo poder educativo que poseen las mujeres, mayor todavía si son madres. Pero el concepto es distinto a las mujeres madres ideales que propone Platón, Whitman pone a las mujeres al mismo nivel de los hombres y las desea liberar del patriarcado. Whitman no reconoce las valiosas diferencias del género femenino, más bien favorece la originalidad: las semejanzas y diferencias del género femenino en una sociedad democrática. Busca verdaderas mujeres y ciudadanas al mismo nivel que los hombres, busca madres que potencien, que ejemplifiquen la idea de libertad que sean también renovadoras de la tradición y no esclavas de ella.

Aquí terminaría el comentario del preludio de nuestras *Perspectivas democráticas*. A partir de ahora completaremos las ideas presentadas mediante las restantes sesenta páginas del escrito.

Whitman en este texto reclama en mayúsculas un gobierno del pueblo, por el pueblo y para el pueblo. La idea de moralidad irradia verdad y hace al hombre, como decíamos, hombre verdadero. Así, directamente llegaríamos a un perfecto individualismo armonizado con la idea de conjunto. La literatura, pues, considera al pueblo como objeto y como sujeto. Individuo y sociedad no son elementos con fronteras fuertemente definidas como en el liberalismo político. Las *Perspectivas* de Whitman a mi parecer poco tienen que ver con cualquier perspectiva liberal. Para llegar a ser un verdadero hombre tal y como lo entienden los trascendentalistas americanos se debe entender la idea del *florecimiento*. El liberalismo no garantiza el desarrollo personal en ningún caso. Insta a unos mínimos que den la libertad para que si el hombre desea crecer como persona pueda tener la oportunidad. Prima en todo caso el individualismo y el individuo, sin embargo, por sí solo, nunca llega a florecer. Puede verse esta idea reflejada en el film *Ciudadano Kane*. El protagonista, como indica el trineo que posee cuando es niño, siempre será un capullo en flor que muere sin llegar a florecer.

Todo verdadero hombre es un ciudadano abierto al mundo, sin miedos ni fronteras que delimiten la apertura. Cuanto mayor sea la apertura, mayor serán las posibilidades de cualquier afloramiento. Recordemos que en la alteridad en ningún caso veremos a un enemigo sino otro color personal enfrentado que llega y se recibe “con los brazos abiertos” (abiertos a lo que sea, no cerrados ante el peligro de la alteridad). Justifico mi argumento con la siguiente afirmación de Whitman:

[...] el objetivo de la democracia [...] es que el hombre, debidamente entrenado en sensatísima, altísima libertad, puede y debe erigirse en ley y, en serie de leyes, de sí mismo, acotando y administrando no solamente su propio control personal, sino también sus relaciones con otros individuos y con el Estado [...] garantiza resultados, semejantes a los de las leyes naturales [...] preparar a las comunidades, en todas sus fases y grados, a comenzar por individuos y a terminar, de nuevo, en ellos, para gobernarse a sí mismos (Whitman, 2013: 74 y 79).

Recordando los rasgos que definen la naturaleza (libertad y variedad), Whitman reconoce el individualismo como principio, pero lo considera insuficiente en materia política ya que el individualismo aísla y en política la fraternidad es un sentimiento indispensable. El principio del individualismo es aceptado como principio, pero como principio (comienzo y nada más) de la gestación del personalismo. La religión estará en el núcleo de la democracia, alimentando sin cesar la ley superior de la fraternidad. Justo la religión se realiza (está siendo o, en el futuro, estará siendo) mediante el personalismo, la construcción meditativa de la conciencia interior para llegar, por, último a comulgar con lo inefable, sentir fraternidad y florecer con sentido.

¿Y tú, oh, amigo, supusiste acaso que la democracia era solamente para las elecciones, para politiquero, para dar nombre a un partido? Pues yo afirmo que la democracia sólo tiene valor cuando se pasa de mano en mano, hasta llevarla a su florecimiento y fructificación en las maneras, en las formas más altas de interacción entre los hombres y sus creencias –en religión, en literatura, en universidades, en escuelas–, democracia en toda la vida pública y privada, y en el ejército y en la armada (Whitman, 2013: 89).

Solo, y silencioso pensamiento, y espanto, y aspiración: y entonces he aquí la conciencia interior, como una inscripción todavía no vista, escrita con tinta mágica, rayos saliendo de sus maravillosas líneas, y yendo derechos al sentido. Las biblias han de transmitir, y los sacerdotes exponer, pero es únicamente la silenciosa operación de la propia, aislada personalidad la que ha de entrar en el puro éter de la veneración, llegar a los niveles divinos, comulgar con lo inefable (Whitman, 2013: 99).

Atiende a la coloración de la sociedad, mediante la literatura, mediante la democracia. La sociedad es dinámica y no es abarcable con el control de la paleta de colores. Se dinamiza mediante la expresión de los colores personales vivificados en el mundo de la vida, en el *juego* de la interacción humana, la nueva estética (política) de nuestro futuro:

Tras conservar la cohesión (conjunto-individualidad) en todas las circunstancias, consiste en vitalizar el juego libre del personalismo del ser humano, reconociendo en él algo que requiere ser tenido en consideración cada vez más, lucido y adoptado como el sustrato de lo mejor que tenemos (el gobierno, ciertamente, está por él), incluida la nueva estética de nuestro futuro (Whitman, 2013: 97).

El idioma de los ciudadanos estará refrescado y abierto por el hábito de la naturaleza que configurará una nueva teoría de composición literaria. Por supuesto, los lectores no son ciudadanos pasivos, adormilados. El lector debe leer con atención y llegar incluso a poder reconstruir el contenido de todo escrito:

El acto de leer no es para adormilados, sino, en su más amplio sentido, ejercicio, lucha de gimnastas; que el lector ha de hacer algo por sí mismo, ha de estar alerta, debe construir por sí mismo o por sí misma el poema [...] Eso equivaldría a hacer una nación de mentes ágiles y atléticas, bien ejercitadas e intuitivas, acostumbradas a depender de sí misma, y no de unas pocas tertulias de escritores. (Whitman, 2013: 130).

Siguiendo, en definitiva, tres grandes fases (las dos primeras preparatorias) se llegará al estado de armonía y estabilidad: En primer lugar, la Fase de los derechos políticos. En segundo lugar, la Fase de la prosperidad material. Y terminada la preparación se llega a la tercera Fase de la democracia religiosa. Se llegará por fin a la independencia. Pero: “¿Qué quiere decir independencia? Libertad de todas las leyes o vínculos, excepto aquellos que uno mismo se impone, bajo el control de las leyes universales” (Whitman, 2013: 113).

Con todo esto, Whitman afirma que es necesario comenzar ya, pero con prudencia, a caminar hacia el futuro, a democratizar. El hombre medio de un país es tan importante como cualquier otro, el obrero más bajo tiene la misma importancia que el presidente. Los poetas serán las almas inmortales que nos apunten y nos entrenen hacia la emancipación. “La naturaleza (el único poema completo y real), existiendo serena en el esquema divino, conteniéndolo todo, [...] el verdadero principio, y que nada se pierde o puede perderse jamás, ni alma ni materia. [...] Yo he soñado, [...] he soñado hasta el fin.” (Whitman, 2013: 124, 125 y 128).

III. CANTO A MÍ MISMO. Leyendo a Walt Whitman sacamos la conclusión de que en música sería autor de grandes sinfonías. La estructura del *Canto a mí mismo* no posee el desarrollo lineal de la poesía convencional sino que gira en círculos y en espirales como si se tratase de una sinfonía musical.

El hilo conductor de este poema es la hierba, sutil elemento natural y coherente con su perspectiva democrática. La hierba es un elemento corriente de la naturaleza ya que está por todas partes. Este “suelo democrático” poblado de hierba crece libre y desigual siendo el símbolo (panteísta) conector de todo lo abarcable.

Canto a mí mismo, el principal escrito de Walt Whitman, está dirigido a todo el mundo ya que Whitman es un autor público. Su mundo privado es accesible ya que se trata del desarrollo, del florecimiento de un humano corriente que se proclama poeta desde la masa como mero representante del que vive intensamente la verdadera vida democrática de su tiempo.

Por ello el “Yo” es el corazón del poema y su evolución es la personalización (coloración) del individuo basado en una identidad universal. Whitman cree que en una democracia, el individuo es más individuo cuanto más seguro está de sí mismo y más piensa en sí mismo (proceso de personalización) como parte integrante de una comunidad (identidad universal), hasta el punto de que no puede haber unión de hombres más perfecta y fuerte que aquella en la que los individuos que la forman son realmente individuos (poseedores de fibra moral consciente). Comunidad e individuo se necesitan y se retroalimentan.

Whitman ejemplifica al individuo moderno, al nuevo hombre renovado que propone un futuro alentador. Se proclama, asimismo, el poeta de la nueva ciencia y de la nueva religión. Humaniza la ciencia y la religión y las vierte siempre a favor de la sociedad advirtiéndole que deben ser renovadas para su constante utilidad humana. Los fines de la nueva religión y de la nueva ciencia son siempre el progreso, entendiendo el progreso como algo compatible con el confort (moral y tecno-científico) de las masas y con ser una herramienta de mejora (también moral y tecno-científica) indispensable para el desarrollo de los nuevos verdaderos hombres.

La temática sexual en Whitman está abiertamente expuesta en amplitud en sus obras. Whitman es un amante de la vida en sí misma ya que a todo le encuentra un punto de belleza y todo es amado por él. Parece difícil vincular esta temática con la política pero no lo es ya que Whitman entiende que la consagración de la democracia es la completa liberación sexual. Despojarse de tabúes, desacralizar el cuerpo y desnudarse, quitarse los complejos de lo social y aceptarse a uno mismo y a los demás es una revolución sexual pero también social y política hacia una democracia igualitaria. Todos los individuos (hasta el menos agraciado) tienen derecho a una vida sexual digna ya que todos son bellos por igual. Una verdadera actitud democrática es aquella que ama la vida en todas sus dimensiones y el sexo es una parte fundamental del amor. Whitman rompe las barreras psicológicas del amor cristiano y puro y pone el acento en amar con el cuerpo y no únicamente con el alma. Una sociedad cuya salud sexual sea buena, tendrá afecto hacia sí misma, se generará unión y fraternidad. Gozar de una buena salud sexual es favorable para los individuos ya que están dispuestos psicológicamente hacia el amor. Una sociedad que se ama es una sociedad que prospera, una sociedad que no se reprime (y que desea sexualmente) es una sociedad verdaderamente libre.

En este sentido, la masa es cuerpo y el cuerpo conoce con sus sentidos y con sus sensaciones. El cuerpo siempre es social, nunca está solo⁵. El alma, nunca separada del cuerpo en Whitman, se corresponde con el individuo en la construcción de sí mismo: ésta es su dimensión privada. Sin embargo, el alma también se hace pública mediante el encuentro, mediante la expresión personal, mediante la literatura (de menor a mayor grado). Cuerpo y alma abiertos al amor (y al sexo), armonizados, generan democracia tanto a nivel individual como a nivel social ya que es dejar de temer a lo desconocido (a lo diferente, a la alteridad, a lo nuevo) y estar dispuesto para construir conjuntamente una bonita, nueva y original sociedad “colorada” y amada por sus individuos.

Las siguientes dieciocho citas del poema *Canto a mí mismo* explicarán mucho mejor los principios del pensamiento político de Whitman. Explicar a Whitman sin transcribir algunos de sus fragmentos poéticos me parece no ser justo con nuestro poeta. En estos dieciocho fragmentos que hemos seleccionado, intentamos hacer ver, mediante la propia poesía de Whitman, los conceptos antes explicados en el anterior apartado de este trabajo. Ya que el texto *Perspectivas democráticas* se fundamenta en

⁵ Salvo en experimentos antropológicos que no vamos a contemplar ahora mismo.

el *Canto a mí mismo*⁶, todo lo indispensable para entender mejor el manifiesto político de Whitman lo extraemos aquí de su manifiesto más personal (e importante) y será transcrito seguidamente.

Por otro lado, pienso que la interpretación de un poema o de un fragmento no es un ejercicio noble. Los poemas se explican por sí mismos. Aunque quizá sea posible realizar, tras la transcripción de cada fragmento, el ejercicio de resaltar de cada cita el concepto político o idea que se está expresando.

1. Versos 1-7

Me celebro a mí mismo,
y cuanto asumo tú lo asumirás,
porque cada átomo que me pertenece, te pertenece
también a ti.
Holgazaneo e invito a mi alma,
me tumbo y holgazaneo a mi antojo... mientras
observo una brizna de hierba veraniega

En el primer fragmento seleccionado se nos ofrece el concepto personalismo en conjunción al de carácter y ya podemos entrever el concepto naturaleza que quedará mejor explicitado más adelante. El mí mismo es posesión del sujeto (del yo) pero también de lo otro (del tú). Cada matiz expresivo forma parte de la vida, vida que está constantemente relacionada sin fronteras claras. El alma al sol juega con la naturaleza. La hierba lo envuelve todo.

2. Versos 65-68

[...] De la penumbra avanzan antitéticos
iguales... Siempre la sustancia y la multiplicación,
siempre la síntesis de una identidad... siempre la
diferencia... siempre la creación de vida [...]

En la segunda cita se expresa claramente la idea hegeliana de dialéctica, pero como se ha explicado anteriormente, la síntesis se realiza en apertura a la pluralidad. No hay identidad integradora sino integración de las identidades, de la diferencia. Creación.

3. Versos 348-365

Veintiocho muchachos se bañan en la playa,
veintiocho muchachos y todos tan amigos,
veintiocho años de vida femenina y todos tan
solitarios.
Suya es la hermosa casa que se alza en la orilla,
se oculta hermosa y ricamente vestida tras las persianas
de la ventana.
¿Cuál de los jóvenes le gusta más?
¡Ah! El menos agraciado le parece hermoso.
¿Adónde va usted, señora? Porque la estoy viendo,
chapotea usted en el agua allá abajo y sin embargo
permanece inmóvil en la habitación.
Bailando y riendo por la playa vino la bañista
veintinueve,
los otros no la vieron, pero ella los vio y los amó.
El agua brillaba en las barbas de los muchachos, se

⁶ Es conveniente leer *Hojas de Hierba* para entender mejor el elaborado lenguaje poético que se muestra en *Perspectivas democráticas* y que a priori puede resultar confuso.

escurría por sus largos cabellos,
pequeños arroyos recorrían sus cuerpos [...]

Este fragmento expone la liberación sexual de forma natural por parte de una mujer. La mujer ama y es amada por una multitud, no se reprime, socializa su deseo disfrutando con su cuerpo de una experiencia sexual en libertad.

4. Versos 408-411

[...] Bueyes que agitáis el yugo o que paráis en la sombra,
¿qué expresáis con vuestros ojos?
Me parece que más que todos los libros que he leído en
mi vida. [...]

En este fragmento se realiza el concepto naturaleza. Whitman quiere dejar claro que la naturaleza es la verdadera lección, en la naturaleza están todas las enseñanzas que necesitamos para desarrollarnos como seres del mundo. “La naturaleza es sabia” como anuncia el proverbio. Más útiles son sus enseñanzas incluso que las de los libros.

5. Versos 697-732

[...] ciudadano de las grandes naciones, de la nación de muchas
naciones, la más pequeña lo mismo que la más grande,
sureño tanto como norteño, cultivador indolente y hospitalario,
un yanqui que sigo mi camino [...]
camarada de todos
aquellos que estrechan la mano e invitan a comer y beber;
aprendiz con los más simples, maestro de los pensadores,[...]
de todas las razas, oficios y rangos, de todas las castas y religiones, [...]
Todo lo resisto mejor que mi propia diversidad. [...]

Seguidamente vemos recitadas las palabras diversidad pero también las palabras casta y camino. El verdadero ciudadano político de Whitman no es únicamente como individuo nacionalizado en un país. De hecho, no importa la procedencia sino el espíritu libre. Por ello, Whitman, ejemplificando al espíritu libre, es un yanqui que sigue su camino. Aparece también la palabra casta y hace función descriptiva del ciudadano común. Los verdaderos ciudadanos políticos son principalmente camaradas entre sí (fraternidad). Las diferentes opciones vitales (colores) habitan armonizadas en la comunidad como parte y como fundación de la sociedad.

6. Versos 780-788

Ésta es la comida servida agradablemente... ésta es
la carne y la bebida para el hambre natural,
es para el malvado tanto como para el justo... con
todos me cito,
no permitiré que una sola persona sea ignorada o excluida,
la mujer mantenida, el gorrón, el ladrón están aquí
invitados... el esclavo de labios gruesos está
invitado... el sifilítico está invitado,
no habrá ninguna diferencia entre ellos y los otros. [...]

A continuación se continúa tratando el concepto diversidad. Cada uno es diverso y el todo es diversidad. Diversidad no excluyente en ningún modo, todos tienen

cita, todos son tenidos en cuenta, el justo, pero también el malvado. Democracia, reconocimiento y apertura.

7. Versos 844-847

[...] Existo como soy, eso es bastante,
Si nadie en el mundo lo sabe, estoy satisfecho,
Y si todos y cada uno lo saben, estoy satisfecho. [...]

En séptimo lugar hallamos una exclamación de satisfacción. Satisfacción de estar vivo. Canto a la vida, únicamente la existencia es suficiente para la satisfacción. El mero existir es un éxito. Aquí hallamos la actitud renovadora que exalta Whitman para los nuevos hombres y nuevas mujeres modernas. Aquí y ahora, siempre positividad.

8. Versos 858-866

Soy el poeta del cuerpo,
y soy el poeta del alma.
Los goces del cielo están conmigo y los tormentos del
infierno están conmigo,
los primeros los injerto y multiplico en mi ser... los
últimos los traduzco a una nueva lengua.
Soy el poeta de la mujer tanto como del hombre,
y digo que es tan grande ser mujer como ser hombre,
y digo que nada es tan grande como la madre de los hombres. [...]

Decíamos que el cuerpo es tan importante como el alma. ¿Aparece aquí una escisión clara entre cuerpo y alma? No. El ser es a la vez fragmentos, partes, y a la vez todo. Consciencia total del ser. También reconoce la importancia de la mujer tan grande como la del hombre. Y finalmente advertimos la necesidad de canalizar el mal de forma no-cristiana. El mal es pedagógico, los griegos lo sabían. Por ello, Whitman traduce el infierno a otra lengua que posee nuevos valores.

9. Versos 955-959

¡Desarrollo incesante de las palabras de cada época!
Y la mía una palabra del presente [...]
Una palabra de la fe que nunca defrauda,
un tiempo tan bueno como otro tiempo... el ahora
o el mañana son lo mismo para mí. [...]

Aquí tenemos el concepto futuro. Los cambios no se esperan ad infinitum. El futuro se enfrenta con esperanza pero lo bueno puede comenzar ahora mismo. No nos podemos anclar en el pasado. El pasado se acepta animosamente y se “supera” en el presente que es el punto de partida del impulso creador. Aprender esto es desarrollar una época, es entender que cada tiempo es propicio para poder florecer.

10. Versos 999-1003

[...] Yo pronuncio la contraseña primordial... y hago el
signo de la democracia;
¡por Dios!, no aceptaré nada que no sea ofrecido a los
demás en iguales términos. [...]
cada momento y todo lo que ocurre me hace estremecer
de alegría. [...]

Signo democracia como clave política que inunda de equilibrio. Principio básico de igualdad. Nadie es más que nadie. El equilibrio a su vez genera alegría. Nada es más que nada. Todo cabe por igual.

11. Versos 1116-1119

Creo que no haré otra cosa durante mucho tiempo
que escuchar,
para aumentar mi caudal con lo que oigo... y dejar
que los sonidos me enriquezcan [...]

Aquí mutamos el concepto color por el de sonido desplazándonos en su extremo de diversidad y profundidad. Color se transforma en sonido. El color forma parte de una perspectiva humana (*éthos* individual), el sonido es una extensión del concepto naturaleza. Lo que es el color en política es el sonido en naturaleza. Todo color enriquece, todo sonido enriquece. Bailar con los sonidos es vivir en toda su intensidad.

12. Versos 1235-1240

[...] lo insignificante es tan importante para mí como lo demás, [...]
La lógica y los sermones jamás convencen,
la humedad de la noche penetra en mi alma con más intensidad. [...]
la articulación menor de mi mano puede humillar
a todas las máquinas. [...]

Seguimos con la idea de reconocimiento. Y entendemos que son las vivencias más que las palabras las que penetran en el ser con más intensidad. Las palabras para penetrar han de ser vivas y potentes no lógicamente válidas. El principio reconocimiento proporciona la vivificación de la comunicación. En tercer lugar hay un humanismo: las máquinas hechas por el hombre no son más poderosas que sus creadores. Cualquier ápice de ser humano vale más que cualquier impresionante máquina.

13. Versos 1290-1293

Creo que podría volver y vivir un tiempo con los animales [...]
Me muestran de esta manera su relación conmigo y yo los acepto; [...]
eligiendo a uno que va a ser mi amigo,
escogiéndolo y yéndome fraternalmente con él. [...]

Aquí se vinculan los conceptos naturaleza y reconocimiento en la síntesis amistad, en la síntesis fraternidad, necesario valor religioso para el proyecto político pero, obviamente también, para el proyecto vital. La relación es el concepto juego, es interacción y aceptación. Apertura.

14. Versos 1775-1777

[...] Me alzo en éxtasis por encima de todos y me dejo llevar
por la verdadera gravitación,
el girar y girar es dentro de mí elemental.

El juego (la interacción) es girar y girar dejándose llevar (libremente) por el transcurso vital. Ese es el verdadero fluir, el verdadero estar en el mundo. Giro como

ritmo vital abandonando la línea constante. Se trata de vivir cada momento sin las presiones del pasado y/o del futuro.

15. Versos 1833-1838

Sol jactancioso, no necesito tu calor... desaparece,
tú sólo iluminas superficies... yo fuerzo las
superficies y también las profundidades. [...]
Ved que no doy lecciones ni limosnas,
lo que doy, lo doy por entero de mí mismo. [...]
me sobran las riquezas, y todo lo que tengo lo doy

La luz debe alumbrar tanto al cuerpo como al alma. La luz del alma no es la del Sol. La superficie es calentada naturalmente pero el calor del alma es forzada por el poeta, se consigue a través de la literatura. Y la literatura influye moralmente en el mundo, aquí se nos muestra el gesto de generosidad. El poeta se expresa entero a sí mismo, se inyecta en los corazones e infunda valor.

16. Versos 2104-2107

Ha llegado la hora de que me explique [...]
pongámonos en pie.
Me despojo de lo conocido [...] lanzo a todos los
hombres y mujeres conmigo hacia lo desconocido

Al “Yo” nada le da miedo, ni siquiera la muerte. Lo desconocido es la alteridad, los paisajes por descubrir, las cuestiones a desarrollar y a innovar. Lo desconocido es lo nuevo pero es también la muerte. Cada día es diferente si nos alejamos de los dictámenes de la tradición y el poeta nos insta en vivir con valor y a escuchar la verdad de nuestros corazones. Nosotros mismos y lo desconocido se dan la mano en una profunda aventura hacia el futuro. Whitman es la hierba seductora que nos sustenta.

17. Versos 2235-2239

Ni yo ni nadie puede andar por ti ese camino,
debes andarlo por ti mismo. [...]
tú mismo debes encontrar la respuesta. [...]
debes acostumbrarte al resplandor de la luz y de cada
momento de tu vida. [...]

Aquí se dibuja el concepto camino. La luz ya se muestra en su acepción armonizada con el alma. Debemos acostumbrarnos a vivir intensamente y con todas sus consecuencias. A caminar con independencia, a vivir de verdad, como verdaderos hombres⁷ dignos de tal nombre.

18. Versos 2442-2450

[...] Me entrego al barro para renacer de la hierba que amo,
si quieres verme de nuevo, búscame bajo la suela de tus zapatos.
Apenas comprenderás quién soy y lo que significo,
pero seré para ti buena salud sin embargo,
y filtro y fibra para tu sangre.
Si no consigues encontrarme al principio, no te desalientes,

⁷ Hombre entendido aquí como ser humano que posee fibra moral consciente.

si no me encuentras en tu lugar, busca en otro,
estoy en alguna parte esperándote

Este final del poema *Canto a mí mismo* ha sido muy comentado y celebrado. Volvemos al barro para seguir girando en nuestro camino. Naturaleza, hierba, que crece bajo los pies. El poema sugiere buena actitud, nos muestra la idea de moralidad, guía para actuar con la sangre poseedora de la fibra moral consciente. El “te” final es apertura, el yo abierto al tú. Eterno retorno del encuentro sin punto final definido.

IV. LA POESÍA DEL FUTURO. En 1881, diez años después de escribir *Perspectivas democráticas* y once años antes de su fallecimiento, Whitman escribe el texto que vamos a analizar a continuación: *La poesía del futuro*. Precisamente, *La poesía del futuro* es una revisión y un resumen de *Perspectivas democráticas*, su manifiesto político. Los conceptos trabajados en el primer texto continúan en este concretándose de manera más directa⁸.

En primer lugar, anuncia el objetivo que debe perseguir todo Estado moderno: un Estado moderno requiere de renovación. Su renovación no consiste meramente en atender a las nuevas demandas y comodidades de los individuos, tampoco en construir una nueva política (cuerpo) sino que los propósitos más importantes de todo Estado son llegar a atender a su propia literatura y su propia ciencia, ambas enfrascadas en una cultura moderna, claves para su renovación. La democracia también precisa de alma, de un alma basada en lo social (la masa): ciencia y literatura.

En este sentido, la poesía expresa a los personajes autóctonos de cada sociedad, forja carácter e irradia valor al arte, a la vida práctica y a la vida espiritual abrazando todas las formas, contenidos y todos los tiempos de una misma sociedad⁹. La poesía es revolucionaria porque genera identidad propia e impacta en la sociedad produciendo verdadera modernidad y democracia a los compatriotas. Los poetas (expresadores nacionales) son los responsables de esta revolución renovadora:

Digo que ha llegado la hora de que la democracia en América se inaugure a sí misma en las dos direcciones especificadas, los poemas y personalidades autóctonas, los nacidos expresadores de sí mismos, su espíritu solitario, irradian de manera sutil, no solo en el arte, sino también en lo práctico y familiar, en las transacciones entre empleadores y personas empleadas, en negocios y salarios, y severamente en el ejército y la armada revolucionándolos (Whitman, 1964: 196).

Pero, ¿de qué se deben renovar los Estados Unidos? ¿Ante qué se deben revolucionar? Los Estados Unidos son herederos de un Estado muy antiguo, son herederos de Europa (del Viejo Mundo) y, en especial, son herederos de Gran Bretaña. Whitman insta, tal y como hizo en *Perspectivas democráticas*, a aceptar animosamente el pasado. Sin embargo, en esta ocasión, habrá un gesto de superación y se querrá desprender del yugo de la tradición que arrastra su democrático Nuevo Mundo.

Whitman presenta una actitud respetuosa con el Viejo Mundo y propone (como el que respeta profundamente a sus antepasados) tomar como magnos ejemplos las obras europeas para que sirvan de reflexión sobre las nuevas obras propias. Llega a afirmar que el Viejo Mundo es un mundo difunto del que deberemos usar sus viejas lecciones para el futuro progreso. Lo que no se debe exportar bajo ningún concepto es

⁸ Al no encontrar editada la traducción de este texto al castellano las citas las traduciremos del inglés.

⁹ Whitman fusiona los conceptos de Literatura y poesía. Poesía se puede entender aquí como expresión literaria.

la casta, es el feudalismo europeo. La casta es el eje vertebrador de la realidad europea y los estadounidenses, según Whitman, han nacido para destruir la casta creando un Nuevo Mundo democrático que mire hacia el futuro, un futuro dirigido hacia la modernidad.

La crítica al Viejo Mundo apunta principalmente a Shakespeare, gran exponente de la literatura inglesa “moderna”. Tanto Shakespeare como sus seguidores exhalan casta y feudalismo y no expresan (en forma ni en contenido) democracia y/o libertad. La literatura europea es enrevesada, se distancia de las masas, gesto inadecuado para nuestro poeta estadounidense que rompe con todo estilo no democrático.

Desde Inglaterra se afirma que Estados Unidos no es más que su legítimo heredero y que sin su legado tradicional y lingüístico, no serían nada. Esta última afirmación es atacada severamente por Whitman ya que toda su obra (y en este escrito se pronuncia con potente voz) se impulsa hacia una nueva realidad para los Estados Unidos:

Aquí nuestros treinta y ocho Estados permanecen hoy [...] como herederos de un estado muy antiguo. [...] Puede ser, de hecho, que usemos el sol de la literatura inglesa y las estrellas más brillantes de su sistema, principalmente como clavijas para colgar algunas reflexiones para la inspección de la casa. [...]

Del primero al último, también Walter Scott y Tennyson, como Shakespeare, exhalan ese principio de casta que los estadounidenses hemos venido a la Tierra para destruir. [...]

Oímos decir, tanto por parte de Tennyson como por parte del otro ilustrado literario actual líder de Gran Bretaña, Carlyle, —como a Víctor Hugo en Francia— que ninguno de ellos es personalmente amigo o admirador de los Estados Unidos, más bien, todo lo contrario. *N´importe*. Que ellos (y más buenas mentes que las suyas) no pueden abarcar el vasto arco revolucionario arrojado por los Estados Unidos a lo largo de los siglos, fijado en el presente, lanzado al futuro sin fin; que no pueden soportar la-alta-vida-debajo-de-las-escaleras, coloreando todo nuestro estatus social poético hasta ahora [...] Pero de ninguna manera podemos permitirnos olvidarnos de ellos. (Whitman, 1964: 196, 197, 198 y 199).

La poesía del futuro contiene tres elementos: la expresión libre de la emoción, el lector y el Ego. El lector y el Ego se fusionan a través del estímulo que proporciona el poeta mediante su libre expresión. Es decir, el objetivo del poeta es despertar al lector, es estimularlo en la concepción de nuevas realidades a las que deberá llegar el propio lector mediante su lectura, mediante la comprensión del sutil mensaje cargado de contenido¹⁰. Para ello, cada poeta debe exponer su carácter, su personal punto de vista, como rasgo principal de la libre expresión del Yo poético.

La poesía del futuro apunta a la libre expresión de la emoción (que significa mucho, mucho más de lo que parece al principio), y a excitar e imitar más que a definir o terminar. Como todas las tendencias modernas, tiene referencia directa o indirecta continuamente al lector, a ti o a mí, a la identidad central de todo, el poderoso Ego (Whitman, 1964: 202).

Whitman rechaza por completo el arte técnico y cosificado que busca la belleza y nada más. Whitman defiende un arte con esencia que cale en el público con vivacidad. En este sentido, cita a Baudelaire:

El gusto inmoderado de la belleza y el arte, dice Baudelaire, lleva a los hombres a monstruosos excesos. En las mentes imbuidas de una avaricia frenética por lo bello, desaparecen todos los equilibrios de la verdad y la justicia. Hay una lujuria, una

¹⁰ El contenido en Whitman es una conjunción de belleza y moralidad.

enfermedad de las facultades del arte, la cual devora la moral como un cáncer.
(Whitman, 1964: 203).

Advertimos aquí, que nuestro poeta estadounidense destaca a un poeta europeo y callejero que mantiene ciertas similitudes con él. Charles Baudelaire expresa un nuevo arte desde la experiencia de la vida urbana. La poesía del francés es original, libre, nueva, transgresora. Whitman reconocería en él a un verdadero poeta moderno. Por desgracia, el mundo del francés y el mundo del americano son completamente distintos. La joven democracia americana mostraba horizontes en los que se podía creer en la posibilidad de que surgiera una nueva raza de hombres que llegara a florecer en su presente. El marco de realidad del francés es decadente, sus flores intentan envenenar a un mundo que se encuentra sumido en un eterno ocaso. El presente, en la Europa del francés, no es capaz de curar dicho ocaso y, por ello, el resurgimiento se pospone al futuro ya que se requiere de una futura raza de jóvenes que encuentre el valor para destruir su enfermedad. Escribe Baudelaire en *Las flores del mal*:

V (Yo amo el recuerdo...)

Yo amo el recuerdo de esas épocas desnudas,
En que Febo se complacía en dorar las estatuas,
Cuando el hombre y la mujer en su agilidad
Gozaban sin mentira y sin ansiedad,
Y, el cielo amoroso acariciándoles el lomo,
Desplegaban la salud de su noble máquina.
Cibeles, entonces, fértil en frutos generosos,
No estimaban sus redes un peso muy oneroso,
Pero, la loba de corazón henchido de ternuras vulgares,
Amamantaba al universo con pezones morenos.
El hombre elegante, robusto y fuerte, tenía el derecho
De mostrarse orgulloso de las beldades que le llamaban su rey;
¡Frutos puros de todo ultraje y vírgenes de grietas,
Cuya carne lisa y firme atraía todas las mordeduras!

El Poeta actualmente, cuando quiere concebir
Estas nativas grandezas, en los lugares donde se dejan ver
La desnudez del hombre y de la mujer,
Siente un frío tenebroso envolver su alma [...]

Nosotros tenemos, es verdad, naciones corrompidas,
De los pueblos antiguos, bellezas ignoradas; [...]
Pero estas invenciones de nuestras musas tardías
No impedirán jamás a las razas enfermizas
Rendir a la juventud un homenaje profundo,
—¡A la santa juventud, al aire simple, a la dulce frente,
A la mirada límpida y clara como un agua corriente,
Y que va derramando sobre todo, indiferente
Como el azul del cielo, los pájaros y las flores,
Sus perfumes, sus cantos y sus dulces colores!

Whitman también apunta que la música comienza a desarrollarse como un arte con carácter que expresa la libre emoción del Yo y destaca a Richard Wagner como un autor exponente de esta música renovadora. En este punto estoy totalmente en desacuerdo con nuestro poeta y soy consciente de que esta es una cuestión que puede llegar a suscitar intensos debates. Wagner, desde mi punto de vista, es un músico autoritario que obliga al público a emocionarse con su música, sin atender a las posibles diferentes sensibilidades. Explota la tradición musical y la invade desde la imposición de una exaltada nueva realidad. Desde mi punto de vista, sugiero que

Claude Debussy es un verdadero “coloreador” de nuevas realidades. Debussy mantiene un gesto expresivo bello, moral, suave, que acompaña al oyente para que pueda llegar a emocionarse con las olas del mar. Y es que Walt Whitman no llegó a escuchar *El Mar* (1905) del músico francés, una obra verdaderamente original que toma la naturaleza como base para iluminar nuevas experiencias de autenticidad. Es comprensible que Whitman destaque a Wagner en este texto ya que, al contrario que en *Perspectivas democráticas*, aquí cambia el punto de mira y ya no es la naturaleza la que se emplea como imagen-guía sino que la nueva base es el hombre. Podemos llegar a entender que su anterior conjunción entre naturaleza y política es compleja para un proyecto político concreto, pero abandonar la naturaleza como “suelo teórico” puede llegar a causar un peligro: que la poesía que pretende ser iluminadora se convierta en cegadora por el personalismo exacerbado. Para Whitman: “Aún así, la regla y el dominio de la poesía no siempre serán el exterior, sino el interior; no el macrocosmos, sino el microcosmos; no la Naturaleza, sino el Hombre” (Whitman, 1964: 206).

Más adelante, Whitman retoma un concepto que sí vemos positivo para que la democracia adopte nuevos representantes, artistas representantes que trabajen el inexpresado material de la masa. Se trata del concepto *fluir*. El *fluir* dispone de un estado mental y corporal en el que se absorbe la realidad profundamente. Es el resultado de vivir en libertad junto con el todo que envuelve la vida. En este contexto, la creación es realmente favorable y se llenan las fuentes (de inspiración) de diferentes sabores, ya que todo sirve para el progreso del Nuevo Mundo:

Entretanto, podemos (tal vez) no hacer nada mejor que saturarnos a nosotros mismos, y seguir dando imitaciones, todavía un tiempo, de los modelos estéticos, suministros, de ese pasado y de esas tierras de donde salimos. ¡Esos maravillosos víveres, reminiscencias, inundaciones, corrientes! Déjalos *fluir*, *fluir* libremente. Y que las fuentes se amplíen, para incluir no solo las obras o el origen británico, sino también la España devota y majestuosa, la Francia cortesana, la Alemania profunda, las tierras varoniles escandinavas, la raza artística italiana, y siempre el místico Oriente (Whitman, 1964: 209).

Para llegar a conseguir que la poesía del futuro se extienda, tres serán los valores políticos clave: la libertad, la fraternidad y la amistad. En primer lugar, la libertad, valor individual, será la idea central, la ley que haga avanzar al republicanismo del Nuevo Mundo. De esta libertad se hará eco la ciencia que abandonará las viejas fábulas de la tradición, despejando el terreno a su vez para las artes; ambas retroalimentadas por los verdaderos principios. Por consiguiente, Whitman afirma que lo que de verdad requiere América es cultivar la actividad intelectual mediante una educación renovada, adaptada al Nuevo Mundo, libre.

La poesía del futuro adquirirá carácter en un aspecto más importante. La ciencia que ha extirpado las antiguas existencias y supersticiones, está despejando un campo para el verso, para todas las artes, e incluso para el romance, un pliegue más amplio y más maravilloso, con los nuevos principios detrás.

El republicanismo avanza sobre el mundo entero. La libertad, con la Ley a su lado, algún día será primordial: será, en cualquier caso, la idea central (Whitman, 1964: 203)

La fraternidad y la amistad son los valores colectivos que hacen posible la armonía entre los individuos libres. Para que los Estados lleguen a brillar es necesaria esta unión. La fraternidad atiende a una disposición anímica hacia el exterior, genera un patriotismo; pero la amistad es el sentimiento, la raíz de la unión. El sentimiento de unión se realiza cantando en amistad. Por ello, Whitman propone construir poemas internacionales que unan a las naciones para que se abran todas las fronteras en expansión de la modernidad.

Inauguraría para América, para este propósito, nuevas fórmulas: poemas internacionales. He pensado que la raíz invisible de la cual la poesía es más profunda y más querida para la humanidad, es la Amistad. He pensado que tanto en el patriotismo como en la canción (incluso en medio de su grandioso espectáculo pasado) nos hemos adherido demasiado tiempo a límites insignificantes, y que ha llegado el momento de envolver al mundo. (Whitman, 1964: 205).

La democracia se ha instalado en América para justificar la modernidad iluminando al presente con la superación de las sombras del pasado. Whitman se siente completamente satisfecho del presente y de la ruta futura que tomará su país¹¹. Como coda final realiza un gesto muy similar al de Nietzsche en una de las partes centrales de su obra *El crepúsculo de los ídolos*, titulada “De cómo el mundo verdadero se acabó convirtiendo en una fábula”. Recordemos que en este capítulo Nietzsche supera la historia de un error anunciando el comienzo de un nuevo hombre (INCIPIIT ZARATHUSTRA). Whitman, tumbado en la hierba, concluye su texto:

Me resulta imposible, mientras pruebo la dulzura de estas líneas, escapar del sabor, la convicción, la exuberante culminación de la maduración y la última miel de la decadencia (no me atrevo a llamarlo podredumbre) de ese feudalismo que el poderoso dramaturgo inglés pintó en todos los esplendores de su mediodía y de su tarde. [...]

Mientras tanto, la democracia espera la llegada de sus bardos en silencio y en el crepúsculo, pero es el ocaso del amanecer (Whitman, 1964: 210).

V. WHITMAN Y THOREAU: UNA BREVE COMPARACIÓN DE SUS DIFERENCIAS. Es bien sabida la admiración que sentía Thoreau sobre Whitman, de quien dijo que era el demócrata más importante que había conocido en su vida. Por ello, entendemos que este apartado es enriquecedor para entender el contexto intelectual de Whitman.

Thoreau es tradicionalmente clasificado como un autor anarquista en su pensamiento político. Whitman no aparece incluido en ninguna corriente de pensamiento político, pero claramente lo podríamos incluir entre los demócratas, un punto de vista original sobre la forma política democrática. Thoreau no parte del individuo para ir más allá. Thoreau pone el foco en el individuo y desarrolla todas sus ideas políticas en torno a él, la idea de habitar es individual, se realiza mediante el individuo¹². Whitman vagabundea entre la gente, desarrolla una sociología que desemboca en literatura, método político de la democracia de Whitman. El individuo en Whitman es únicamente el comienzo, pero el individuo no puede quedar aislado. Por ello, el individuo es social, entre la gente. Ambos, trascendentalistas, buscan la esencia del ser humano para convertirse en verdaderos hombres y ciudadanos del Nuevo Mundo. Sin embargo, para llegar al mismo objetivo, sus gestos, son diferentes. Podríamos seguir en esta línea con la opuesta conceptualización del concepto naturaleza. Ambos llegan a un concepto parecido pero sus formas son completamente opuestas. Thoreau en *Walden* se enfrenta directamente a la naturaleza, como individuo, y la vive en sus propias carnes mediante un experimento real. Vive directamente en la naturaleza para aprender todo lo necesario para habitar. Se enfrenta a sí mismo y se proyecta en una realidad no alterada por el hombre pero no totalmente alejada de él. La naturaleza en Thoreau es un concepto directo extraído desde la propia realidad naturaleza. Libertad y variedad también son dos elementos esenciales del concepto de naturaleza en *Walden* pero quizá sus matices sean más

11 Trump como presidente de EEUU es un hecho que evidencia el olvido de estos autores, los fundadores de la democracia americana.

12 Sin embargo, no hay una exaltación liberal del individuo sino una búsqueda individual para llegar a vivir verdaderamente en comunidad.

amplios que en Whitman. Libertad y variedad, son los dos elementos definitorios de naturaleza en las *Perspectivas democráticas* de Whitman. En el *Canto a mí mismo* se amplía el concepto mediante un contacto más cercano, se valora la naturaleza holgazaneando en la hierba y se hace vivencia temporal pero no realidad. La hierba es un concepto (anímico) del que se extrae toda lección. Sigue diciendo: “Podría vivir con los animales” ya que no vive de facto con ellos. Naturaleza no es un concepto directo en Whitman. Es un concepto social. Whitman sigue viviendo en la ciudad, vagabundea, extrae de su realidad un concepto dominante en su tiempo, lo transforma vivencialmente sin perturbar la esencia misma del concepto y lo lleva a la esfera pública. En mi opinión, el concepto más completo de naturaleza lo hallamos en *Walden*, ya que su todo es naturaleza misma. Sin embargo, la esfera social del concepto trabajada por Whitman es también muy válida para llevarla al plano político siendo imagen guía.

Otro concepto relevante en el que ambos autores no coinciden en absoluto es el de economía. Aquí sí vemos una gran diferencia, no de gesto que luego se acaba identificando en una idea similar (como en el caso naturaleza) sino una diferencia de raíz. Whitman en *Perspectivas democráticas* anuncia claramente en las primeras páginas que su texto no tiene nada que ver con la economía. Política no tiene nada que ver con la economía y, por tanto, la economía política no le interesa en absoluto. Whitman advierte que el cultivo del cuerpo, lo que favorece que la masa esté bien acomodada, en definitiva, la estructura económica, está muy bien desarrollada en su tiempo y que, en esa línea, el subsuelo material queda en muy buena disposición para una de las dos partes del proyecto democrático¹³. Economía, por otro lado, es el título del primer capítulo de *Walden*. Thoreau entiende que la economía es una cuestión básica para el desarrollo vital del individuo y del ciudadano que sabe habitar. Y es precisamente lo básico, las necesidades básicas, el hambre natural lo que debe satisfacer nuestra manera de hacer economía en el mundo y nada más. Es decir, las necesidades autoimpuestas, no necesidades reales, son caprichos innecesarios para el ser humano auténtico. Thoreau entiende que una brisa de aire fresco alimenta más que una taza de té. Y esta es la administración de la casa (o de la cabaña): darle valor, el verdadero valor a cada cosa. Lo valioso cuesta muy poco y vivir es realmente barato si sabemos valorar las cosas no por su precio sino por su valor real. Por consiguiente, Economía es el capítulo más largo de *Walden*, y es que Thoreau desea cambiar la perspectiva de lo que realmente es una administración de la propia casa, pero para ello, debemos tener claro qué es lo esencial (indispensable) para habitarla. La pureza del agua matinal de la laguna difícilmente puede ser superada por la del mejor vino que posea el más magno rey. Economía es también, por tanto, educar los deseos y gobernarse a sí mismo.

En consecuencia a la diferente concepción de economía también encontramos una diferencia en su actitud respecto al progreso entendido como progreso tecnológico-científico. Ambos coincidirían en un humanismo que entiende al hombre como superior en todo caso a cualquier tecnología o ciencia. El ser humano hace la ciencia y crea máquinas. Ambos a su vez, rechazan cualquier dependencia por parte del ser humano en su desarrollo hacia los frutos del progreso. Sin embargo, Whitman no ve negativo el uso del progreso para favorecer el confort de las masas. De hecho, es indispensable este proceso: usar los frutos del progreso políticamente para la comodidad del populacho. La locomotora es un ejemplo de progreso para Whitman. Thoreau, por su parte, troca el nombre de locomotora por el de acero del infierno. Thoreau es mucho más severo en este sentido. Entiende que no hay mejor viaje que el

13 Recordemos que la otra parte del proyecto es la del subsuelo moral.

que se anda con los propios pies y cree que cada uno debe labrar su campo. Rechaza toda comodidad innecesaria y él se contenta con holgazanear al sol en plena naturaleza como máximo confort. El desarrollo del individuo es un camino arduo que no se debe favorecer con comodidades innecesarias. El hedonismo de Whitman no es compartido por Thoreau.

Por otro lado, se podría entender a Whitman como un filósofo gimnopedista (véase *Canto a mí mismo*, versos 2045-2048). En *Hojas de hierba* son continuas las referencias al sexo y al desnudo y aparece en varias ocasiones el propio autor desnudo en sus poemas reclamando: “¡Desnúdate!”. Imagen de máxima apertura en Whitman. Para Thoreau la máxima apertura es el mirar de frente a otro y dialogar. Cree que muy pocos hombres en su vida se han comunicado verdaderamente con él y muy pocos le han preguntado “cómo estás”. También en Whitman la expresión personal es el fenómeno esencial de la apertura. Sin embargo, es más radical en esta cuestión, ya que al desnudarse se despoja de todo lo que no es hombre. Por su parte, en *Walden* existe una única referencia al sexo, en el capítulo Visitas. Thoreau es mucho más tímido en este aspecto.

Por último, en ambos hallamos una rebelión en contra de la casta. Pero ambos podrían diferir en el mensaje “el futuro es nuestro”. Estarían de acuerdo en tanto que es nuestro y no de la casta, en el mensaje joven y prometedor. La diferencia radicaría en el sujeto del mensaje. El nuestro para Thoreau sería entendido como nuestro en tanto perteneciente a cada uno de nosotros. Una vez más, Whitman entendería el mensaje de forma más colectiva, nuestro en tanto pueblo. El habitar de Thoreau es una cuestión muy personal. Whitman está en el mundo rodeado de personas y su forma de vida es constante originalidad. La libertad de Thoreau va del interior al exterior, la de Whitman va del exterior al interior.

CONCLUSIÓN. Hace siglo y medio, una serie de verdaderos hombres instauraron las ideas base de la democracia americana. Renovaron por completo el concepto de libertad y vivieron en coherencia con esta hermosa idea. Alentaron a que cada cual andase su camino y se encontrase a sí mismo para habitar el mundo con sentido y belleza.

En Europa nunca ha habido una revolución tan grande del pensamiento. Nunca hemos abandonado tan poderosamente el poder feudal ni la religión cristiana partiendo verdaderamente de cero. Nuestra historia es demasiado poderosa como para formular un Nuevo Mundo. Y esto no es tan negativo, ya que nuestros rasgos característicos (colores) son extremadamente valiosos y podrían servirnos para llegar a florecer, si llega el caso, en el futuro. Quizá, nuestra generación, la generación del milenio, podríamos convertirnos en esa raza de nuevos jóvenes de los que habla Baudelaire, quizá debemos inspirarnos por Whitman y curar las enfermedades sociales que persisten en nuestro Viejo Mundo.

Por otro lado, como se ha sugerido anteriormente, la relevancia del pensamiento de nuestro poeta americano a día de hoy es enorme. Los trascendentalistas americanos son renovadores, no únicamente de la política, sino del individuo en su contexto moderno, de las nuevas realidades en las que se debe empezar a creer en el tiempo presente. El individuo en su habitar ético, que actúa en el mundo con fibra moral consciente, es el comienzo.

Es necesario que el pensamiento ecologista tome como referencia las reflexiones en torno a la naturaleza de estos autores y que se reviertan positivamente en política, por el bien de nuestro planeta y porque las generaciones futuras también merecen existir con un mínimo de recursos, con un mínimo de dignidad. Es urgente que el capitalismo actual se debe, si no derrocar, al menos transformar en un

capitalismo verdaderamente ético y ecologista, que dignifique nuestra realidad y otorgue perspectivas de futuro.

Tener cerca los escritos de estos autores es gozar de buena salud. Desde mi punto de vista, nunca antes se había desarrollado tan profundamente el concepto habitar desde una perspectiva moderna. Debemos habitar conscientemente el mundo y siempre desde una perspectiva original que no se ancle en el pasado y que inspire futuro para nuestra sociedad. Entendido el concepto, únicamente nos quedará decir: “Yo llevo sombrero, a cubierto o al aire libre, según me plazca” (*Canto a mí mismo*, verso 818).

BIBLIOGRAFÍA:

- CHARLES BAUDELAIRE, *Las flores del mal*, trad. de Antonio Martínez Sarrión, Alianza, Madrid, 2006.
- GEORGE KATEB, ‘Whitman y la cultura de la democracia’, en *Foro Interno. Anuario de Teoría Política*, 12, 2012, pp. 199-231.
- AUGUSTINE LAWLER, ‘Whitman as a political thinker’ En John Seery, (ed.) *A political companion to Walt Whitman...*, The University Press of Kentucky, Lexington, 2011, pp. 245-271.
- MARTHA NUSSBAUM, *Paisajes del pensamiento*, trad. de Araceli Maira Paidós, Barcelona, 2008.
- JOHN SEERY (ed.), *A political companion to Walt Whitman..* The University Press of Kentucky, Lexington, 2011.
- HENRY DAVID THOREAU, *Walden*, ed. y trad. de Javier Alcoriza y Antonio Lastra, Cátedra, Madrid, 2005.
- , *Desobediencia civil y otros escritos*, trad. de María Eugenia Díaz, Público, Madrid, 2008.
- WALT WHITMAN, *Perspectivas democráticas y otros escritos*, trad. de Jesús Pardo y Carlo Zotti, Capitán Swing, Madrid, 2013.
- , *The poetry of the future*, en *Prose works*, New York University Press, Nueva York, 1964.
- , *Hojas de Hierba*, trad. de Manuel Villar Raso, Alianza, Madrid, 1995.



INGMAR BERGMAN FILÓSOFO DE LA ANGUSTIA ANÁLISIS FÍLMICO DE *EL ROSTRO*, *PERSONA* Y *EL ROSTRO DE KARIN*

ADRIÁN GONZÁLEZ BRAVO¹

Fecha de recepción: 15/05/2019
Fecha de aceptación: 02/09/2019

Resumen: A través de una ingente cinematografía, Ingmar Bergman supo como pocos expresar el fondo infinito de la angustia existencial; un desconsuelo vital que él mismo experimentó a lo largo de su vida y del cual es testigo el conjunto de su obra. El presente estudio busca mostrar la capacidad de su obra cinematográfica para plasmar algunos problemas abordados por el existencialismo –en nuestro estudio concretaremos el contexto intelectual concreto al que aludimos con este término–, particularmente aquellos referidos a la vida entre los otros. Para ello, se han seleccionado tres películas del director sueco, *El rostro* (1958), *Persona* (1966) y *El rostro de Karin* (1984) que comparten un mismo hilo conductor: la representación de la existencia entre los otros a partir del rostro humano. A través del análisis y evolución de éstas podremos ver cómo las cuestiones filosóficas se vuelven más aprehensibles desde la mirada, gracias precisamente a la idiosincrasia del medio cinematográfico.

Abstract: *Through a huge cinematography, Ingmar Bergman knew how to express the endless depth of existential angst; a vital discomfort that himself experienced throughout his life and of which he is witnessing the whole of his work. The present study seeks to show the ability of his cinematographic work to capture some problems approached by existentialism -in our study, we will specify the specific intellectual context to which we alluded with this term-, specifically those referring to life among others. To this end, three films by the Swedish director Ansiktet (1958), Persona (1966) and Karins ansikte (1984) have been selected, all sharing the same thread: the representation of existence among others from the human face. Through the analysis and evolution of these we can see how philosophical issues become more apprehensible through the gaze, thanks precisely to the idiosyncrasy of the cinematographic medium.*

Palabras clave: Ingmar Bergman, Existencialismo, Rostro, Alteridad, Mirada.

Keywords: *Ingmar Bergman, Existentialism, Face, Otherness, Gaze.*

¹ Adrián González Bravo es graduado en Historia por la Universidad de Santiago de Compostela (USC) y ha cursado el “Máster en Cinematografía” de la Universidad de Córdoba. Además, ha participado en la realización de guiones, actuación y producción de varios cortometrajes de ficción seleccionados en festivales internacionales.

1. INTRODUCCIÓN. Entender a un cineasta como Ingmar Bergman no es una tarea sencilla, sin embargo, a través de sus películas y los escritos que dejó tras de sí, es posible comprender los motivos que le llevaron a plasmar en el celuloide sus inquietudes, sus dudas y, por encima de todo, sus miedos.

En el presente estudio veremos cómo la influencia del existencialismo —referido a la corriente filosófica no sistemática de pensamiento que privilegia lo concreto, lo singular, lo “vivido” en relación con lo nocional, con los conceptos, con las vagas generalidades²— imbuye la forma y contenido de sus películas, centrándonos en una de las ideas que más le atormentaba: los otros, la alteridad, nuestra proyección en ellos y la imagen de nosotros que éstos nos devuelven.

Como seres sociales que somos, nos vemos obligados a convivir rodeados de otras personas, de sus pétreos rostros y sus incesantes miradas. Esta situación puede llegar a ser tormentosa para muchos seres humanos cuyas vidas transcurren en pos de un lugar en el que poder descansar. Desde tiempos remotos, el arte ha servido como vía de expresión y evasión para quienes, como es el caso de Bergman, fueron capaces de erigir un refugio propio en el que poder cobijarse y dar rienda suelta a sus tormentos y delicias.

Muchos encuentran en una partitura, un libro, una pintura o una película el lugar donde poder esconderse por un tiempo del afanado mundo de los otros. Allí podrían estar a solas consigo mismos por un tiempo, escuchando su eco al son de otros que lo hicieron antes, reflejándose en los sentimientos de aquellos que dieron forma a la ilusión que les mantenía suspendidos del resto del mundo. Sin embargo, esa ilusión no dura eternamente, aunque no por ello deba considerarse fútil, ya que una vez retornaban al mundo social, sus rostros no eran los mismos, sus ojos habían aprendido a ver de otra forma, el periplo por la ilusión había transformado para siempre su percepción de la realidad, ayudándoles a pasar un día más entre los otros.

El existencialismo es una corriente filosófica heterogénea y de difícil definición que siempre ha estado ligada tanto a la literatura como a la filosofía. Las letras han dado forma a esta escuela del pensamiento vinculada a la reflexión sobre el problema de la existencia y sus consecuencias. En el presente estudio se buscará mostrar cómo algunas de estas reflexiones pueden transmutarse en imágenes para así ofrecer una nueva dimensión y recepción de las mismas.

El objetivo no es tanto delinear los posibles paralelismos entre su obra y el existencialismo, sino entender cómo a través del medio cinematográfico fue capaz de plasmar sus propios devenires existencialistas. De esta manera, queremos mostrar cómo la imagen cinematográfica es capaz de hacer llegar al público conocimientos sobre nuestra propia condición, la condición humana, que tan solo pueden ser verdaderamente aprehendidos desde la mirada.

El análisis se centrará, principalmente, en *Persona* (1966), no obstante, antes de adentrarnos en ella, hablaremos de *El rostro* (*Ansiktet*, 1958), una película que oscila entre la realidad y la fantasía y que prefigura alguna de las ideas que más tarde desarrolla en *Persona*. Finalmente, podremos ver cómo años después siguió indagando sobre el otro en el cortometraje *El rostro de Karin* (*Karins Ansikte*, 1984), una pieza conmemorativa sobre su madre. Tres películas que dan forma a sus inquietudes diseccionando el rostro humano a través del primer plano y el primerísimo primer plano. A través de su análisis veremos cómo el rostro humano en pantalla es capaz de ilustrar las construcciones conceptuales sobre los otros y hacerlas accesibles de una manera nunca vista.

² D. HUISMAN, *El existencialismo*, Acento Editorial, Madrid, 1999, p. 7.

Así pues, el camino queda marcado por los existencialistas y teóricos del cine, siempre acompañados de la mano de Bergman, para facilitar la comprensión del *todo* que aquí se persigue: el cine como medio filosófico. Es decir, tratamos al existencialismo desde su caparazón hasta el tema que nos ocupa, los otros, la alteridad, para pasar a entender cómo el cine puede ayudarnos a aprehender esos conocimientos.

En las películas propuestas, el factor común será el uso del primer plano y del rostro humano como concepción estética ilustrativa del misterio de la vida entre los otros. Junto con el rostro, también la palabra, el silencio y la mirada (rasgos de especial relevancia en el cine de Bergman) serán objeto de interés en el estudio, debido a la importancia que tienen en el momento en el que se establece la relación con otro ser, así como la dimensión que cobran en un medio cuya idiosincrasia radica en esos tres presupuestos: oír, sentir y ver.

2. **INGMAR BERGMAN EXISTENCIALISTA.** Antes de analizar las películas propuestas, es necesario entender las motivaciones que impulsaron dichas películas, así como abordar algunas de las premisas existencialistas que más tarde transmutarían en cine.

La personalidad de Ingmar Bergman se diluye en cada gota de tinta derramada sobre el folio, cada puesta en escena montada sobre un escenario y cada mancha de luz plasmada en el celuloide. Su vasta carrera está fundada sobre sus reflexiones, pasiones y temores, cristalizados en diversos campos. Su avidez de respuestas le llevó a toparse con una infinitud de preguntas acerca del ser, de la nada, de Dios y de la muerte, en definitiva: sobre algunas de las cuestiones esencialmente vinculadas a la existencia.

A través de la escritura, el teatro y el cine, Bergman intentó poner en orden sus sentimientos y reflexiones con el fin de comprenderse a sí mismo y así poder dominar sus miedos. Si los grandes existencialistas del siglo XX se sirvieron de la literatura para intentar dilucidar lo que conlleva existir y todo lo que ello implica, nuestro cineasta no confiaba en la fuerza de las palabras sobre el papel:

Solo puedo pensar cuando hablo. Si me siento a pensar en silencio o si escribo lo que se me va ocurriendo me veo tan cruelmente inhibido por lo que hay en el papel que solo soy capaz de plasmar lostruismos más insignificantes.³

Sus tribulaciones acerca de lo que conlleva existir no tenían cabida en un campo donde Sören Kierkegaard, Jean-Paul Sartre o Albert Camus habían dejado una profunda huella tanto en el panorama internacional como en el propio Ingmar Bergman. Sin embargo, es preciso señalar a los grandes autores de la dramaturgia escandinava, Strindberg e Ibsen, su verdadera fuente de inspiración junto a Shakespeare y Dostoievski. Todos ellos, especialmente Strindberg, son la piedra de toque que permiten entender mejor las grandes influencias intelectuales que actúan sobre él.

A pesar de que Bergman leyó poca filosofía, debido a que la consideraba excesivamente elaborada, con un proceder que le recordaba a la teología que tanto rechazaba, sus escritos dejan entrever un parecer similar al de los pensadores de la corriente existencialista. No obstante, lejos de quedarse a su lado y ofrecer más “truismos” sobre la existencia, Bergman se entregó a una nueva dimensión: el cine.

En él, ofrece una “depurada estilización neo-expresionista, [...] con un espesor filosófico y una problemática adulta que parecían reservados, antes de su irrupción, al

³ I. BERGMAN, *Cuaderno de trabajo (1955-1974)*. Ingmar Bergman, trad. de Carmen Montes, Nordicalibros, Madrid, 2018, p. 225.

dominio del ensayo literario más que a la narrativa cinematográfica”⁴, dando lugar a una reflexión existencial de carácter cinematográfico.

Al evocar otra realidad a través del cine nos permite involucrarnos en ella, tal y como afirma André Bazin al decir que “la plenitud estética de la empresa cinematográfica es que podamos creer en la realidad de los acontecimientos, sabiéndolos trucados”⁵. Una vez inmersos en ella, la película irá revelándonos lo que se esconde tras la apariencia o junto al aparecer, es decir, aquello que no podemos percibir en nuestra realidad cotidiana, o lo que es lo mismo: “la pantalla reproduce el flujo y reflujo de nuestra imaginación que se alimenta de la realidad, sustituyéndola; la fábula nace de la experiencia que la imaginación trasciende”. De esta manera, desde la mirada, completamos el universo en pantalla, estableciendo un diálogo con la obra que nos induce a reflexionar sobre aquello que estamos viendo y permite arrojar luz sobre las sombras que rodean nuestro mundo.

Así, el cine como medio expresivo le permite transformar sus fantasmas en imágenes poéticas, posibilitando un acercamiento a aquellas tribulaciones que no se ve capacitado de sacar de su cuaderno de notas. La dura realidad es desentrañada a través de la fantasía, su reescritura permite ver con perspectiva aquello que nuestras mirada y razón nos impiden apreciar habitualmente. La palabra escrita trasciende en imágenes, creando un mensaje conceptual que nos muestra lo que no se puede decir con palabras y permanece en nuestro ser una vez ha terminado la proyección.

BERGMAN FILÓSOFO DE LA ANGUSTIA. Bergman encuentra en el cine la forma de ahondar en sí mismo y su mundo para, en cierto sentido, acercarse a lo que Ortega y Gasset denominaba “salvar (o comprender) la circunstancia (lo que me circunda o rodea, mi mundo) para salvarme (o entenderme) a mí”⁶.

El director se hunde así en el mar de sus misterios para intentar rescatar alguna perla de verdad, siempre titubeante, en torno a la posibilidad del cinematógrafo como fuente de cuestionamiento y respuestas. Desde sus filmes, nos devuelve una realidad cotidiana imbuida de un aura de misterio y familiaridad, invitándonos a caer junto a él hacia los abismos de nuestros propios seres. Su miedo a ofrecer soluciones es inherente a su personalidad oscilante entre el agnosticismo y la religiosidad, listo para desmoronar las contradicciones de los valores de la sociedad contemporánea, incapaz de creer que detrás de todo ello se esconde algo eterno y unificador.

Como afirma Puigdomènech “[...] al igual que en la dialéctica de Kierkegaard y al contrario que en la de Hegel, en la dialéctica propuesta por Bergman no se produce una síntesis, pues los contrarios no se superan. Son films en los que no encontramos una conclusión, sino una invitación a la reflexión”⁷. No obstante, señalar el misterio es el primer paso para tratar de descubrirlo, por lo que sus filmes no sólo se ofrecen como un enigma sin respuesta; al contrario, en el formularse la pregunta que ellas plantean ya se esconde buena parte a dicha respuesta: el conocimiento de las contradicciones presentes en nuestra existencia y sociedad. Para lograrlo, sus películas se mueven entre la sencillez cotidiana con la que nos identificamos hasta, súbitamente, sumirse en un torbellino de sensaciones que superan por completo a los protagonistas y nos arrastra junto a ellos.

Nuestro cineasta se erige pues como un filósofo del celuloide, abrazando su desdicha para después devolverla al mundo en forma de película. Nietzsche decía que

⁴ R. GUBERN, *Cine contemporáneo*, Salvat, Barcelona, 1974, p. 77.

⁵ A. BAZIN, *¿Qué es el cine?*, Rialp, Madrid, 2015, p.74.

⁶ J. PUIGDOMÈNECH, *Ingmar Bergman: El último existencialista*, Ediciones JC, Madrid, 2018, p.120.

⁷ *Ibid.*, p. 54.

“el filósofo ha de conocer aquello que es necesario y el artista lo ha de crear”⁸, y a pesar de que las aspiraciones de Bergman nunca fuesen tan elevadas, dedicó su vida a la creación de obras que dilucidaban los entresijos de la condición humana. Embriagadas de su propia angustia existencial, tras haber sido arrojado al mundo, condenado a ser libre y destinado a morir, Bergman comprendió que tan solo canalizando dicha angustia podría llegar a salvarse a sí mismo.

Así, siguiendo los pasos de Sören Kierkegaard, Bergman ve en su desesperación la única manera de controlar sus miedos y dudas existenciales. Sus películas y sus personajes son concebidos de este modo, conscientes de una desesperación que les define y les guía en su camino vital. Para Kierkegaard, la noción de la desesperación es el primer paso para sobrevivir a ella ya que ser pasible de este mal nos coloca por encima de la bestia y nos permite ser curados de ella a través de nuestra propia espiritualidad⁹.

La sensibilidad de Bergman ante su propia angustia está latente en él desde que era un infante: educado severamente por un padre sacerdote luterano y mimado por su madre Karin, el pequeño Ingmar no tardó en percatarse de las angustias que rodean el devenir del ser humano. Acentuada con los años, muy interesado por las artes y la filosofía existencialista, la idea de la muerte, la nada y la desesperación comienzan a cristalizar en el cineasta.

Como hemos dicho, sus películas le sirven para ahondar más en su propia desesperación, no como un sumidero pesimista en el que hundir su cabeza, sino como una vía de escape por la cual dejar ir a los fantasmas que le asolan.

En su libro sobre *El concepto de la angustia*, Kierkegaard, define la angustia como un vértigo ante nuestra propia libertad, es decir, a la desesperación que surge de nuestra consciencia de que estamos obligados a ser libres, o lo que es lo mismo, que cada paso que demos depende de nosotros. Desde el momento que esta desesperación nos inunda, somos incapaces de desprendernos de ella, llegando a desear “ino haber mirado nunca hacía el abismo!”¹⁰.

El problema de esta situación no reside en la consciencia de ello, ya que al darnos cuenta de que somos dueños de nuestra libertad y, en consecuencia, de nuestro propio destino, nos vemos capacitados para tomar las riendas de nuestra vida. Esas son las ventajas de saborear el aroma de la angustia, no siendo menores sus inconvenientes, que pueden dejarnos petrificados ante el umbral que conduce al dominio de su destino. Es como si cada paso que damos se sucediese sobre un puente quebradizo: sabemos que podemos acercarnos al lugar que queremos alcanzar pero, al mismo tiempo, somos conscientes de que si nos equivocamos podemos caer irremediabilmente en las fauces de la desesperación.

En este sentido, Albert Camus llamaba la atención sobre lo absurdo que rodea a la existencia humana, como un “divorcio entre el espíritu que desea y el mundo que decepciona, la nostalgia de unidad, el universo disperso y la contradicción que los encadena”¹¹. Para él, “el salto no representa un peligro supremo como quisiera Kierkegaard. El peligro se da, por el contrario, en el instante sutil que precede al salto. La honradez está en saber mantenerse en esa arista vertiginosa, y lo demás es subterfugio”¹². Encontrar el equilibrio ante la contingencia de vivir o morir, de precipitarte hacia el abismo de lo absurdo sin poder retornar de él, ese es el verdadero reto. La noción del absurdo y de la angustia que conlleva existir supone el primer paso

⁸ F. NIETZSCHE, *Consideraciones intempestivas*, Alianza editorial, Madrid, 1988, p. 156.

⁹ S. KIERKEGAARD, *Tratado de la desesperación*, Edicomunicación, Barcelona, 1994, p. 25.

¹⁰ S. KIERKEGAARD, *El concepto de la angustia*, Ediciones Orbis, Barcelona 1984, pp. 88-89.

¹¹ A. CAMUS, *El mito de Sísifo*, Alianza Editorial, Madrid, 2018, p.68.

¹² *Ídem*.

para determinar si la vida merece la pena, una vez se ha dado ya no se puede retroceder, permanecer en ese punto supone el comienzo para lidiar con una existencia que solo parece justificarse mediante el acto.

De esta forma, el riesgo existencial reside en su continuo hacerse, un concretarse como ser, un signo que se da forma a sí mismo con cada paso. Jean-Paul Sartre intentó hacer ver a sus detractores que el existencialismo es una filosofía que no se contenta con conocer el mundo y lo que contiene, sino que quiere llegar a transformarlo. En su libro *El existencialismo es un humanismo*, define al ser humano como algo que “empieza por existir, se encuentra, surge en el mundo, y que después se define”¹³. Este continuo hacerse es la manera de lidiar con la angustia, el fin último de la existencia, pero primero has de conocer la angustia para poder superarla y llegar a ser lo que te propongas.

Así, vemos cómo la obra de Bergman bebe de su propia angustia. Durante su vida se mantuvo firme sobre el puente quebradizo, lleno de dudas acerca de hacia dónde dirigir el siguiente paso. Hasta se pueden vislumbrar momentos en los que la caída estaba más cerca que la meta:

El embarazo campesino, bergmaniano, la timidez ante sentimientos impredecibles: es mejor apartarse, callar, abstenerse. La vida ya es lo suficientemente peligrosa tal como es. Doy gracias y me retiro discretamente por el foro, la curiosidad se transforma en angustia. Prefiero con mucho la cotidiana grisura.¹⁴

Estas angustiosas palabras dejan entrever cierto conformismo existencial, donde más vale callar que seguir traduciendo su interior en imágenes cinematográficas. No obstante, aunque puedan dar a entender que su autor optó por el silencio, su obra atestigua que sus dudas se convirtieron en cada uno de los filmes que dan forma a su camino. “Esto no implica que el artista será juzgado solamente por sus obras de arte; miles de cosas contribuyen a definirlo. Lo que queremos decir es que el hombre no es más que una serie de empresas, que es la suma de las relaciones que constituyen estas empresas”¹⁵.

La suma de dichas empresas, le llevan a buscar sus propias respuestas y convierten a Bergman en un filósofo del celuloide, consciente del absurdo que rodea la existencia, del inevitable camino hacia la angustia que ello implica y de la noción de que no hay una sola verdad. En su andadura, descubrimos junto a él que “buscar lo que es verdadero—como afirma Camus— no es buscar lo que es deseable”¹⁶, y que antes que caer en la ambrosía de la ilusión es preferible tomar el camino de la desesperación. “A fin de cuentas, un alma decidida siempre saldrá al paso”¹⁷.

EL INFIERNO SON LOS OTROS. Lejos de dejarse ahogar por la angustia, Bergman se sumerge en ella para hallar su guía. Una vez comprendida la fuente de su inspiración, es preciso centrarse en el aspecto que trata este estudio: la existencia entre los otros, el vivir junto a los otros.

Jean Paul Sartre define la condición humana como una serie de limitaciones insalvables: el ser arrojados al mundo, el tener que trabajar, la certeza de la muerte y la interrelación con otros seres humanos. La obra de Ingmar Bergman es un fiel reflejo de dicha condición humana, donde dichas limitaciones se encuentran todas relacionadas entre sí como una síntesis indisoluble; una condición que nos obliga a

¹³ J. P. SARTRE, *El existencialismo es un humanismo*, Edhasa, Barcelona, 2016, p. 31.

¹⁴ I. BERGMAN, *Linterna mágica*, TusQuets Editores, Barcelona, 2015, p. 247.

¹⁵ J. P. SARTRE, *op. Cit.*, p. 58.

¹⁶ A. CAMUS, *op. Cit.*, p. 59.

¹⁷ *Ídem.*

definirnos a nosotros mismos en relación a los demás, es decir, que “uno se elige a sí frente a los otros”¹⁸.

Este temor a definirse frente a los demás, a lo inexpugnable del rostro ajeno, a verse reflejado en su mirada y, sobre todo, a indagar sobre la esencia y la apariencia de uno mismo, fueron algunas de las constantes en la obra bergmaniana. En este trabajo, como hemos dicho, analizaremos cómo evolucionan estas incógnitas existenciales en tres de sus obras: *El rostro*, *Persona* y *El rostro de Karin*.

Bergman se erige como uno de los cineastas paradigmáticos de la modernidad en los años 60. Deja tras de sí la separación entre realidad y ficción, que establecía unas reglas claras entre el espectador y la película, para tornar la vista hacia sí mismo, volviendo a la observación y a la imagen especular del rostro para descifrar la mirada del otro. Se produce un desdoblamiento y, por ello, un enriquecimiento del mundo que se describe en pantalla, al mismo tiempo que empuja al espectador a dudar acerca de aquello que está viendo y a vislumbrar la borrosa frontera entre la fantasía y la realidad¹⁹.

Poco antes de rodar *Persona*, mientras se encontraba postrado en una cama de hospital, Bergman escribió lo siguiente: “Cómo te podré alcanzar. Cómo podré hacer otra cosa que no sea sentirte como real solo en ciertos puntos. [...] Cómo me ves tú a mí”²⁰. En estas palabras vemos condensados los miedos y esperanzas de Bergman sobre la vida y la dificultad de atravesar la barrera que le separa de los otros. Su conciencia alberga dudas sobre la naturaleza de su conducta hacia los demás, proveniente de un aparente desconocimiento de sí mismo. Esa sensación de irrealidad por la que aboga radica en sus dudas sobre qué es más real: ¿lo que yo veo en mí? o ¿lo que los demás perciben? Un rostro, una mirada, un vacío, tales son las reflexiones existenciales que le llevan a replantearse el valor de la vida misma, luchando en cada una de sus películas por lograr lo que se repite incesantemente: “Levántate, mira alrededor, vive las cosas. Ve la vida como es. Sé feliz con esta vida. Así conseguirás una barrera contra ese mal y contra ese miedo tuyo”²¹.

La conciencia de su miedo es palpable en los personajes que dan vida a sus filmes, formando un prisma de alter egos que persiguen la superación de su angustia. A través de ellos, Bergman explora las implicaciones de las palabras de Sartre: “Así que esto es el infierno. Nunca lo hubiera creído... ¿Recordáis? el azufre, la hoguera, la parrilla... ¡Ah! Qué broma. No hay necesidad de parrillas; *el infierno son los otros*”²².

Sus personajes emprenden el camino por el infierno de la mirada ajena, de la dificultad de la comunicación, debatiéndose entre un infierno en soledad o uno acompañado. Para dar forma a estos pensamientos en imágenes intenta hacer hincapié en la relación con el otro a través del rostro humano y la mirada.

Bergman ahonda en las premisas de Sartre acerca de la relación con los otros, concibiendo a sus personajes como sujetos irreconciliables que no cesan en su intento por hacerse conocer. La necesidad de sortear el solipsismo, es decir, creer que tan solo la conciencia propia existe y que lo exterior a ella es producto de la misma, es una de las dificultades que surge a la hora de definirse ante los demás, pues al ser visto como un objeto y no como un sujeto, las apreciaciones de aquel que ve pueden quedar por encima de aquel que se deja ver. O lo que es lo mismo, la voluntad queda excluida “al

¹⁸ J. P. SARTRE, *op. Cit.*, p. 75.

¹⁹ T. ELSAESSER Y M. HAGENER, *Introducción a la teoría del cine*, UA Ediciones, Madrid, 2015, pp. 96-98.

²⁰ I. BERGMAN, *Cuaderno de trabajo (1955-1974)*. *Ingmar Bergman*, trad. de Carmen Montes, Nordicalibros, Madrid, 2018, pp. 213-214.

²¹ *Ibid.*, p. 214.

²² J. P. SARTRE, *A puerta cerrada*, Orbis, Barcelona, 1985, p. 186.

recibir una modificación de la cual no soy yo el origen, es decir, ni el fundamento ni el creador. Así, mi ser soporta una manera de ser que no tiene su fuente en él mismo”²³. Se abre una encrucijada entre la pasividad y la relatividad de ser, “o bien no soy pasivo en mi ser, y entonces me convierto en fundamento de mis afecciones, aun cuando no hayan tenido un origen en mí, o bien soy afectado de pasividad hasta en mi existencia misma, mi ser es un ser recibido, y entonces todo cae en la nada”²⁴.

Esta idea vuelve a traer a la palestra el antiguo debate entre la esencia y la apariencia de las cosas o, en este caso, de las personas. Averiguar si nuestro rostro es una máscara para ser descifrada, tras la cual se esconde un ser verdadero e intransmisible, resulta una de las incógnitas que perturba al pensamiento filosófico e inspira a los artistas. Las preguntas sobre quién soy en realidad, lo que ven de mí o lo que no dejo ver, hacen hincapié en el hecho de mirar y de ser visto, o lo que es lo mismo: aquel a quien yo veo, ¿existe de por sí? o ¿existe en mi mirada?

Si uno se define ante los otros, la mirada ajena se constituye como una de las condiciones que determinan nuestra existencia. En el momento en el que somos descubiertos pasamos a ser objeto de una serie de apreciaciones, juicios y valores, que nos completan al ser vistos. Nuestro existir pasa a no depender sólo de nosotros, sino de una dependencia de la mirada ajena, “pues percibir es *mirar*, y captar una mirada no es aprehender un objeto-mirada en el mundo, sino tomar conciencia de *ser mirado*”²⁵. Lo que captamos cuando oímos un ruido a nuestras espaldas no es que *hay alguien*, sino que somos vulnerables ante algo; en suma, que somos vistos.

Es en ese momento que nos sabemos vistos cuando pasamos a descubrirnos a nosotros mismos. Consideremos, por ejemplo, la vergüenza, “su estructura es intencional: es aprehensión vergonzosa *de* algo y ese algo soy *yo*. Tengo vergüenza de lo que *soy*. La vergüenza realiza, pues, una relación íntima mía conmigo mismo: he descubierto por la vergüenza un aspecto de *mi ser*”. Sentimos vergüenza *ante alguien*, erigiéndose como un mediador indispensable entre yo y yo mismo, ya que tengo vergüenza *tal comome aparezco* al prójimo. “La vergüenza, pasa a ser, *reconocimiento*, reconozco que *soy* como el prójimo me ve”, uno no puede ser vulgar a solas, necesita de la mirada ajena para revelarle, no solamente lo que es, sino que le ha constituido según un tipo de ser nuevo que debe soportar cualificaciones sobre él. “Ese ser no estaba en potencia en mí antes de la aparición del prójimo. [...] Pero ese nuevo ser que aparece *para* otro no reside *en* el otro: yo soy responsable de él”²⁶.

Ante estas premisas, entre filósofo y artista, Bergman aporta su interpretación del problema, intentando transmitir sus ideas en forma de espectáculo visual, en el que el espectador toma parte desde la oscuridad de la sala, no cómo un ser que razona sobre ello, sino como un ser que mira sin ser visto. La concepción de que “el prójimo no es solamente aquel que veo sino aquel que me ve”²⁷ será la piedra angular en torno a la que girarán las películas que analizamos. Sin embargo, como espectadores rompemos esa relación aparentemente inevitable de ser vistos por el otro, tomando la postura de una mirada que no es correspondida por otra. Intentaremos hacer ver cómo esta posición privilegiada permite al espectador ver de otra manera lo que habitualmente experimentamos en nuestro día a día. Cada una de las películas utiliza recursos cinematográficos diferentes para abordar las relaciones entre las personas e interpretar cómo funcionan a la hora de definirnos.

²³ J.P. SARTRE, *El ser y la nada*, Altaya, Barcelona, 1993, p. 27.

²⁴ *Ídem*.

²⁵ *Ibid.*, pp. 285-286.

²⁶ *Ibid.*, pp. 250-252.

²⁷ *Ibid.*, p. 251.

EL ESPEJO Y EL OTRO. El cine se ofrece como el medio capaz de otorgarnos una nueva mirada sobre el mundo y sobre nuestro propio ser. La pantalla, pasa a ser un espejo sin reflejo en el que no existe un retorno de la mirada como sucede diariamente, donde aquello que estamos viendo permanece flotando en un limbo de luces y sombras dispuesto a ser devorado en cada vistazo.

Bergman es consciente de ello y da forma a unos relatos fílmicos acordes a la teoría del cine, “según la cual mirar al espejo implica no solo enfrentarse a uno mismo, sino también orientar esta observación hacia fuera, transformándola, por ejemplo, en contemplación del Otro”²⁸.

El cine se erige como la proyección de nuestros sueños, Metz argumenta que “la imagen cinematográfica reconfigura una ausencia como presencia y, por lo tanto, ‘crea significado’ a través de un proceso dinámico de sustitución en el que el espectador es ‘capturado’ por una presencia imaginada o proyectada”²⁹. Una vez capturados en la diégesis, se produce un “espejismo” capaz de generar fuertes “efectos de realidad” en el espectador. De esta manera, el sentido del yo producido por el cine es ilusorio y real al mismo tiempo, dejando al espectador incapaz de controlar las fuerzas que guían su percepción.

Esto permite una catarsis con los personajes proyectados, que al mismo tiempo sirven de soporte de la proyección de nuestros devenires psíquicos, consiguiendo un conocimiento en nosotros que a priori pueda parecer imperceptible pero que se manifiesta en nuestra aflicción ante los vaivenes de las protagonistas. Nos aventuramos junto a ellos, los conocemos, nos abandonamos y, sin darnos cuenta, estamos sufriendo, riendo y conociéndonos, sumidos en un baile de luces y sombras hasta que el celuloide se agota.

Tanto en *El rostro*, como en *Persona* y *El rostro de Karin*, los títulos prefiguran cómo el cuerpo humano será uno de los elementos clave de las películas, especialmente aquello que nos revela ante los demás: el rostro.

El primer plano del rostro humano se constituye como uno de los recursos más importantes en dichas películas, ya que, como podemos apreciar en sus palabras, la preocupación por la existencia conduce nuestra mirada al cuerpo humano:

Los personajes de mis films son exactamente como animales movidos por instintos y que, en el mejor de los casos, reflexionan cuando hablan. En mis films, la capacidad intelectual está relativamente reducida. El cuerpo constituye la parte principal, con un agujerito para el alma.³⁰

Mientras redactaba el guion de *Persona*, escribía en su cuaderno: “una conferencia sobre la boca del ser humano. Y sobre cómo no es posible disfrazarla”³¹. Si los ojos son el espejo del alma, la boca es su pluma, con ella podemos dar rienda suelta a nuestros pensamientos, pero también puede traicionarnos cuando no la movemos a nuestro antojo, dibujando un susto, una sonrisa o la más aterradora de las sorpresas.

Para conseguir representarlo, es habitual el recurso de hacer callar a sus personajes para que sean sus rostros los que hablen, valiéndose del primer y el primerísimo primer plano como figuras retóricas y máximo exponente de la expresividad del rostro humano. “Esto le permite penetrar en la personalidad humana con una profundidad que traspasa el umbral del *logos*, de lo racional, para entrar en

²⁸ T. ELSAESSER Y M. HAGENER, *Introducción a la teoría del cine*, UA Ediciones, Madrid, 2015, p. 21.

²⁹ *Ibid.*, p. 84.

³⁰ J. PUIGDOMÈNECH, *op. Cit.*, p. 51.

³¹ I. BERGMAN, *op. Cit.*, p. 218.

el terreno de los sentimientos, como el amor, el dolor, la amargura, la esperanza, etc.”³².

Poeta y teórico de cine, Bela Bálász veía el cine como un medio por el cual “la humanidad entera está volviendo a aprender el lenguaje del gesto y de la expresión facial, olvidado hace tanto tiempo. Este lenguaje no es el que sustituye las palabras en el lenguaje de signos de los sordomudos, sino corolario visual de las almas hechas carne. El hombre volverá a ser visible”³³. Hoy más que nunca, con la despersonalización de las nuevas tecnologías y medios de comunicación, el cine nos devuelve el rostro, la mirada, el gesto, la mueca como perlas olvidadas del mundo de los sentidos. Vemos en ellas lo que no vemos en el mundo real, convirtiéndose en el reflejo de una humanidad en riesgo de caer en el olvido.

A través del primer plano podemos ver mucho más que una nueva perspectiva porque permite mirarse en él como si fuera un espejo. El situarnos frente a esos rostros, como si de un espejo sin reflejo se tratase, conlleva reconocer en nosotros algo que desconocíamos antes de enfrentarnos al filme. Nuestra mirada queda sometida a la mirada de otro, que concibe el mundo de una manera que jamás podríamos haber visualizado sin la pantalla. Las imágenes suscitan una serie de emociones en nosotros que parecen convertirnos en objeto de mirada, al ver cómo los cuerpos y rostros proyectados nos devuelven ilusoriamente dicha mirada. Bergman, al hacer un uso brillante de este recurso y apuntar el efecto espejo del cine hacia la imagen del otro, sirve como un componente de la identidad, la voluntad y la comunicación intersubjetiva de los seres humanos que nos empuja a conocernos a nosotros mismos y, consecuentemente, al otro.

Hemos dejado que la palabra se presente primero, para ahora dar paso a lo que, solo a través de las imágenes, hemos podido entender de los otros, de nosotros y de Ingmar Bergman. Como se adelantó previamente, el análisis se hará siguiendo la cronología de la filmografía bergmaniana: *El rostro* (1958), *Persona* (1966) y *El rostro de Karin* (1984), para poder ver cómo las ideas sobre los otros iban cobrando distintas formas e intensidades dentro de la carrera del cineasta sueco.

3. *EL ROSTRO*. Antes de finalizar el guion de *El rostro*, Ingmar Bergman escribe lo siguiente en su cuaderno:

- ¿Usted qué hace en realidad?
- Transmito sugestión, despierto sentimientos, pongo las almas patas arriba, infundo temor, excito, indigno.
- ¿Y hace todo eso con el aparato o se cree usted en posesión de fuerzas sobrenaturales?
- No lo sé.³⁴

EL CINE COMO VENTANA HACIA OTRA REALIDAD. *El rostro* nos habla directamente, al oído y a la mirada, transportándonos junto a sus protagonistas en un viaje a través del tiempo y el espacio hacia lo más profundo de la condición humana. Se trata de una película que pone de manifiesto la posibilidad del cine de ofrecer una nueva mirada sobre el mundo que nos rodea. La linterna mágica como evocadora de imágenes en las que proyectamos nuestro ser, donde se revela una nueva perspectiva de nuestra realidad interior y exterior.

El relato comienza con el viaje de un carruaje a través de un tenebroso bosque. Seguimos con la mirada el periplo de una compañía teatral por este paraje rodeado de

³² J. PUIGDOMÈNECH, *op. Cit.*, p. 86.

³³ B. BALÁSZ, ‘Visible man or the culture of film’, en *Screen*, vol 48, núm. 1, 2007.

³⁴ I. BERGMAN, *op. Cit.*, p. 97.

misterio. La cámara alterna entre distintas perspectivas, haciendo que nuestra mirada converja con el punto de vista de los protagonistas, invitándonos a deambular junto a ellos por los senderos de la sinuosa floresta. La puesta en escena y el sonido que la envuelve logran crear la atmósfera de un auténtico bosque sumido entre luces y sombras, encarnando el misterio que rodea la andadura humana por el sendero de la vida. Desde el primer momento, nos vemos inmersos en este mundo, debido a que nos creemos su espacio, tal y como Bazin afirma al decir que “el murmullo de una simple rama de álamo agitada por el viento, bajo el sol, bastaría para evocar todos los bosques del mundo”³⁵ (Figura 1).

La puesta en escena nos habla indirectamente sobre el contenido del filme, sus intenciones penetran en nosotros y abrazan nuestro inconsciente, “la clave espiritual y la interpretación de la historia —dice Bazin— está desde el principio inscrita en la estructura de la imagen”³⁶. Del mismo modo, el director se vale del lenguaje cinematográfico para involucrarnos, usando la profundidad de campo para que tomemos “una actitud mental más activa e incluso una contribución positiva a la puesta en escena”³⁷ (Fig. 2). De esta forma, el primer truco del cineasta ha surtido efecto, nos ha atrapado en su embrujo y la función puede comenzar.

Una vez inmersos en este universo, el relato se enarbola en torno a la figura del doctor Vogler (Max von Sydow), un prestidigitador que viaja junto a su grupo teatral por la Suecia del siglo XIX. Este es el pretexto sobre el que Bergman representará sus planteamientos filosóficos en torno a la mirada, la verdad y la muerte —todo ello oculto tras el velo de las apariencias—. Desde un primer momento, podemos interpretar el personaje de Vogler como una extensión del cineasta, consciente del aparente sinsentido de la existencia humana, escondiéndose detrás de su apariencia de mago mudo que utiliza la linterna mágica para revelar las distintas realidades que habitan nuestro mundo.

LOS ACTOS QUIEBRAN LA MÁSCARA. La condición de actores de los protagonistas, experimentados en el arte de ocultarse tras una máscara, encarna la idea del juego de las apariencias al que nos vemos arrojados desde el mismo momento en que nacemos. O lo que es lo mismo, la imposibilidad de mostrarnos tal y como somos, existiendo no como un único rostro, sino como tantos como ojos se posen sobre él.

El Dr. Vogler, personificación de la desesperación y el misterio, se enfrentará al Dr. Vergerus (Gunnar Björnstrand), encarnación de la razón y enemigo de lo inexplicable. Este personaje se define en el momento en que se refiere despectivamente a Vogler como “evocador de visiones estimulantes y terribles”, rechazando la capacidad de sus trucos, entre los que se encuentra la linterna mágica (el cine), de rasgar las apariencias a las que llamamos *realidad*, y reflejar lo que se escapa a la razón humana. El Dr. Vergerus cuenta con un aristócrata (Erland Josephson) y un policía (Toivo Pawlo) para jactarse del grupo teatral. Ambos grupos son enfrentados visualmente, para evidenciar el juego de máscaras en el que se encuentran, unos ocultos tras su condición de actor y los otros detrás de sus atuendos y convenciones sociales. Todos velados tras el manto de apariencias preestablecidas, en el que lo único aparentemente genuino es el rostro y su mirada (Figs. 3 y 4).

El juego de las apariencias comienza en el momento en el que proyectamos nuestras emociones en el rostro ajeno, tal y como Vergerus hace con Vogler. A pesar de permanecer en silencio, Vergerus comienza a construir sus coordenadas mentales

³⁵ A. BAZIN, *op. Cit.*, p. 188.

³⁶ *Ibid.*, p. 95.

³⁷ *Ídem.*

en torno al rostro de Vogler, interpretándolo y completándolo desde la mirada. Por lo que, aunque uno se esconda detrás de una máscara, no puede existir sin el otro, es decir, su existencia depende de la mirada del otro, o más bien, de su interpretación, enfatizando paradójicamente nuestra sensación de soledad.

A partir de este punto se desarrolla el debate existencial del protagonista, al que somos arrastrados junto a él. No es otro que el ya mencionado debate entre la esencia y la apariencia: ¿quién es —somos— en realidad?, ¿lo que ven los demás o lo que él ve de sí mismo? La idea de ser un rostro vacío de todo contenido, una mera fachada en la que los demás proyectan sus emociones, hunde al protagonista en la desesperación existencial. Perdido en esta encrucijada, vemos cómo Vogler se despoja del maquillaje que daba forma a su disfraz de mago y que le dotaba de un aura de misterio y seguridad en sí mismo. Observamos su rostro tal y como es, desnudo de todo artificio, asistiendo al único momento en el que es capaz de hablar (Fig. 5).

Entre los brazos de su esposa (Ingrid Thulin), una mujer que se disfraza de hombre durante los espectáculos de magia, es el único espacio donde él se siente seguro para poder pronunciarse. Alejados del mundo de los otros y despojados de sus máscaras se sinceran a través del principal tejedor de la realidad: la palabra. Lo primero que sale por su boca resume el sentimiento del protagonista y la idiosincrasia de la película. Sus palabras son las siguientes: “Les odio. Odio sus caras, sus cuerpos, sus movimientos, sus voces. También tengo miedo, es entonces cuando pierdo el poder”. Estas palabras dejan entrever la frustración de la existencia humana al ser arrojados a un mundo de miradas, en el que la palabra da forma a lo que la mirada capta y diluye la concepción de uno mismo arrastrándonos hacia la soledad y el odio.

Pero mientras Vogler se siente confuso y perdido en el juego de las apariencias, los liderados por Vergerus, estandartes de la razón humana, se regodean en sus propios papeles sociales. Sus uniformes (noble, médico y policía) o, mejor dicho, sus máscaras, personifican su afán por mantener todo dentro de los límites de su idea de realidad preconcebida. Todo lo que se escape a su molde, todo lo inexplicable, es rechazado brutalmente precisamente por su capacidad de acabar con sus disfraces y de relegarlos al nivel de todos los demás. Cómodos dentro de su rol social, se niegan a desnudar su rostro ante la mirada ajena por miedo a verse reflejados tal y como son: humanos perecederos.

Ante esta situación, el existencialismo sartreano ofrece una salida a la encrucijada de la existencia. Como argumentamos previamente, Jean Paul Sartre define la condición humana como una serie de limitaciones insalvables: el ser arrojados al mundo, el tener que trabajar, la certeza de la muerte y la interrelación con otros seres humanos. Esta última limitación nos obliga a definirnos a nosotros mismos en relación con los demás, es decir, “uno se elige a sí frente a los otros”³⁸, mas, lo importante y lo que nos define no son los juicios del resto hacia nosotros, sino que “un hombre se compromete en la vida, dibuja su figura, y, fuera de esta figura, no hay nada”³⁹. Esta podría ser una respuesta a las dudas existenciales de Vogler, perdido entre lo que es y lo que aparenta ser, empujado irremediabilmente hacia el quietismo. Las palabras de Sartre se oponen precisamente a ese quietismo, “puesto que el hombre se define por la acción [...], no hay doctrina más optimista, puesto que el destino del hombre está en él mismo”⁴⁰. En definitiva, ni las máscaras, ni las palabras pueden definir a un individuo, tan solo suponen una maraña que oculta la única medida por la que uno puede conciliar lo que siente: lo que los demás ven de él, sus actos.

³⁸ J. P. SARTRE, *El existencialismo es un humanismo*, Edhasa, Barcelona, 2016, p. 75.

³⁹ *Ibid.*, p. 58.

⁴⁰ *Ibid.*, pp. 61-62.

LA VERDAD TRAS LAS APARIENCIAS. Si hay algo que comparten Vogler y Vergerus esto no es otra cosa que su afán por descubrir la verdad escondida tras las cosas. El primero, a través del arte, el segundo, desde la ciencia, ambos buscan respuestas a las preguntas que acompañan a la existencia. Su diferencia estriba en los métodos y objetivos que emplean para hacerlo: “la ciencia tan solo pretende copiar el mundo con la máxima precisión posible, explicar las leyes que lo rigen y las variables que intervienen en él, pero permanece en el nivel aparential y no permite el conocimiento de lo transhumano y lo transhistórico, porque está terriblemente aferrada al mundo, como los tentáculos de un pulpo a su víctima”⁴¹.

Sin embargo, ni científico ni mago, en la película aparece un borracho llamado Johan Spegel (Bengt Ekerot)⁴² que se proclama actor y cuya única obsesión es el alcohol. Desesperado ante la angustia, se sume en la botella para dejar de actuar, ya que, embriagado por el vodka pierde su máscara y se muestra fiel a sí mismo. Tras haber surcado los mares del alcoholismo parece haber descubierto una certeza: “soy la sombra de una sombra”. Una simple apariencia, una proyección que se persigue a sí misma hacia su inevitable destino. Ante Vogler, nos muestra que detrás del rostro tan solo hay huesos y vísceras en un movimiento incesante hacia la muerte. Pero su terrible enseñanza, simbolizada en la tela proyectada por la linterna mágica, así como la respuesta del filme, van más lejos. El cansado actor, poco antes de morir, revela que la muerte es lo único capaz de poner fin al juego de las apariencias, momento en el que por fin nos mostramos a nosotros mismos al vislumbrar el abismo. Justo antes de precipitarnos hacia él y de dejar de actuar para siempre, la máscara se resquebraja, desnudando nuestra mirada ante el miedo a lo desconocido (Figs. 6-9).

Muy cerca del final del filme, Vogler finge su muerte para darle una lección al raciocinio de Vergerus, escenificando lo que ha aprendido de su experiencia con el borracho. Bergman ejecuta magistralmente una secuencia en la que el montaje y la puesta en escena —plagada de simbolismo— transmiten un terror sin precedentes. Absorto en sus pensamientos, Vergerus intenta mojar su pluma en el bote de tinta, sorprendiéndose al encontrar un ojo en su lugar (Fig. 10). Un símbolo de cómo la mirada escribe la realidad que nos rodea, ya que, antes que la palabra, antes que el verbo, lo primero que hacemos al llegar al mundo es abrir los ojos. Llevándole por su juego tenebroso, Vogler pisotea las gafas de Vergerus, dejándole ciego ante el mundo, privándole de su medio de interpretación y diluyendo la apariencia de las cosas. La realidad se desvanece al paso que lo hunde en la soledad. Sin la mirada no existe, sin el reflejo del espejo pierde la noción de sí mismo, siendo un mero significante vacío cuyo significado se pierde ante la imposibilidad de vislumbrarse (Fig. 11).

Ante esta situación la realidad tal y como la concibe se resquebraja, dejando paso a las quimeras para que la recompongan. Consciente de ello, el desamparo le revela la fragilidad de la vida y su indisoluble misterio, siendo poseído por un genuino pavor ante lo inexplicable, hasta ese momento oculto tras las apariencias y las palabras (fig. 12). De esta manera, Vogler ha sido capaz de vislumbrar un rostro desnudo, una mirada veraz, desprovista de máscara y en la que se concentra aquello que nos hace humanos, el miedo al gran desconocido: la muerte (Fig. 13).

Una vez más, el realismo de los acontecimientos nos tambalea en nuestras butacas y nos lleva a experimentar lo que Vogler quiere demostrar a Vergerus. A partir

⁴¹ J. PUIGDOMÈNECH, *op. Cit.*, p. 74.

⁴² Me parece significativo resaltar que este mismo personaje es interpretado precisamente por el actor que da vida a La Muerte en *El séptimo sello* (1957), como si se tratase de la Muerte viajando entre películas para revelar el sentido de la vida a los miembros de distintos universos, y, consecuentemente, también al nuestro a través de la pantalla.

del lenguaje cinematográfico el cineasta traslada el miedo del personaje al espectador, haciéndonos partícipes de la revelación del filme sin recurrir a la palabra. Es precisamente esta experiencia sensorial lo que enfatiza la revelación de la película, ya que, al sentir el miedo de Vergerus ante la disociación del mundo conocido, tomamos consciencia de la verdad: la engañosa fragilidad de la mirada y la palabra como tejedoras de la realidad.

La película llega a su fin con un Dr. Vogler sin disfraz, con un semblante abatido y lunático. Perdido entre el laberinto de su propio ser, resulta repugnante a la vista de los que le habían conocido oculto tras su disfraz de mago prodigioso (fig. 14). La visión de un ser patético, exento del aura superior que le rodeaba, resulta impactante para aquellos que están demasiado inmersos en el juego de máscaras sociales. El halo de misterio que le rodeaba resultaba tolerable, sin embargo, esta presencia demasiado desesperada ante la vida resulta excesivamente humana para aquellos que buscan ocultar su propia fragilidad tras el velo de las apariencias (fig. 15). En definitiva, se ha rasgado el velo, o, como diría Bazin: “se ha roto la frontera cegadora entre lo real y lo imaginario, que autoriza la existencia de los monstruos dionisiacos y nos protege contra ellos”⁴³.

VEO LO QUE VEO Y SÉ LO QUE SÉ. Todavía hay un personaje que no hemos mencionado, se trata de la anciana Granny Vogler (Naima Wifstran) a la que todos tildan de bruja. Parece ser la única consciente del baile de máscaras en el que todos toman parte. Durante el relato repite una frase que materializa el sentimiento latente en el filme: “veo lo que veo y sé lo que sé”. Aparentemente simple, este enunciado sentencia lo que Bergman ha querido transmitirnos, que aquello que creemos saber está estrechamente ligado a nuestra mirada, o lo que es lo mismo, que la construcción del mundo emana de nuestra capacidad de ver. Estamos condenados a ser prisioneros de una única mirada: la nuestra.

Ante esta encrucijada, el cine ofrece la posibilidad de escapar de la prisión de nuestra mirada y obtener una nueva visión del mundo. Christian Metz lo creía posible, pues la observación de la cámara se incorpora a la nuestra, dándonos una impresión de dominio visual cuando en realidad es la cámara la que nos guía y somete. No obstante, esto permite que el espectador *se identifique a sí mismo* como puro acto de percepción —como despertar, como alerta—: como condición de posibilidad de lo percibido y, por consiguiente, como una especie de sujeto trascendental, anterior a todo *hay*⁴⁴. A partir de la evocación de imágenes, el cine permite desvelar aquello que no podemos alcanzar fuera de la sala, una perspectiva diferente de las cosas que nos revela una insólita realidad interior y exterior.

La forma y el fondo de la película se construyen en torno a la mirada como demiurgo especialmente, en el modo en que permanecemos condenados a vivir en un mundo en el que vemos y somos vistos. Sin embargo, el celuloide rompe esta limitación inherente a la condición humana y nos revela sus verdades desde la pantalla. Las palabras del filósofo Stanley Cavell sirven para ilustrar la razón de ser del cine, en general, y de *El rostro*, en particular: “He dicho del cine que satisface el deseo de la reproducción mágica del mundo al permitirnos verlo sin ser vistos. Lo que queremos ver de este modo es el mundo mismo, es decir, todo”⁴⁵.

En la oscuridad de la sala, el fulgor del proyector materializa un mundo en el que perderse. Atentamente observamos lo que sucede a los protagonistas, nuestra

⁴³ A. BAZIN, *op. Cit*, p. 178.

⁴⁴ T. ELSAESSER Y M. HAGENER, *op. Cit*, pp. 88-90.

⁴⁵ S. CAVELL, *El mundo visto*, UCOPress, Córdoba, 2017, p.141.

mirada les persigue impacientemente: juzgando sus actos, repudiando sus gestos e interpretando sus rostros. Mientras ese mundo se precipita inexorablemente hacia un final nosotros permanecemos invisibles. Una vez ha terminado, debemos volver a la realidad cotidiana, donde volveremos a ser vistos. Sin embargo, en el cine podemos huir del reflejo, adentrarnos en otros mundos como un espectro que busca respuestas tras la pantalla. Las revelaciones de *El rostro* emanan de la capacidad de entrar en el juego de apariencias sin arriesgarnos a tomar parte en él, recordándonos que somos una parte de la mascarada de la vida, de la que tan sólo podemos huir cuando nuestro rostro se enfrenta a un espejo que aparentemente no refleja nuestro rostro: el cine. Parafraseando a Ingmar Bergman: “De todo esto aprendemos que hay que tener cuidado con *comediantes, actores, magos y titiriteros*. No hay que dejar que entren en nuestras vidas ni tenerlos en casa sin necesidad”⁴⁶.

La película sirve de ejemplo para entender cómo Bergman construye sus obras para aprender de sí mismo y, con ello, poner algo de luz al sendero de la vida del espectador. Sus miedos quedan expuestos, pues *comediantes, actores, magos y titiriteros*, no son otra cosa que él mismo. Nos avisa del engaño ilusorio que supone el medio cinematográfico y de aquellos que dirigen sus riendas en las sombras. Una revelación ocasionada por su conocimiento de sentirse sumido en un juego en el que todos mienten y donde él, por encima de todos, dirigiendo actores y actrices al son de sus caprichos más oscuros, se sentía el rey de las máscaras. Esta era la verdadera advertencia que pretendía lanzar dura y áspera como el frío invernal: en esta vida no te puedes fiar de nadie más que de ti mismo.

Después de esta película sus dudas no quedaron apaciguadas, sus miedos hacia los otros siguieron atormentándole, el juego de máscaras no cesaría hasta que la tumba le diese descanso. Esta idea será una constante en la filmografía del cineasta, alcanzando su máximo exponente en *Persona*, donde desarrolla lo que había iniciado con *El rostro*. Revelándose a sí mismo y al propio medio cinematográfico como ese rey de las máscaras, creador de apariencias y evocador de realidades, del que se vale para ofrecer al mundo un reflejo de lo que es y lo que somos.

4. *PERSONA*. No había cabida para lamentos, una vez más, Bergman reposaba en la cama de un hospital, un rincón en el que seguir divagando acerca de sí mismo y de los problemas que le asolaban como ser humano. Su angustia, lejos de desaparecer, se traduciría en una nueva película que ansiaba *empezar desde el principio*. El medio que había utilizado hasta ahora para dar rienda suelta a sus aflicciones empezaba a parecerle un engaño más en la comunicación humana. Sus dudas sobre la capacidad del cinematógrafo de revelar el alma estaban ahora en suspenso, al mismo tiempo que sus demonios internos luchaban por sumirle en la apatía. De nuevo a solas con sus temores, supo que para acallarlos sólo podía hacer una cosa: otra película.

Casi diez años antes del estreno de *Persona*, Bergman escribe en su cuaderno: “*Persona* significa máscara de actor. El *bufón* es quien desenmascara”⁴⁷. Esta breve cita será el germen que se propagará en las entrañas del director para terminar aflorando con la forma de una película vanguardista. Un sucinto resumen sobre el significado de *Persona* y, también, una lapidaria opinión sobre la vida entre los otros. La concepción de la misma como un espectáculo en el que actores y bufones danzan a sus anchas, una gran mascarada en la que nada es lo que parece, donde los científicos fingen ser dioses y los artistas se ocultan tras sus trucos.

⁴⁶ I. BERGMAN, *op. Cit.*, p. 98.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 65.

Como hemos visto anteriormente, *El rostro* trata de explorar esta idea de la vida como un gran teatro. Sin embargo, en *Persona*, Bergman intentará ahondar en la misma premisa, despojándolo de su carácter espectacular, primando la sencillez hasta casi rozar el ascetismo con el fin de abordar el tema desde la mayor veracidad posible. Poco antes de empezar a escribir el guion apunta lo siguiente en su cuaderno:

Agobio y tristeza y llanto que alternan con violentos estallidos de alegría. Una hipersensibilidad en las manos. La frente ancha, la severidad en los ojos que indagan y la suavidad infantil en la boca.

Qué es lo que quiero con esto. Pues sí, *quiero empezar desde el principio*. No inventar, no soliviantarme, no complicar las cosas, sino empezar desde el principio con lo nuevo que tenga; si es que tengo algo”⁴⁸

Los sentimientos se arremolinan en su interior, ansiosos, buscan la salida en forma de tinta, como un prelude de la verdadera forma en la que serán desahogados. Esta vez, lejos de la grandilocuencia de *El rostro*, ya no habrá cabida para recreaciones decimonónicas, ni para grandes espectáculos o acrobacias circenses. *Quiero empezar desde el principio*, se torna una ardua tarea para un cineasta que parecía haberlo dicho todo, aunque, como dice Camus: “si hay algo que remata la creación, no es el grito victorioso e ilusorio del artista cegado: ‘Lo he dicho todo’, sino la muerte del creador que cierra su experiencia y el libro de su genio”⁴⁹.

Retornar al origen, pero ¿al origen de qué? ¿de la condición humana? ¿del cine? ¿de la relación con el otro? o, tal vez, ¿al origen de todo ello? La película se construye de tal manera que es una respuesta en sí misma. Como veremos, desde el comienzo del filme las intenciones de Bergman, sus dudas acerca del cine y de las relaciones humanas, quedan plasmadas en una serie de planos que prefiguran el significado que se esconde en la película.

LAS ENTRAÑAS DEL CINE. La sala se encuentra sumida en la oscuridad absoluta, oímos el silencio. Los segundos se suceden y nada cambia, a solas con nosotros mismos, reflexionando, expectantes acerca de lo que nos podemos encontrar. Lentamente, dos objetos candentes se iluminan gradualmente frente a nosotros, parece que la película va a dar comienzo (Fig. 16). Una música estridente intensifica el acercamiento de los objetos, que parecen arder como si fuesen a quemar el proyector. Antes de comprender qué es lo que estamos presenciando, ambos entran en contacto, y de esta manera: se hizo la luz (Fig. 17). El génesis de un filme, el comienzo de todo, el proyector como evocador de imágenes y creador de realidades. Sin embargo, allí está, siendo desnudado, arrebatando su misterio y mostrándonos sus entresijos: el porqué de su existencia.

Creíamos estar preparados para ver una nueva película, unos personajes inmersos en una terrible historia, pero hemos sido sorprendidos y se nos presenta precisamente eso: la película en sí, el celuloide y sus entrañas (Fig. 18). Antes de adentrarnos en el relato, Bergman nos quiere dejar claro que aquello que vamos a presenciar es una película, un objeto que no es la realidad, sino una representación de la misma en la que él interviene como auténtico demiurgo. Esta práctica ya había sido teorizada por el dramaturgo alemán Bertolt Brecht y uno de sus objetivos era “hacer que el espectador activara su capacidad crítica cuestionando el realismo que tomaba apariencias fenoménica o la motivación psicológica como medidas de verdad”⁵⁰.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 216.

⁴⁹ A. CAMUS, *op. Cit.*, p. 145.

⁵⁰ T. ELSAESSER Y M. HAGENER, *op. Cit.*, p. 99.

La música estridente se intensifica mientras las imágenes hacen referencia a la magia del cine, a su capacidad de evocar sentimientos y realidades. El celuloide corre por el proyector, surge un dibujo animado, una realidad que no cuestionamos como la nuestra, ya que la consideramos creada por alguien para nuestro goce y disfrute, un mundo enteramente distinto al nuestro (Fig. 19). Tras el dibujo animado, vemos cómo el rollo de película se precipita cada vez más aprisa, para dar paso a las manos de un niño realizando un truco de prestidigitación (fig. 20). La pantalla se torna blanca como la nieve, la sala que antes había permanecido a oscuras ahora está completamente iluminada por la blancura en pantalla. Todo lo que suceda a partir de ahora nos narrará la historia de un truco, de una ilusión de luz capaz de hacernos palpar como si aquello que estuviésemos viendo fuese la misma realidad.

El pequeño prestidigitador da paso a una serie de imágenes que simbolizan la capacidad del cinematógrafo como evocador de realidades (Figs. 21-23). El cine queda así expuesto como el origen de este truco, desvelando y preparando a la audiencia lo que venimos diciendo: esto no es real, es solo un truco.

La película es percibida ante la conciencia; “ésta no puede alcanzarlo ni él puede penetrarla y, como está separado de ella, existe separado de su propia existencia. De nada serviría hacer de él (o ella) algo irreal [...]; aun a título de irreal, es necesario que exista”⁵¹. Las palabras de Sartre sobre la existencia humana pueden aplicarse aquí al cine, tal y como decía Bazin “la plenitud estética de la empresa cinematográfica, es que podamos creer en la realidad de los acontecimientos, sabiéndolos trucados”⁵². O lo que es lo mismo, aun sabiendo que es una irrealidad, su existencia no puede ser negada y, como tal, ha de considerarse como integrante de nuestra realidad.

De este modo, el filme produce un “distanciamiento, que quiere romper el contrato de complicidad entre el espectador y la representación teatral (fílmica) que sustenta la ficción”⁵³, dotando de un nuevo significado a los eventos que sucederán más adelante. “Pasolini ha remarcado, una nueva concepción del cine a través de ‘sentir la presencia de la cámara’. [...] Pero Bergman, va mucho más allá, insertando en la conciencia de los espectadores el sentimiento presente de la película como un objeto”⁵⁴. El espectador se pierde a la hora de discernir entre lo que es real y lo que no, alienando a la audiencia a través de la reminiscencia de que las imágenes que se proyectan son una creación, un artefacto sometido a la voluntad del creador.

Un niño despierta en una habitación blanca y se dispone a leer un libro, ¿ha sido todo ello un sueño o un producto de su imaginación? Es entonces cuando algo llama la atención del niño, gira lentamente su rostro hasta que nos dirige la mirada e intenta acariciarnos con la palma de su mano (Fig. 24). La barrera ilusoria parece resquebrajarse, el niño jamás debería mirarnos, somos nosotros los que hemos acudido a la sala para hacerlo y, sin embargo, él no duda en alzar su mano contra nosotros. Por un momento nos sentimos vulnerables, como si nunca se hubiese apagado la luz y siguiésemos ahí fuera, rodeados de miradas ajenas que quieren atraparnos.

⁵¹ J.P. SARTRE, *El ser y la nada*, Altaya, Barcelona, 1993, p. 29.

⁵² A. BAZIN, *op. Cit*, p. 74.

⁵³ T. ELSAESSER Y M. HAGENER, *op. Cit*, p. 99.

⁵⁴ S. SONTAG, ‘Bergman’s *Persona*’, en *Ingmar Bergman’s Persona*, ed. de M. Lloyd, Cambridge Film Handbooks, Cambridge, 2000, p. 78.

Las traducciones que presenta este artículo son realizadas por el autor del mismo. Añadiré el texto original a pie de página. “Pasolini has remarked, by the ‘felt presence of the camera’. [...] But Bergman goes beyond Pasolini’s criterion, inserting into the viewer’s consciousness the felt present of the film as an object.”

El plano cambia y vemos cómo el niño intenta alcanzar la imagen de lo que parece ser un rostro femenino. Su mano oscurecida acaricia lentamente la figura difuminada, un gran primer plano impasible ante los tímidos esfuerzos del niño por tocarlo (Fig. 25). El primer plano proyectado deja entrever la película como algo casi tangible, “produciendo una experiencia fenomenológica intensa y, simultáneamente, esa entidad que se ha experimentado tan intensamente se convierte en signo, en texto, en una superficie que pide ser leída. Esta también es, dentro y fuera del cine, la inevitable función del rostro”⁵⁵.

Persona se condensa en esta premisa: la incógnita del rostro y nuestro afán por aprehenderlo. El niño intenta desesperadamente alcanzar el rostro borroso que toma forma ante él, es casi suyo, tan solo un poco más y podrá acariciarlo con sus manos, sin embargo, se queda ahí estancado en el umbral que le impide alcanzarlo y, consecuentemente, comprenderlo. De esta manera, el cine, como la vida misma, nos muestra que el rostro jamás podrá ser descifrado, será un eterno signo sobre el cual volcaremos un torrente de sensaciones que darán lugar a nuestra concepción del otro.

La mirada del espectador es equiparada con la del niño, al que acompañamos en su intento por descubrir qué es lo que hay detrás de un rostro. Como él, nos disponemos a visionar un filme cuyos primeros planos juegan un papel fundamental como puerta hacia el otro. Detrás de esa máscara se encuentra el niño que siempre fuimos, algo que se puede apreciar en los escritos de Bergman sobre uno de los personajes del filme:

Finjo que soy adulta, hago el papel de mayor. Siempre me sorprende que la gente me tome en serio. [...] O incluso me elogian porque tengo razón. En esos casos no pienso que todas esas personas son como niños que hacen de adultos. La única diferencia es que han olvidado o que no reparan en que realmente son niños pequeños⁵⁶.

Como Kierkegaard cuando afirma que “no hay instante en que no me encuentre como un niño arrojado en alta mar y obligado a aprender a nadar”⁵⁷, Bergman se presenta como un niño, un joven prestidigitador que ha sido arrojado a la mar de la vida sin pedirlo y que se ve obligado a aprender continuamente a soportar el oleaje que supone vivir rodeado de los otros. Desconocedor de respuestas, se deshace de su máscara de adulto para revelarse como un niño enfermizo, incapaz de comprender lo que está fuera de él, pero que lucha por lograrlo.

Han transcurrido seis minutos de película en los que Bergman desgrana sus inquietudes sobre el cinematógrafo y la vida. El redoble de tambores que acompasa los movimientos del niño se intensifica cuando vemos que los ojos del rostro difuminado se cierran, dando paso a un primer plano del niño y de los títulos de crédito encabezados por el nombre de la película en mayúsculas. Ese niño que nos miraba y a través del que miramos *esPersona*, el actor y el bufón que nos desenmascara a nosotros mismos (Figs. 26 y 27).

EL ROSTRO Y EL CINE COMO FENÓMENOS. Antes de adentrarnos en la trama y para comprender mejor lo que Bergman quería transmitir con su película, una vez más, las palabras de Jean-Paul Sartre sobre la esencia y la apariencia de los seres nos guiarán durante el análisis:

⁵⁵ M. A. DOANE, ‘The Close-Up: Scale and Detail in the Cinema’, en *Differences*, vol 14, núm 3., 2003, p.94.

⁵⁶ I. BERGMAN, *op. Cit.*, p. 224.

⁵⁷ S. KIERKEGAARD, *Diapsálmata*, Gredos, Madrid, 2010, p. 23.

La idea de fenómeno, tal como puede encontrarse, por ejemplo, en la fenomenología de Husserl o de Heidegger: el fenómeno o lo relativo-absoluto. Relativo sigue siendo el fenómeno, pues el 'aparecer' supone por esencia alguien a quien aparecer. Pero no tiene doble relatividad de la *Erscheinung kantiana*⁵⁸. El fenómeno no indica, como apuntado por sobre su hombro, un ser verdadero que tendría, él sí, carácter de absoluto. Lo que el fenómeno es, lo es absolutamente, pues se desvela *como es*. El fenómeno puede ser estudiado y descrito en tanto que tal, pues es absolutamente indicativo de sí mismo.⁵⁹

Como ya se ha adelantado, el rostro humano es fundamental en la película como símbolo fronterizo entre uno mismo y los demás. Supone la barrera insalvable que sustenta nuestra definición como personas para los otros. Siguiendo el razonamiento de Sartre, veremos cómo Bergman trata al rostro de cada una de las protagonistas de la película como fenómeno que es *absolutamente indicativo de sí mismo*, y que necesita de alguien a quien aparecerse para ser dotado de un significado. O lo que es lo mismo, fenómeno cuya "apariencia no oculta la esencia, sino que la revela: es la esencia. [...] Así, el ser fenoménico se manifiesta, manifiesta su esencia tanto como su existencia, y no es sino la serie bien conexa de sus manifestaciones"⁶⁰.

La dicotomía entre esencia y apariencia estaba presente ya en *El rostro*, ofreciendo en la acción humana la salida a la encrucijada de definirse ante los otros. En *Persona*, se trata aquí de diferente manera, ya que, como Sartre, concibe que la apariencia no oculta la esencia de las cosas, sino que la apariencia es la propia esencia. Esto puede parecer un reduccionismo simple de la película, pero como veremos, la manera de Bergman de representar los rostros de las protagonistas a través del primer plano remarca el carácter fenoménico de los mismos. Son expuestos ante nosotros para ser escrutados con todo lujo de detalles; los surcos de la cara, el brillo de los ojos, los movimientos de los labios, consiguen hacernos partícipes en la acción del relato como si verdaderamente estuviésemos frente a ellas.

El primerísimo primer plano de un rostro, tan cercano, produce una sensación de arrinconamiento. El espacio nos engulle como espectadores, imposibilitando que tomemos distancia sobre lo que estamos viendo⁶¹. De esta forma, nos vemos atrapados entre los rostros que se suceden en pantalla, comprendiendo que la esencia no se esconde tras ellos, que no podremos atravesarlos jamás y que, como las protagonistas, estamos destinados a perdernos entre un sinfín de semblantes.

"Cuando el artista declara que no 'sabe' más de la película que lo que la audiencia sabe, está diciendo que todo el significado reside en el trabajo mismo y que no hay nada detrás de él"⁶². La propia película pasa a ser un fenómeno en el que las respuestas están presentes en ella misma, su apariencia pasa a ser su esencia, sin la necesidad de buscar algo inexistente más allá de ella. Es lo que Husserl y los fenomenólogos denominaban "la Intención", los cuales se negaban a explicar el mundo, centrándose en una descripción de lo vivido. Esto coincide con el pensamiento absurdo de Camus al afirmar que "no hay verdad, sino solamente verdades". Cada cosa tiene su verdad, "la conciencia se limita a fijar, es el acto de atención [...] se parece al aparato de proyección que congela de repente una imagen. En esta linterna mágica todas las imágenes son privilegiadas. La conciencia deja en suspenso en la experiencia los

⁵⁸ El término *Erscheinung* hace referencia a que los objetos se perciben como "aparecen" y no "como son en sí mismos".

⁵⁹ J. P. SARTRE, *op. Cit*, pp. 15-17.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 17.

⁶¹ T. ELSAESSER Y M. HAGENER, *op. Cit*, p. 104.

⁶² S. SONTAG, *op. Cit*, p. 72. "When the artist declares that he 'knows' no more than the audience does, he saying that all the meaning resides in the work itself, that there is nothing behind."

objetos de su atención”⁶³. El cinematógrafo aísla los objetos con su milagro, nos enseña a ver y dirigir la mirada a cada imagen como un objeto privilegiado que lleva consigo una verdad.

Esto es lo que Bergman pretende transmitir al dejar constancia de la película como objeto, reforzando la idea de que un rostro —o una obra— no son más que eso y todo lo que no quede presente en ella o esté sujeto a nuestra percepción no podrá excederse en esos términos; la película y el rostro son lo que vemos, y el significado que le damos reside en nosotros mismos.

Una vez analizado el prólogo de la película, sin el cual el análisis de cualquier aspecto del relato carecería de sentido, podemos adentrarnos en la acción de *Persona*. Para resumir brevemente la trama me parece oportuno parafrasear el resumen de Susan Sontag:

Persona es construida de acuerdo con una forma que se resiste a ser reducida a una historia, la cual trata sobre la relación (ambigua y abstracta) entre dos mujeres llamadas Elisabeth y Alma, una paciente y una enfermera, una estrella y una ingenua, *alma* (el alma) y *persona* (la máscara).⁶⁴

Bergman busca representar una realidad ocupada por dos mujeres que ilustren el cambio, tanto físico como emocional, cuya fuerza proviene de un mismo espíritu. La relación entre ambas estará diseccionada en el tiempo, pasando de largas secuencias a breves instantes en los que las diferencias entre las dos protagonistas parecen difuminarse. La construcción del entorno que engloba estas situaciones será representativa de la realidad que las mujeres están experimentando. El objetivo último del director es alcanzar “cierta posibilidad de *producir un todo*”⁶⁵, en el que el tiempo, el espacio y las protagonistas funcionen de tal manera que representen el concepto que persigue el filme: la dificultad de atisbar quiénes son ellas en realidad.

Veremos cómo Bergman sale de su crisis artística a través de la combinación entre un cine revolucionario y auto-reflexivo, basado en un realismo que se va diluyendo a lo largo del filme y que difumina la barrera entre la realidad y la fantasía hasta quedar prácticamente aniquilada. Gracias al juego de estos elementos es capaz de representar, desde la forma, la dificultad y el sinsentido que se ocultan tras las relaciones humanas.

EL SILENCIO DE ELISABETH VOGLER. Analizamos la trama de la película, haciendo hincapié en algunos de sus momentos clave que podrán ilustrar los presupuestos filosóficos planteados. Aparentemente estamos ante un argumento sencillo: una joven enfermera llamada Alma (Bibi Anderson) es encargada de cuidar de una famosa actriz, llamada Elisabeth Vogler (Liv Ullman), que ha perdido la voz durante la interpretación de la obra teatral *Electra*. A pesar de encontrarse sana tanto mental como físicamente, la actriz continúa sin decir palabra, por lo que será enviada a una casa a orillas del mar con el fin de que la tranquilidad del lugar y los cuidados de Alma sean suficientes para sacarla de su apatía. A medida que pasan tiempo juntas, la complicidad entre ambas se hace cada vez mayor, mientras los monólogos de Alma llenan el silencio que deja la señora Vogler, y las conduce por un camino incierto que terminará por estallar.

Bergman resume la trama de la siguiente manera:

⁶³ A. CAMUS, *op. Cit.*, p. 61.

⁶⁴ S. SONTAG, *op. Cit.*, p. 68. “*Persona* is constructed according to a form that resists being reduced to a story- say, the story about the relation (however ambiguous and abstract) between two women named Elisabeth and Alma, a patient a nurse, a star and an ingenue, alma (soul) and persona (mask).”

⁶⁵ I. BERGMAN, *op. Cit.*, p. 47.

La enfermera Alma lo intenta con lo suyo (la historia del sufrimiento de Cristo), pero se ve rechazada. Llegan a estar muy próximas las dos, como los nervios y la carne. Pero ella no habla, reniega de su propia voz. No quiere ser falsa. Es una pasión por la verdad. *Ella cree que por ese camino ha encontrado la verdad.*⁶⁶

La búsqueda de la *verdad* tras las apariencias, será perseguida por cada una de ellas, encontrando la respuesta a través de su relación con la otra, Alma desde la palabra y Vogler desde el más absoluto silencio, una que habla y otra que escucha, una que llora y otra que juzga, una voz y un rostro. La palabra como puente entre las relaciones humanas será enfrentada aquí contra el peor de sus enemigos: el silencio; el vacío que suspende todo tipo de apreciación creada por la palabra y que tiene frente a sí un rostro pétreo capaz de decirlo todo sin tener que pronunciarse. El contraste entre ambos personajes reposará en esta dicotomía entre la palabra y el silencio, mostrando las implicaciones que tienen en la relación con los otros.

Las premisas analizadas en *El rostro* cobrarán en *Persona* una nueva forma, pero que deja entrever alguna reminiscencia de la película de los titiriteros. Es significativo cómo los personajes de Max Von Sydow en *El rostro* y Liv Ullman en *Persona* comparten el mismo apellido: Vogler. Esto no es una mera coincidencia, hay algo que los une más allá de su nombre: su elección por el silencio. Dos personajes inmersos en tramas y épocas distantes que optan por callarse ante los demás. Su condición de “comediantes, actores, magos y titiriteros”, estrecha todavía más el lazo que les une, “pues su arte es eso, fingir absolutamente, meterse lo más posible en vidas que no son las suyas. Al término de su esfuerzo se aclara su vocación: aplicarse con todo su corazón a no ser nada o a ser muchos”⁶⁷. Ellos, después de cambiar de vidas un sinnúmero de veces, optarán por “no ser nada”.

Desde el momento en que se conocen, las posturas de las protagonistas frente a la vida quedan desveladas. La actriz permanece en la cama impasible, escuchando el monólogo de la enfermera, que no tarda en definirse a sí misma a través de la palabra, un monólogo donde queda expuesta la historia de su vida desde su punto de vista, la primera de las partes que dará forma a su máscara (Fig. 28).

Sin recibir la réplica correspondiente sobre la autodefinición de la actriz, la enfermera abandona la sala y pronuncia las siguientes apreciaciones a la encargada del caso (Margareta Krook) de la señora Vogler: “no sé qué decir, doctora. Su rostro parece suave, casi aniñado, pero sus ojos... creo que tiene una mirada malvada”. Temerosa por no tener la experiencia vital suficiente para afrontar la fortaleza mental que ha llevado a la actriz a asumir el silencio y la inmovilidad, asume la maldad en su mirada, como si esa lucha personal que lleva contra la base de las relaciones humanas, la palabra, la amenazase a ella hondamente. Cuando pronuncia estas declaraciones, el rostro de la enfermera parece tranquilo e ingenuo, pero, a pesar de sus dudas, acepta el caso. Su ingenuidad y juventud presienten lo que puede pasarle al enfrentarse a una tarea tan compleja, en la que el silencio pase de ser un compañero ideal para una joven deseosa de hablar, a convertirse en un auténtico problema (Fig. 29).

Las siguientes secuencias son clave para entender la forma en que los dos personajes serán contrapuestos. En una de sus primeras conversaciones, se escucha una actuación por radio, ante la cual Elisabeth empieza a reír, hasta que no se resiste y la apaga bruscamente, como intentando acallar el juego de máscaras en el que se ha visto sumida toda su vida. Tras esto, una pieza musical empieza a sonar y observamos el rostro de la actriz completamente sereno, a solas con el mundo, sin ninguna palabra que pueda empañar este delicioso momento. La actriz encuentra en la música un

⁶⁶ *Ibid.*, p. 217.

⁶⁷ A. CAMUS, *op. Cit*, p. 104.

rincón en el que refugiarse, alejada de tantas palabras y juicios; un lugar en el que tan sólo las sensaciones hablan. Bergman, apunta que “la música debe tener un gran significado en su existencia”⁶⁸, como siempre lo ha tenido para él:

No hay forma de arte que tenga tanto en común con el cinematógrafo como la música. Ambos afectan nuestras emociones directamente, no por vía del intelecto. Y el cinematógrafo es esencialmente ritmo; es inhalación y exhalación en continua secuencia. Desde la infancia, la música ha sido mi más grande fuente de recreación y estímulo, y con frecuencia siento un film, o una pieza de teatro, musicalmente.⁶⁹

Este sosiego absoluto se ve reflejado en el rostro calmo de Elisabeth Vogler, reposando tranquilo sobre una almohada a medida que la luz se apaga lentamente, hasta sólo alcanzar a ver su silueta desdibujada en la noche. Finalmente, suelta un leve suspiro y se cubre el rostro, ocultando lo único que jamás podrá extirparse y la mantendrá anclada en el juego de máscaras del que pretende huir con su silencio. Si pudiese hablar con música, sin duda, ella volvería a intentarlo (Figs. 30 y 31).

Contrapuesto a este plano cerrado del rostro de Elisabeth Vogler, silencioso, capaz de expresarse sin palabras, pasamos a ver a la enfermera Alma sobre su cama narrando la historia donde la había dejado. Una vez más, se vale de la palabra para contarnos a los espectadores que se va a casar con un hombre que le aporta seguridad, con el que espera tener un par de hijos, un trabajo que le gusta, etc. Parece intentar convencerse a sí misma de las palabras que profesa y, a pesar de decir que su destino está en ella, se puede apreciar que esas decisiones carecen de peso, como si estuviesen tomadas de manera irreflexiva y fuesen ineludibles. Por eso, cuando apaga la luz lanza una última pregunta a la sala de cine: “Me pregunto qué es lo que le pasa a ella, a Elisabeth Vogler”. Todavía no alcanza a comprender qué es lo que ha llevado a su paciente a tomar una decisión tan extrema, dejando su vida atrás, e incluso la posibilidad de narrarla, para entregarse al más absoluto silencio ante el mundo (Fig. 32).

Las dudas de Alma radican en su incompreensión del silencio de Elisabeth, ya que no concibe la posibilidad de estar tan cerca del abismo existencial como para poder arrojarle a él. Elisabeth, por el contrario, actriz experimentada es consciente de la mascarada a la que ha sido arrastrada, tanto en el escenario como fuera de él. Incapaz de discernir quién es en realidad, decide tomar las riendas de su vida y empezar una nueva existencia lo más veraz posible, viéndose obligada a renunciar a la palabra en el intento.

Las posturas de las dos mujeres ante la vida han sido reforzadas, el rostro silencioso de una, frente al otro en continuo movimiento, simboliza cómo las dos se encuentran en puntos opuestos. A pesar de que Alma parece tener su vida bajo control, el silencio de Elisabeth le impacta sobremanera, percibiendo que hay una verdad que se le escapa, que la vida no es tan sencilla como para poder ser controlada y balbuceada a cada instante. Esta dicotomía las unirá, y les demostrará que una necesitaba ese silencio para conocer una dura verdad de sí misma y que la otra jamás podrá escapar del azote de la palabra. A fin de cuentas, a pesar de huir de los demás hacia una casa en el mar, las sombras del prójimo las acompañarán en cada uno de sus reflejos.

UN ROSTRO MÁS ALLÁ DE LA PALABRA. Deambulando en su habitación del hospital, la señora Vogler danza con su sombra a la luz del televisor. Sus pasos dubitativos se suceden ante nosotros como en un escenario. De un lado a otro, permanece sumida en

⁶⁸ I. BERGMAN, *op. Cit.*, p. 217.

⁶⁹ J. PUIGDOMÈNECH, *op. Cit.*, p. 96.

sus tribulaciones hasta que algo la saca de su ensueño. El televisor comienza a hablar de la Guerra de Vietnam, sobre un monje que se ha prendido fuego a sí mismo como inmólación. Incrédula y temerosa ante lo que está presenciando, la angustia se apodera de ella, quedando arrinconada en una esquina de la habitación mientras el mundo y su desgarrador salvajismo queda expuesto ante ella —y nosotros—. Exhausta por lo que ha visto, incapaz siquiera de gritar, el jadeo de la señora Vogler inunda la habitación, donde su soledad ante el televisor apagado parece más áspera que nunca (Figs. 33 y 34).

Recibe la visita del culmen de la brutalidad de la vida entre los otros, la guerra, materializándose a través de la imagen en movimiento. El impacto de presenciar las consecuencias más atroces de la incomunicación humana, le hacen cubrirse la boca, no para tapar su llanto, sino para no volver a pronunciar una sola palabra que pueda conducir a la violencia (Fig. 35). Presenciar a un hombre consumirse en llamas, dejando a sus cenizas a la voluntad del viento, evidencia la contingencia de la vida, abriendo la eterna encrucijada de si la vida merece ser vivida a pesar de tanto sufrimiento. Este impacto en imágenes fuerza un poco más a Elisabeth Vogler a abrazar el silencio, volverse una imagen muda, convencida así de poder eludir los ardientes tormentos de la vida.

En este fragmento, Bergman, no solo muestra la dificultad de la comunicación con el prójimo y sus terribles consecuencias, también duda de la capacidad del cine para poder arrojar algo de luz sobre ella y las cosas verdaderamente importantes. En el siguiente fragmento de su cuaderno de notas, podemos apreciar la desconfianza que siente hacia el medio cinematográfico:

Mi arte no puede fundir, transformar ni olvidar al niño de la foto. Tampoco al hombre que arde por sus creencias.

Soy incapaz de comprender todas esas grandes desgracias. Me dejan el espíritu impenetrable, seguramente sea capaz de leer esos horrores con una suerte de avidez: una pornografía del terror. Pero no logro dejar atrás las imágenes. Transforman mi arte en artilugios, payasadas o en algo indiferente, cualquier cosa. [...] Me dedico a una convención aceptada que en ciertos momentos excepcionales puede procurarnos a mí o a mis semejantes unos instantes de alivio o de reflexión.⁷⁰

La imagen del monje frente a la señora Vogler, así como la de un pequeño judío siendo apresado por los nazis, se repetirán durante la película para seguir poniendo en duda el cine y lo que representa. Las imágenes parecen ser la única verdad, y el cine una mentira más del lenguaje, otra gran tejedora que enmaraña el contacto con lo verdadero, con la música, el sentimiento o el llanto ahogado por una imagen desgarradora. La verdad se desintegra en palabras, con *Persona* pretende mostrar lo que se esconde detrás de ellas, más allá del celuloide, pues un monje en llamas es capaz de decir mucho más que cualquier película, ese desgarramiento que produce el reflejo de la muerte en la retina resulta más incisivo que cualquier palabra.

Al igual que Bergman, la señora Vogler se queda aturdida ante este hecho, reforzando su silencio, asumiendo que más vale una imagen —o un rostro— que mil palabras. Las dudas sobre el cine como evocador de sentimientos se traducen en la personalidad de la actriz, concedora de los entresijos de la actuación, del truco, y que la llevan a desconfiar de todo, comenzando por el primer constructor de la realidad y forma básica de comunicación: el lenguaje. Su angustia la lleva a tomar estas decisiones, no con el fin de permanecer sumida en las tinieblas, sino con la voluntad de sobreponerse a ellas.

⁷⁰ I. BERGMAN, *op. Cit.*, p. 226.

Poco después, la enfermera le lee una carta en la que el marido habla a través de los labios de Alma, achacándose la culpa del silencio de su esposa, incapaz de comprender los motivos que la han llevado a evadir lo que él creía que era una vida feliz. En una parte del escrito le recuerda lo que Elisabeth le dijo hace tiempo: “Empiezo a entender lo que es estar casada. Me enseñaste que debemos vernos como dos niños ansiosos con buena voluntad y las mejores intenciones, pero dominados por poderes que ni podemos controlar”. En ese momento rompe la carta, cansada de palabras, rompiendo tras ello una fotografía de su hijo que había en el sobre.

La carta esboza un mundo pretérito, familiar, en el que las explicaciones sustentaban el mantenimiento de una serie de costumbres preestablecidas. Una vez el viejo mundo ha perdido sus cimientos, ante la incapacidad de llenar el vacío que dejan las lagunas existenciales, las esperanzas por una vida diferente y los recuerdos de un paraíso perdido se desvanecen, dando lugar a “ese divorcio entre el ser humano y su vida, el actor y su decorado, que es propiamente el sentimiento de lo absurdo”⁷¹.

En la siguiente secuencia, la doctora que lleva el caso y Elisabeth Vogler tienen un encuentro. La doctora sugiere que la actriz debería abandonar el hospital y, ante el asombro de ésta, profesa las siguientes palabras sobre las motivaciones del silencio de Elisabeth: “El imposible sueño de ser. No parecer, sino ser... la lucha entre lo que eres con los demás y quien eres tú. Una sensación de vértigo y un deseo constante de ser expuesta”. Ante estos achaques vemos el rostro impasible de Elisabeth, hasta que se reemprende la plástica y comienza a revolverse por los juicios de la doctora, que continúa diciendo: “cada tono de voz, una mentira. Cada gesto, falso. Cada sonrisa, una mueca” (Figs. 36 y 37).

Volvemos al rostro incisivo de la doctora que la ve incapaz de suicidarse, achacándole el quietismo como medio para evadir la mentira, un encierro en su propio mundo que la aleje de interpretar roles y cambiar de rostro. A medida que los juicios se hacen más punzantes, Bergman cierra el plano en el rostro ensombrecido de Elisabeth, meditabunda sobre la oleada de apreciaciones que están siendo derramadas sobre ella. Ese lado sombrío, su rincón secreto, está fuera del punto de vista de la doctora, que tan solo alcanza a ver su mitad iluminada, como si sus palabras le diesen esa luz, una mitad que cree ver y dibujar a cada instante con su plástica, mientras la otra permanece sumida en las tinieblas de su silencio. Finalmente, la doctora dice que la entiende, que su “falta de vida es su papel más fantástico”, incitándola a seguirlo hasta que deje de ser interesante y pueda abandonarlo, como ya hizo con tantos roles sobre el escenario (Figs. 38 y 39).

Durante esta secuencia, Bergman se vale de la palabra para expresar sus inquietudes sobre la relación con el prójimo, pero el verdadero mensaje queda cifrado en la composición de la imagen. Alternando los planos de ambas mujeres, a medida que escuchamos las valoraciones de la doctora acerca del ser, las apariencias, la mentira, el otro, ... vemos cómo están cada vez más próximas la una de la otra, hasta que finalmente las dos convergen en un mismo plano como se ha descrito anteriormente. Esta imagen condensa todo lo que la doctora ha venido diciendo, no como una certificación de lo que ha dicho sobre las motivaciones de Elisabeth, sino como un símbolo de la distancia ineludible entre dos personas.

El silencio de la actriz no hace sino cerciorar que ella está consiguiendo revocar lo que la doctora le está achacando, la verborrea rociada sobre los motivos y pensamientos de Elisabeth se estrella contra su rostro silente. Sin replica, sin juego de palabras, sus valoraciones caen al vacío, haciendo palpable la imposibilidad de ir más allá de esa cara luminosa, de eso que creemos —o queremos— ver en la otra persona.

⁷¹ A. CAMUS, *op. Cit.*, p. 20.

Ante las últimas palabras de la doctora, Elisabeth deja caer sus párpados para guarecerse del todo, al tiempo que los ojos de la doctora juzgan su rostro desde la mirada, concluyendo con una mueca de satisfacción ante su obra incompleta: Elisabeth Vogler (Fig. 39).

Esta idea de la construcción del otro, incluso de llegar a perderse en él sin discernir la frontera entre el prójimo y uno mismo, será lo que se representará en la siguiente parte de la película. La enfermera y la actriz son enviadas a una residencia de verano en la que poder disfrutar de la tranquilidad de la naturaleza, así, alejadas del mundanal ruido y del gentío, podrán aproximarse la una a la otra hasta descubrirse mutuamente.

SOLAS A ORILLAS DEL MAR. Su estancia en la playa comienza de una manera apacible, disfrutando de las delicias del campo y de la tranquilidad del estío. Asistiremos a un monólogo por parte de Alma que no cesa ante su paciente, la cual parece disfrutar de esta conversación unidireccional. Poco a poco, Alma se expone, narrándole algunos de sus escritos sobre la ansiedad, la fe o el miedo a la muerte, frente a las acalladas las rocas y Elisabeth, que contempla el rostro de Alma inmersa en sus escritos, identificándose con los abismos que su enfermera profesa (Figs. 40 y 41).

El tiempo pasa, la lluvia llega y ellas se resguardan en la calidez del hogar. Allí, Alma sigue contando la historia de su vida, sus ingenuos sueños conmueven a Elisabeth, que no duda en acariciar su rostro inocente (Fig. 42). Cada vez más cerca la una de la otra, las situaciones se suceden y la cámara crea trampantojos que parecen fusionarlas (Fig. 43). Alma habla, Elisabeth escucha y el tiempo se sucede impasible. La primera disfruta cada palabra que lanza, ya que jamás habían sido atrapadas con tanta vehemencia, la otra, desde su silencio, parece haber encontrado un lugar en el que descansar.

Bergman apunta en su cuaderno lo siguiente: “Es a sí misma a quien se conoce. La enfermera Alma se busca a sí misma a través de la señora Vogler. Esa ansiedad por complacer, por agradar”⁷². En un mundo en el que no se para de hablar, pero que apenas se escucha, el monólogo ante su compañera silente la guía hacia el autoconocimiento. La comprensión infinita que supone el silencio, ausente de toda replica, lleva a Alma seguir el sendero hacia zonas de su interior que desconocía, acercándola a abismos que ha podido vislumbrar al reconocerse ante otra persona. Por otro lado, Elisabeth ha superado esa ansiedad por complacer y agradar al resto, poniendo fin a la constante metamorfosis que experimentaba, allí, en esa casa de verano, dónde puede ser un rostro silencioso que *es solo apariencia* y tras el cual no se puede esconder nada más que él mismo. Sin embargo, la estabilidad y el sosiego no tardará en convertirse en un nuevo acto del averno de los otros.

La siguiente secuencia es una confesión que dura más de diez minutos. En ella, un Alma algo embriagada da rienda suelta a sus más íntimos secretos. Una vez más, la secuencia da comienzo con ellas alejadas y se irán aproximando a medida que el drama crece. Sin el uso de flashbacks, las palabras de Alma evocan una orgía en la playa con unos desconocidos. Asistimos junto a Elisabeth al monólogo de Alma, curiosos y atentos como ella ante una narración capaz de proyectar el erotismo del momento sin la necesidad de imágenes, tan solo palabras (Fig. 44).

Cansada por confesar su terrible secreto, pasan ahora a estar en una cama, donde confiesa que tuvo que abortar al embrión fruto de su aventura. Allí permanecen tumbadas, vemos a Elisabeth bañada por la luz de la luna observando cómo las lágrimas dibujan un sendero por el rostro de Alma. En un último llanto la joven

⁷² I. BERGMAN, *op. Cit.*, p. 222.

enfermera dice: “No tiene sentido. No tiene lógica. Te sientes culpable por cosas pequeñas. ¿Lo entiendes? ¿Qué pasa con todo lo que decides hacer? ¿Es necesario hacerlo todo? ¿Es posible ser una misma persona al mismo tiempo? Es decir, ¿dos personas?” (Fig. 45).

Con un largo sollozo, Alma percibe que ha presenciado el abismo existencial, el absurdo que rodea a la vida humana y sus convenciones. La idea de ser dos personas, elude a la dualidad del ser, el que ve y el que es visto. La idea de que el yo no está tan definido como parece empieza a esbozarse a partir de este instante. En el momento álgido de su embriaguez, Alma le confiesa que cree que se parecen, que podrían incluso llegar a ser la otra persona si se lo propusieran, dejando entrever lo que se avecinará a continuación. Completamente aturdida por el alcohol, Alma se desvanece sobre la mesa, mientras parece oírse la voz de Elisabeth decir: “Estás cansada, deberías irte a dormir”, sorprendida, Alma se reincorpora sin saber si eso ha sonado en su cabeza y dice: “Estoy cansada, creo que iré a dormir”.

Pasamos ahora a presenciar a Alma intentando dormir en su habitación, hasta que la figura de Elisabeth interrumpe su sueño y le ofrece su pecho para descansar. Todo parece indicar que nos encontramos ante una escena onírica (Figs. 46 y 47). Las dos protagonistas, muy parecidas entre ellas, se acarician los rostros mutuamente mientras nos devuelven la mirada fijamente.

Frente a nosotros, Elisabeth le retira el pelo de la cara a Alma con suavidad, para después tupirse el rostro con la melena de su acompañante (Figs. 48 y 49). Esto puede interpretarse como una simbiosis entre ambas, no en el sentido literal, sino que sus actos empiezan a eliminar la barrera que las divide como conciencias separadas. Sus semblantes, cada vez más parecidos, simbolizan que la convivencia entre ambas empieza a contaminar cada una de sus personalidades. En el terreno de los sueños, la influencia de los otros se refuerza, aflorando al despertar en un cambio que parece surgir en nosotros de forma genuina. Los fantasmas de la noche no son más que reflejos de un día que se apaga para volver a nosotros, en nosotros, como eternos acompañantes y reminiscencia de que no estamos solos, de que no somos uno.

La película nos lleva por el camino donde la una no puede existir sin la otra, que a pesar del silencio de Elisabeth la relación entre ambas existe y que aun siendo un rostro silente no puede dejar de influenciar a otras personas, al contrario, ese silencio da lugar a un lienzo en blanco ofrecido para ser dibujado por la que observa. Como se decía, al tratarse de un fenómeno cuya esencia queda presente en su apariencia, el mutismo de la misma da lugar a la confusión de aquel que mira y busca, volviéndose un espejo opaco en el que verse reflejado y, consecuentemente, volcarse en él. O, como diría Sartre: “fenómenos, a diferencia de todos los demás, que no remiten a experiencias posibles sino a experiencias que, por principio, están fuera de mi experiencia y pertenecen a un sistema trabado. Así, no encontramos en las cosas “sino lo que ya hemos puesto en ellas”⁷³. El rostro de Elisabeth pasa a ser pues, un reflejo de la personalidad de Alma, que se contamina debido a que el silencio solo devuelve su eco y le impide determinar si lo que hay detrás de la mirada de la actriz no es otra cosa que ella misma.

Durante un paseo vespertino por la playa, mientras Elisabeth hace fotos al paisaje y a su acompañante, Alma le pregunta si fue a visitarla a su habitación durante la noche, recibiendo un gesto negativo por parte de su paciente. La enfermera se aleja hacia la orilla, dubitativa sobre su capacidad de distinción entre la realidad y la fantasía, palpable cuando vemos su reflejo en un charco partido que nos impide ver su silueta con claridad (Fig. 50). La imagen que tenía de sí misma parece comenzar a

⁷³ J. P. SARTRE, *op. Cit*, p. 255.

disgregarse cuando se encuentra en presencia de Elisabeth, artífice de su nueva concepción.

Arrastrada por sus dudas, la enfermera decide leer una carta escrita por Elisabeth para la doctora del caso. En ella, descubrimos que está encantada con su vida silenciosa, recluida en sí misma y con su alma herida renaciente. A medida que avanza en la carta, los planos se ciernen sobre el rostro de la lectora, cada vez más afligido al descubrir que Elisabeth no duda en narrar sus secretos más íntimos, e incluso decir que disfruta estudiándola. Bergman busca llevar la situación entre ambas al extremo y escribe en su cuaderno: “lee una carta que contiene una caracterización graciosa, burlona, pero al mismo tiempo aguda de la enfermera Alma. Ella se lo toma terriblemente mal. Tiene que ser una putada leer sobre uno mismo una observación tan aguda así clara como el agua”⁷⁴.

La letra marca la verdad que se ocultaba tras el mutismo, lo que ella interpretaba se derrumba al ojear una confesión indirecta. Una vez más, las palabras se encargan de tambalearlo todo, haciendo que Alma vuelva a echar de menos el silencio. En busca del mismo, la joven enfermera se dirige a un plácido lago en el que poder poner sus sentimientos en orden. Frente a su enmudecido reflejo podemos ver cómo su silueta se corresponde con su imagen, allí donde no hay palabras ni miradas que le impidan verse a sí misma con claridad (Fig. 51). Sin embargo, en un charco en la playa, un lago o la mirada ajena, la imagen que devuelve dicho reflejo puede resultar de todo menos reveladora, como ya advertía Kierkegaard:

En la pared de enfrente cuelga un espejo. ¡Desgraciado espejo que puedes reflejar su imagen pero no a ella misma! Y ni si quiera puedes adueñarte de esa imagen, espejo desdichado y ocultarla al mundo, sino que la traicionas a todos, como ahora a mí... [...] todo lo que pierden cuando el ser interior se muestra, igual que este espejo perdería su imagen, si ella se traicionara ante él en un solo instante... [...] ¡Pobre espejo, qué tormento!.⁷⁵

Alma se postra ante su reflejo taciturna, perdida entre lo que ven y lo que cree ser, la idea de no ser más que una imagen ajena a sí misma, dónde solo importa lo que ven en ella le conduce inevitablemente hacia el tormento de la angustia. Si no es siquiera capaz de conocerse a sí misma ¿cómo puede atisbar lo que hay en los demás?

LA CAÍDA HACIA EL INFIERNO. La tranquilidad del hogar estival parece seguir su curso a pesar de lo sucedido. Alma toma el sol plácidamente, cuando un vaso la sorprende al romperse contra el suelo. Al recoger el estropicio olvida un pedazo de cristal calcinándose al sol, pero en lugar de apartarlo, decide observarlo y esperar a que su compañera pase sobre él. “No sé —escribe Bergman— pero cuando hay sangre es desagradable y entonces no se finge en absoluto. Entonces se es auténtico”⁷⁶. No hay máscaras cuando se manifiesta el líquido escarlata que otorga la vida y evidencia la muerte. De ahí surge el impulso de Alma por hacer sufrir a Elisabeth de esa forma, para arrancarla de su encierro y que pueda mostrarse ante ella, para igualar la balanza de sus apreciaciones mutuas, para hacerla gemir de dolor (Figs. 52 y 53).

La tensión del momento flota sobre la sala de cine, la enfermera corre suavemente un velo para dejar ver la mitad de su rostro y ofrecer una mirada de amenaza ausente a su acompañante, que le devuelve una mirada temerosa. Volvemos a ver la faz de Alma cuando “en fin, la película se rompe naturalmente y en la sala

⁷⁴ I. BERGMAN, *op. Cit.*, p. 224.

⁷⁵ S. KIERKEGAARD, *Diario de un seductor*, Libros río nuevo, Madrid, 1973, p.20.

⁷⁶ I. BERGMAN, *op. Cit.*, p. 219.

surgen comentarios de diversa naturaleza”⁷⁷. El celuloide se quema frente a nosotros, que somos arrancados violentamente de la ficción que estábamos presenciando, para ser devueltos a la realidad oscura que la pantalla había conseguido hacernos olvidar (Figs. 54-57). Las imágenes del cine mudo y la crucifixión del comienzo se suceden de nuevo, reminiscencia de que aquello que vemos no es más que una ficción revestida de realidad. Susan Sontag dice lo siguiente:

El espectador no solo tiene una imagen posterior casi indeleble de la angustia de Alma, sino también una sensación de shock adicional, una aprehensión formal y mágica de la película, como si hubiera colapsado bajo el peso de registrar un sufrimiento tan drástico y luego hubiera sido reconstituido por arte de magia.⁷⁸

Queda patente la duda de Bergman sobre la capacidad del cinematógrafo de plasmar un sentimiento tan profundo, así como de ofrecer algo de luz ante el sinsentido de la existencia entre los otros. La cámara se hunde en la retina de un ojo, la puerta del alma, para sumergirse en los adentros del otro. La imagen ha quedado reconstituida, pero nublosa, alcanzando a ver una silueta desenfocada que parece buscar algo (Figs. 58 y 59). Finalmente, recobramos con un estruendo la capacidad de ver, el cineasta nos ha permitido reentrar en su ficción y poder volver a vislumbrar a través de su mirada.

Las protagonistas visten ahora de negro, cual sombras de rostro pálido. Alma, cansada de estar allí a solas con su discurso le ruega a Elisabeth que pronuncie al menos una palabra. Con su rostro tapado ahora por unas oscuras lentes, la enfermera parece valiente y decidida, convencida de que las gafas podrán mantenerla alejada de la mirada escrutadora de Elisabeth y así poder ocultarse tras un manto de palabras (Fig. 60). Hasta que, incapaz de esconderse, arroja las gafas contra el suelo para decirle que ha leído la carta, desembocando en un auténtico ataque de ira que llega a las manos. El abofeteo hace sangrar a Alma, que, decidida a hacerle hablar, amenaza con lanzarle una olla de agua hirviendo que extirpa las palabras “no lo hagas”, de la boca de Elisabeth Vogler (Fig. 61). El miedo a la muerte, como ya había sucedido con el Doctor Vergerus en *El rostro*, erradica las máscaras y muestra un reflejo genuino proveniente de nuestro interior.

Todavía iracunda, Alma se pone frente a Elisabeth para gritarle: “¿Qué clase de persona eres? Recordaré ese rostro, ese tono de voz, esa expresión... ¡Te daré algo que no olvidarás!”, al tiempo que le agarra bruscamente la cara, como si intentase arrancarle una máscara (Figs. 62 y 63). Alma, frustrada por descubrir que detrás de ese silencio no se encontraba lo que ella interpretaba como una amiga comprensiva y confiable, sino alguien que desconoce por completo y que no puede alcanzar a comprender, le llevan a estallar violentamente contra este sentimiento nuevo, desconocido e inexplicable. El fin de esa violencia no es otro que ver en ella un gesto tan genuino como el miedo, alcanzar a verla como un rostro que se muestra sin engaños, una apariencia que sea la esencia de un rostro dolorido.

Por otro lado, Elisabeth, convencida de permanecer a salvo en su silencio, no se dio cuenta de que al dejar de hablar perdió también su posibilidad de ocultarse tras el velo de las palabras, dejándola a merced de las apreciaciones de su acompañante. Como ya dijo Kierkegaard: “el más seguro de los mutismos no es callarse, sino hablar” o, en otras palabras, la mejor manera de ocultarse ante los demás emerge de la

⁷⁷ *Ibid.*, p. 223.

⁷⁸ S. SONTAG, *op. Cit.*, p. 78. “The viewer has not only an almost indelible after-image of Alma’s anguish but a sense of added shock, a formal-magical apprehension of the film, as if it had collapsed under the weight of registering such drastic suffering and then had been, as it were, magically reconstituted”.

ambigüedad del verbo. Así, como apunta Camus, Kierkegaard se “asegura de entrada que ninguna verdad es absoluta ni puede lograr que una existencia imposible en sí sea satisfactoria”⁷⁹.

Más calmada tras el enfrentamiento, Alma le hace saber a Elisabeth que “sabe lo podrida que está, a pesar de que actúe como una mujer sana”. Una áspera confesión que hace que la actriz salga corriendo y sea perseguida por su arrepentida enfermera. Las seguimos a través de un travelling por la playa que sirve de penitencia para Alma, incapaz de alcanzar física o espiritualmente a su compañera. Finalmente, ella se para para responder con una mirada de decepción que desembocará en el llanto de la culpabilidad (Figs. 64-66).

Las siguientes secuencias muestran el silencio de un día que se apaga, más alejadas que nunca, Alma vislumbra el oleaje mientras Elisabeth reflexiona en el interior de la casa, hasta que encuentra la foto del niño judío que ha sido apresado por los nazis. Como cuando vio al monje en llamas, su rostro es de temor, pero con un tinte de cierta comprensión, no solo por el absurdo de la existencia, sino como advenimiento del extremo al que puede conducir el desentendimiento de la vida entre los otros (Figs. 67 y 68).

La noche se precipita y, en mitad de ella, Alma se despierta atemorizada por una pesadilla. Decide visitar a su acompañante, para observar su rostro somnoliento, ausente de contracciones originadas por ocultos sentimientos. Una máscara mortuoria que huele a sueño y lágrimas, sin maquillajes ni movimientos que le arrebaten su templanza (Fig. 69). El escrutinio dura hasta que un grito la hace abandonar la sala y que Elisabeth abra los ojos. Fuera de la casa, Alma es sorprendida por el señor Vogler (Gunnar Björnstrand) (Fig. 70), seguro de que se encuentra frente a su esposa. “Entonces se intercambian los personajes de un modo extraño y evidente [...] y ella experimenta con claridad fragmentaria el estado de ánimo de la otra hasta lo absurdo”⁸⁰.

Alma dice no ser la Señora Vogler, al tiempo que vemos los rostros de ambas superpuestos, más parecidas que nunca, llegando a guiar los movimientos de la enfermera como un espectro que no está allí físicamente, etéreo, y que la guía desde un plano invisible. El rostro de Elisabeth sobrevuela el encuentro entre los supuestos amantes, como una ausencia presente en el interior de Alma, digamos, “como una presencia, puesto que la ausencia devela también al ser, ya que no estar *ahí* es también ser”⁸¹ (Figs. 71 y 72).

Existe dentro de ella. La influencia entre ambas ha llegado tan lejos que han dejado de distinguirse la una de la otra, perdiendo la frontera que separa la percepción del yo y la ajena. Su confusión estalla en un sollozo que grita: “Todo es mentira, imitación”, cuando pasamos a ver un primerísimo primer plano de Elisabeth que nos mira fijamente y nos interroga acerca de quién es quién en la película y, consecuentemente, quienes somos nosotros en realidad (Figs. 73 y 74).

El clímax de la situación se representa “sentadas una frente a otra, *cada una a un lado de la mesa*. Y se hablan con muecas y gestos, se atormentan, se ultrajan y se torturan mutuamente, ríen y juegan, en una *escena especular* como nadie ha visto nunca”⁸². Presenciamos un enfrentamiento entre dos rostros, uno que escucha y otro que habla.

⁷⁹ A. CAMUS, *op. Cit.*, pp. 41-42.

⁸⁰ I. BERGMAN, *op. Cit.*, p. 227.

⁸¹ J. P. SARTRE, *op. Cit.*, p. 19.

⁸² I. BERGMAN, *Ídem*.

Primero, vemos a Elisabeth escuchar cómo Alma disecciona su vida con una voz malévol: la acusa de odiar a su hijo, de desear incluso su muerte, de haber huido de su mayor responsabilidad por no dar la talla para interpretar el papel. A medida que la inquisición se hace más áspera, el plano se va acercando más a su rostro, hasta ocupar toda la pantalla y dejar su mirada fija en nosotros (Figs. 75 y 76). Acto seguido, presenciamos la misma acción viendo el rostro de Alma inquiriendo a Elisabeth. El mismo discurso intenso, que se ve intensificado por la aproximación gradual hacia la faz de la enfermera (Figs. 77 y 78). Finalmente, ella pronuncia las siguientes palabras: “¡No! No soy como tú. No siento lo mismo que tú. Soy la Hermana Alma. Solo vine a ayudarte. Yo no soy Elisabeth Vogler. Tú eres Elisabeth Vogler. Me gustaría tener... Yo amo... No tengo...”. Antes de que pueda terminar, un estruendo nos sorprende y vemos cómo los rostros de ambos personajes son fusionados en un mismo plano que se mantiene hasta desvanecerse en la blancura de la pantalla (Fig. 79).

La voz de Alma al pronunciar sus últimas palabras sonaba temerosa y suave, como la que habíamos escuchado por sus labios al comienzo del filme, su miedo de haber perdido por completo el control y la noción de sí misma son revelados. Se produce lo mismo que sucede cuando presenciamos una película y nos identificamos con el protagonista, es decir, “un acto de falso reconocimiento o conocimiento engañoso, como si una persona reconociera a otra como él/ella misma o al revés, como si se representa “en” y “como” otro u otra”⁸³. Esto queda representado a través de la fusión de los rostros, cada uno de ellos perdido en las apreciaciones y deseos del otro hasta el punto de quedar ligados sin remedio. Queda así disuelto el principio que, según Sartre, nos separa de los otros, donde “el prójimo, en efecto, es el *otro*, es decir, el yo que *no* soy yo; captamos aquí, pues, una negación como estructura constitutiva del ser-otro. [...] El prójimo es aquel que no es yo y que yo no soy”⁸⁴. El problema es llevado al extremo en Alma al estar tan fuertemente influenciada por la presencia de Elisabeth que le impide ver con claridad quién no es ella y quién es la otra.

El rostro fusionado parece implorarnos algo con su mirada, que las salvemos del engaño en el que se han precipitado y, nos lleva a preguntarnos hasta qué punto hemos sido arrastrados nosotros en esa vorágine de despersonalización. Presenciamos el ineludible falso reconocimiento que se da en las relaciones humanas, donde nuestros “deseos no solo se basan en la percepción de algo que falta en el yo, sino que se encuentran mediatizados por el deseo —imaginado— de otro”⁸⁵. Esto nos mantiene por siempre unidos al prójimo, como dos rostros encadenados en nuestro afán por encontrar un ser propio. Pues, como bien dice Herman Hesse: “nadie percibe una vibración en el otro sin experimentarla en sí mismo”⁸⁶ o, lo que es lo mismo, se da una interrelación constante entre las apreciaciones, deseos o sensaciones del prójimo, que nublan el camino hacia una idea pura de nosotros mismos.

La película lleva al extremo la situación, mostrando a dos mujeres que, a pesar de vivir en una casa alejada del gentío y de que una haya realizado un voto de silencio, no pueden escapar de la influencia que ejerce el prójimo a la hora de determinar tu personalidad, tus temores e incluso tus deseos.

Ya muy cerca del final, Alma vuelve a aparecer ante Elisabeth con su indumentaria de enfermera, sin embargo, su rostro ya no es el mismo, se ha dado un profundo cambio en ella que se evidencia cuando le dice: “He aprendido mucho de ti, pero nunca seré como tú. Cambio todo el tiempo. Haz lo que quieras, no me afectará”

⁸³ T. ELSAESSER Y M. HAGENER, *op. Cit.*, p. 87.

⁸⁴ J. P. SARTRE, *op. Cit.*, p. 258.

⁸⁵ T. ELSAESSER Y M. HAGENER, *op. Cit.*, p. 88.

⁸⁶ H. HESSE, *Lecturas para minutos*, Alianza Editorial, Madrid, 2017, p. 188.

(Fig.80). Sus semblantes ensombrecidos están más cerca que nunca al pronunciarse estas palabras, en las que Alma revela que ha comprendido, desde la angustia, que la existencia no es tan cristalina como ella pensaba y que para vivirla sin sumirse en las tinieblas, ha de ser consciente de una terrible verdad adelantada ya por Kierkegaard: “la contradicción de que un ser que es real tan sólo para los demás no exista por sí mismo y sólo se torne visible gracias a los demás, es, lógicamente, exactísima y quien piensa de modo lógico no sólo no puede encontrar nada que objetar, sino que se deleita de ello”⁸⁷ (Fig. 81). El primer paso para vivir con algo así es experimentarlo y, a lo largo del filme, hemos podido ver cómo las certezas que Alma tenía sobre sí misma —su personalidad, sus deseos, sus miedos, etc.— han quedado derruidas al conocer su propia angustia existencial gracias a verse reflejada en la mirada ausente y muda de Elisabeth Vogler.

Bergman lleva a cabo una última coreografía de rostros partidos, que terminan por simbolizar lo que la película ha venido diciendo: que no somos uno, que no podemos serlo y que detrás de la carne y de los huesos del otro se esconde un espejo que nos refleja y que, al mismo tiempo, nos mantiene atrapados en el prójimo. Alma estalla en un último arrebatado de angustia haciendo sangrar su brazo para que Elisabeth pueda succionar su sangre, terminando abofeteada por una Alma desbocada (Figs. 82-84). Esto es una clara alusión al vampirismo que se ha dado en su relación, y que todos sufrimos en mayor o menor medida a lo largo de nuestras vidas, cuando al relacionarnos con otra persona se da un ciclo de influencia mutua que impide determinar de dónde procede. Sin embargo, poco importa su origen, ya que, lo que realmente hay que tener en consideración es que sin el prójimo es difícil alcanzar revelaciones ni cambios en uno mismo. Para entender mejor las conclusiones que revela la película nos serán útiles las palabras de Albert Camus:

Si trato de aferrar ese yo que tengo tan seguro, si trato de definirlo y resumirlo, no es sino un agua que corre entre mis dedos. Puedo dibujar uno por uno todos los rostros que sabe adoptar, también todos los que le han dado, su educación, su origen, su ardor o sus silencios, su grandeza o su bajeza. Pero los rostros no se suman. Este mismo corazón que es el mío me resultará indefinible para siempre.⁸⁸

Estas palabras arrojan algo de luz sobre la encrucijada del yo. Por mucho que uno crea conocerse a sí mismo, capaz de ver en sus rostros y su historia personal un conjunto que le revela ante los demás, todo cae en la nada cuando se enfrenta a una mirada que no le había visto nunca. Desde ese momento, da comienzo un nuevo y desconocido camino hacia sí mismo. A través del enfrentamiento con el otro, queda evidenciado que no podemos quedar constreñidos a una sola definición ni a un solo rostro, que somos tantos como miradas se posen sobre nosotros, y que, cada nueva relación con el prójimo evidenciará un reconocimiento y un cambio interno, revelador del continuo hacerse de nuestro ser.

Por otro lado, la extrema relación vampírica que se ha dado entre las protagonistas ha sido posible gracias a que “la actriz ha creado un vacío con su silencio. Mientras que la enfermera, hablando, ha quedado agotada al caer en él. Enferma ante el vértigo abierto por la ausencia de lenguaje”⁸⁹. Ese vacío silente por llenar ha sido su guía hacia la angustia, por ello, casi al final del filme, sujeta el rostro adormecido y cansado de la actriz y, como llevando a cabo su última tarea como enfermera que

⁸⁷ S. KIERKEGAARD, *Diario de un seductor*, Libros río nuevo, Madrid, 1973, p. 131.

⁸⁸ A. CAMUS, *op. Cit.*, p. 34.

⁸⁹ S. SONTAG, *op. Cit.*, p. 84. “The actress creates a void by her silence. The nurse, by speaking, falls into it- depleting herself. Sickened at the vértigo opened up by the absence of language.”

cerciore la curación de su paciente, la induce a que pronuncie una única palabra: “Nada”, a lo que Alma responde: “Eso es, así debe ser” (Fig. 85 y 86).

Ese vacío es la nada, lo absurdo de la existencia que ha arrastrado a las protagonistas hacía su remolino interno, así como la incapacidad de las personas de usar la palabra para acercarse y no para distanciarse. Bergman concluye sus apuntes previos a la realización de *Persona* mostrando su decepción ante el uso de la palabra por parte de las personas: “La gente no habla entre sí, hablan, pero no escuchan, a qué medios vamos a recurrir para hacer que la gente escuche, se identifique, se abra, sea servicial. Eso está prácticamente descartado”⁹⁰. Por ello, la única palabra que Alma es capaz de sacar de su paciente es “nada”, no porque no tenga nada que decir, sino porque a veces el silencio es capaz de decir mucho más que un sinfín de palabras.

FIN DEL ENSUEÑO. Finalmente, las protagonistas parecen estar listas para abandonar su encierro veraniego. Antes de que lo hagan, volvemos a presenciar la escena onírica en la que ambas nos observan con cierto aire espectral. Una vez más, Elisabeth se encuentra detrás de Alma y guía sus movimientos para apartar el pelo de su frente, lo que hace que parezcan la misma persona (Fig. 87).

Tras despertarse, la enfermera realiza los preparativos para la marcha y se dirige hacia un espejo para arreglarse un poco. Allí, a solas frente a sí misma, se aparta el flequillo de su cara tal y como Elisabeth lo hacía en su visión, hasta el punto de fundirse ambos planos. Este detalle parece no sorprender a Alma, que lo hace de aparente forma genuina. No obstante, estos dos planos superpuestos condensan toda la idea del filme (Fig. 88-91). La influencia de Elisabeth sobre ella ha quedado consumada, lo peor ya ha pasado, tras la violencia y la angustia, solo queda ese pequeño gesto, un resquicio que las acerca y las mantendrá unidas por siempre. Las siguientes palabras de Kierkegaard sirven para ilustrarlo de una manera inmejorable:

Con frecuencia, un movimiento muy ligero de Cordelia (Alma) me revela todo lo que hay oculto en ella. [...] Yo siempre la estoy vigilando, me apodero de todos sus gestos, incluidos los más ocasionales, de cualquier palabra aún muy breve para devolvérsela más profunda de sentido: ella se sorprende, pero siente que ese pensamiento era suyo y le pertenecía: lo reconoce y, al mismo tiempo, no lo reconoce.⁹¹

Así, llegamos al final de la película, con un Alma que se ha arrojado al barranco de su angustia, para después salir de él renovada. Los días ya no serán iguales para ella, en sus ademanes la acompañará siempre la silenciosa Elisabeth Vogler, capaz de enseñarle que un gesto vale más que mil palabras y que la mirada ajena revela más que un espejo.

La nueva Alma toma un autobús de vuelta al lugar de donde vino, qué o a quién descubrirá allí ya no es de nuestra incumbencia, pues frente a nosotros vuelve a surgir el niño del comienzo. Continúa acariciando el rostro difuminado de la pantalla, hasta que éste desaparece y pone fin a su intento por hacerlo suyo. “Los carbones comienzan a desvanecerse; lentamente la luz se apaga. La película muere, por así decirlo, ante nuestros ojos. Muere como lo hace un objeto o una cosa, se declara consumido y, por lo tanto, virtualmente independiente de la voluntad del creador”⁹². El tiempo y el espacio que evocaba la película estaba restringido, el viaje ha llegado a su fin, la luz del proyector desaparece y el mundo nos abraza de nuevo (Figs. 92-95).

⁹⁰ I. BERGMAN, *op. Cit.*, p. 227.

⁹¹ S. KIERKEGAARD, *op. Cit.*, p. 121.

⁹² S. SONTAG, *op. Cit.*, p. 75. “The carbons begin to fade; slowly the light goes out. The film dies, as it were, before our eyes. It dies as an object or a thing does, declaring itself to be used up, and thereby virtually independent of the volition of the maker”.

Salimos de la sala de cine y ya nada parece igual. Una sensación de temor e incertidumbre nos recorre el cuerpo, los rostros se suceden por la calle, nos miran, les devolvemos la mirada, sin embargo, ya no lo hacemos de la misma forma. Bergman, a través de su película, nos ha enseñado a ver en el rostro ajeno algo más que al prójimo, mejor dicho, nos ha mostrado que en él se esconde mucho más que eso. Las teorías existencialistas sobre los otros estarán siempre ahí para que podamos aprender de ellas, no obstante, allí, en la sala de cine, el cineasta sueco nos ha enseñado a *ver* a los demás como nunca antes y, consecuentemente, a nosotros mismos.

Las enseñanzas extraídas de esta película emanan de su estética, ya que, la que bien podría llamarse “la película de los rostros”, ha canalizado su mensaje a través del enfrentamiento y escrutinio constante de los semblantes de las protagonistas. Como ellas, nos hemos visto inmersos en su juego de miradas hasta perdernos, sacando nuestras propias conclusiones de la situación en la que se veían envueltas, empatizando, sintiendo y viendo a través de ellas. Esto, sumado a la sensación constante de encontrarnos frente a una creación ilusoria y no a la realidad, que nos ha mantenido alerta acerca de su contenido, recordándonos que, antes de nada, debemos dudar acerca de lo que vemos y creemos, para así lograr avanzar.

Lo que hace que la película se vuelva un proceso de auto-reflexión sobre nuestra vida entre los otros, se produce en el momento en que los rostros de las protagonistas nos devuelven la mirada y dejamos de ver solo a través de ello. La conciencia de ser vistos acentúa nuestra posición como espectadores que toman parte en lo que está sucediendo. Nos descubrimos frente al otro —las protagonistas— a través del juego de miradas que emprende el cine y se establece una relación hacia los personajes, como si estuviésemos encerrados junto a ellas en la soledad de esa casa a orillas del mar.

Por ello, en el momento en el que la película se rompe, somos brutalmente arrancados de ese mundo en el que nos habíamos sumergido. Nos sentimos desnudos, avergonzados de habernos involucrado demasiado en una ficción hasta el punto de haber olvidado que lo era. Tras este desgarramiento, los sentimientos que nos estaban afectando tan hondamente y que considerábamos ajenos como parte de los personajes se vuelven hacia nosotros, revelando que “lo que tomamos en consideración en el prójimo no es nada más que lo que encontramos en nosotros mismos”⁹³.

De esta forma, Bergman ha utilizado el lenguaje cinematográfico para lograr que nos inmiscuyamos en la obra profundamente. Al quedar reducida esa barrera que caracteriza el cine y separa la realidad de la ficción, nos perdemos en un mundo de miradas que disecciona al prójimo y nos desvela quién somos en realidad. Con *Persona*, las dudas de Bergman sobre el medio cinematográfico y su miedo a los otros se habían materializado, no obstante, lejos de poner punto y final a indagar sobre los mismos, continuaría luchando contra su torbellino existencial gracias a la linterna que le brindaba algo de luz en sus tinieblas: el cine.

5. *EL ROSTRO DE KARIN*. Casi veinte años después del estreno de *Persona*, Ingmar Bergman realizó un cortometraje sobre Karin, su madre, donde reconstruye la vida de ésta a partir de fotografías antiguas. Con el título de *El rostro de Karin* (1984) el cineasta sueco evoca una parte de su historia familiar a través de una serie de caras fijadas en el tiempo. El resultado será una pieza vanguardista sobre el rostro, la mirada y la memoria.

Tras la muerte de su padre, Bergman se hizo con los álbumes familiares que le proporcionaron el material suficiente para hacer la película. Con una cámara de ocho

⁹³ J. P. SARTRE, *op. Cit*, p. 255.

milímetros y un objetivo especial pudo, como él escribió: “hacer una peliculita sobre la cara de mi madre”⁹⁴, para hacer de la faz humana, una vez más, la esencia de su cine.

ORIGEN Y FIN DE LA VIDA ENTRE LOS OTROS. Como ya hemos visto en *El rostro* y en *Persona*, el semblante humano queda fundamentado como la puerta que nos conduce hacia los otros, así como un límite que no podemos sobrepasar. En la primera se nos presentó la dicotomía entre la esencia y la apariencia en un relato decimonónico, para más tarde ahondar en ella desde el juego de rostros de las protagonistas de *Persona*. Ahora el relato es construido a partir de fotografías del rostro de Karin, sin diálogos ni narración, únicamente acompañado por una pieza de piano de la que fuera esposa de Bergman, Kali Laretei.

La idea que Bergman perseguía en *Persona* de “empezar desde el principio”, se tradujo en un ascetismo que tenía como fin desnudar el rostro de las protagonistas ante la mirada del espectador. Esta idea alcanza una nueva cota en *El rostro de Karin*, ofreciendo rostros fotografiados, inmóviles y penetrantes. Así, el rostro surge tal y como es, sin el artificio o la intervención de alguien que guíe sus movimientos. La influencia del autor sobre la realidad que muestra queda aniquilada, ya que, como decía Bazin: “todas las artes están fundadas en la presencia del ser humano; pero tan sólo en la fotografía gozamos de su ausencia”⁹⁵.

Bergman quiere borrarse a sí mismo como creador, aquí ya no busca ilustrar un concepto, sino plasmar la veracidad del otro sin artificios. En sus memorias, Bergman escribe: “la película trataba, pues, del rostro de mi madre, del rostro de Karin, desde la primera imagen a los tres años hasta la última, una fotografía de pasaporte realizada unos meses antes del último infarto”⁹⁶. Una vida congelada en el tiempo, resucitada ante nuestra mirada a partir de una sucesión de fotografías, no como un documento histórico, sino como una evocación personal de la percepción que Bergman tenía sobre su madre. Una vida que pasa ante nuestros ojos, dejando tras de sí una estela de miradas petrificadas enfatizadas por el uso del primer plano.

Vemos a Karin pasando por distintas etapas de su vida. En sus memorias, Bergman escribe sus apreciaciones sobre algunas de las fotografías del cortometraje. Vemos la infancia de Karin durante finales del siglo XIX, las notas de piano son suaves como el aliento infantil. Más tarde, una joven Karin luce vestida de enfermera “con su título profesional recién obtenido, decidida y llena de confianza”⁹⁷, para después conocer al que sería su marido y padre de sus hijos, el pastor luterano Erik Bergman (Figs. 96-99).

Ahora la cámara recorre una fotografía en la que vemos a ambos en una habitación, ella “está ligeramente inclinada hacia adelante y mira a la cámara; la luz viene de arriba y deja en sombras la mirada oscura y desorbitada, si es que es así, dos soledades sin frontera en común”⁹⁸. Un movimiento de cámara pasa sobre ellos con delicadeza, para después centrarse en la mirada de ambos; los dos semblantes quedos de dos personas cuya frontera, la mirada, no será suficiente para acercarlos (Figs.100-102). Bergman plasma así la difícil relación de Karin con su marido, ocasionada por la infidelidad de aquella hacia el esposo. El reconocimiento de esta infidelidad fue la causa del trato tan duro y displicente de su padre hacia su madre, lo que generó en el cineasta una enorme ansiedad, que le acompañaría durante toda su vida.

⁹⁴ I. BERGMAN, *Linterna mágica*, TusQuets Editores, Barcelona, 2015, p. 304.

⁹⁵ A. BAZIN, *op. Cit.*, p. 29.

⁹⁶ I. BERGMAN, *op. Cit.*, p. 304.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 305.

⁹⁸ *Idem.*

Llegados a este punto se puede atisbar la percepción particular que Bergman tiene de su propio pasado y los que lo integran. La reconstrucción de su historia familiar está llena de melancolía, acentuada por las gastadas fotografías y las suaves notas que las acompañan. Cansado de crear mentiras, pretende ofrecer la historia veraz del origen de su vida entre los otros, retratando al prójimo que le brindó dicha vida: su madre.

Bergman, continúa así mostrando la momificación fotográfica de su progenitora, “la siguiente foto es conmovedora: está sentada en un sillón, delante de ella hay un perro gris que la mira con arrobo y ella se ríe alegremente (una de las contadas fotografías en las que mi madre se ríe). En ella es libre, recién casada”⁹⁹ (Fig. 103). Sus papeles como marido y mujer posteriormente dan paso al primer embarazo, sobre el que Bergman escribe: “mi madre se apoya con aire un poco resignado en el hombro de mi padre, él sonríe orgullosamente protector, no mucho, lo justo. Mi madre tiene los labios hinchados como de muchos besos, la mirada está velada, el rostro es tierno y franco”¹⁰⁰ (Fig. 104). Sus rostros nos observan, nuestro conocimiento sobre ellos es nulo, pero como ya había sucedido en *Persona*, nos resultan familiares. La quietud fotográfica evoca la vida de Karin, una completa desconocida, cuya mirada nos es común y en la cual nos volcamos.

Tras cada fotograma creemos conocerla un poco más, mientras sus cicatrices internas se traducen en su rostro. La chispa de la juventud da paso al desasosiego, como se atisba en las palabras de Bergman: “cansancio, angustia quizá, mi padre y ella están abandonados. Hijos y nietos se han ido. Son hijos típicamente bergmanianos: no hay que molestar, no hay que meterse”¹⁰¹. La vida de Karin se acerca a su fin. Hasta hace unos minutos no sabíamos quién era y, ahora, está a punto de morir entre nosotros. La última fotografía es de un pasaporte que inspira en el cineasta las siguientes apreciaciones (Fig. 105):

Mi madre estaba cada vez más atada. [...], parece como si un viento helado hubiera soplado sobre su rostro, las facciones se han desplazado un poco. La mirada está empañada, ella que siempre estaba leyendo ya no puede leer, el corazón le raciona el riesgo sanguíneo, el pelo gris acero está peinado hacia atrás sobre su amplia frente plana, la boca sonríe indecisa, en las fotos hay que sonreír. La blanda piel de las mejillas le cuelga formando bolsas y está atravesada por una red de arrugas y de surcos, los labios están resecos.¹⁰²

Una vida concentrada en una mueca congelada. El tiempo ha pasado sobre ella como un soplo de viento helado que la ha atrapado en las dos dimensiones de la fotografía. A través de varios fundidos vemos su vida pasar en silencio, el piano cesa para dejar que su mirada se pronuncie por sí sola. Presenciamos el cambio de niña a anciana, sus cabellos se tornan grises, sus párpados se cansan y su boca se marchita, pero su mirada permanece imperecedera. Los años son convertidos en segundos y, por mucho que cambie su semblante, descubrimos que, como Sartre afirma: “nunca encontramos bellos o feos unos ojos ni nos fijamos en su color mientras nos miran. La mirada del otro enmascara sus ojos, parece ir por *delante de ellos*”¹⁰³. Su mirada es lo único que existe ahora, nada más que eso y unas notas musicales que vuelven a sonar para concluir un filme que, más que una película, es una vida.

⁹⁹ *Idem.*

¹⁰⁰ *Idem.*

¹⁰¹ *Idem.*

¹⁰² *Ibid.*, p. 306.

¹⁰³ J. P. SARTRE, *op. Cit.*, p. 285.

Los sentimientos de Bergman hacia su madre impregnan completamente el aura del cortometraje; sin embargo, la melancolía no impide que las fotografías pierdan su condición reveladora. Las imágenes fotográficas atestiguan “la existencia del objeto representado, re-presentado efectivamente, es decir, hecho presente en el tiempo y en el espacio”¹⁰⁴. Rostros grises, espectros de otra era, presencias turbadoras de una vida que ya pasó, detenidas por siempre ante nosotros, “no por el prestigio del arte, sino en virtud de una mecánica impasible; porque la fotografía no crea (como el arte) la eternidad, sino que embalsama el tiempo; se limita a sustraerlo a su propia corrupción”¹⁰⁵. La pantalla sirve de portal hacia un mundo incorrupto, donde los rostros que nos precedieron, en otro lugar y en otra era, se presentan ante nosotros como una huella de luz sobre nuestras retinas.

Como afirma Bazin: “las virtualidades estéticas de la fotografía residen en su poder de revelarnos lo real”¹⁰⁶. La barrera que Bergman desdibujaba en sus anteriores películas y nos perdía entre el tejido del mundo exterior y la fantasía son eliminadas. “Sólo la impasibilidad del objetivo, despojando al objeto de hábitos y prejuicios, de toda la mugre espiritual que le añadía mi percepción, puede devolverle la virginidad ante mi mirada y hacerlo capaz de mi amor”¹⁰⁷. La imagen fotográfica nos presenta a Karin como un prójimo virginal del que no conocemos más que su forma de mirarnos. Cualquier prejuicio queda así eliminado, no obstante, a pesar de no haberla conocido en persona, a medida que se suceden las fotografías sobre su vida nos vamos formando una idea de ella. Las sensaciones, al enfrentarnos a su rostro nos recorren el cuerpo, sufrimos cuando sus párpados parecen cansados y sonreímos cuando sus ojos brillan, preguntándonos sobre los motivos detrás de cada mueca. El objetivo se encargó de darnos un rostro momificado, Bergman lo resucita mostrando la evolución de su mirada.

El enfrentamiento contra ese cambio, contra la vida misma, revela la contingencia de la vida entre los otros, así como el origen de la concepción del prójimo. Lo que ya habíamos descubierto en las anteriores películas, que el origen del otro reside en nosotros mismos, toma aquí otra forma al surgir de una imagen inmóvil y silente, capaz de servir de soporte para un sinfín de sensaciones provenientes de nuestro interior.

Bergman escribe esto tras realizar el cortometraje: “Ahora se había ido diluyendo hasta hacerse apenas visible. Yo tengo que pensar en lo que tengo, no en lo que he perdido o en lo que nunca he tenido. Reúno mis tesoros en torno mío, algunos relucen con un brillo especial”¹⁰⁸. Lo que tengo y lo que somos podrían ser sinónimos en este caso, los otros nunca podrán pertenecernos, ni si quiera la figura de nuestra madre, tan cercana y cálida, puede revelarse y permanecerá por siempre inalcanzable tras su rostro. No obstante, su recuerdo en forma de fotografía sale a flote como un tesoro reminiscente que nos permite tener entre nuestros dedos ese rostro, como si de verdad pudiésemos aprehenderlo.

Finalmente, Bergman tiene la siguiente revelación a raíz del filme: “en un fugaz instante comprendo su sufrimiento ante el fracaso de su vida. [...] Sus momentos de apasionada teatralidad no empañaban su entendimiento y el entendimiento le revelaba la catástrofe total de su vida”¹⁰⁹. El otro, en forma de Karin, nos revela ahora lo efímero de la existencia representado por un conjunto de fotografías que aglutinan

¹⁰⁴ A. BAZIN, *op. Cit.*, p. 29.

¹⁰⁵ *Idem.*

¹⁰⁶ *Idem.*

¹⁰⁷ *Idem.*

¹⁰⁸ I. BERGMAN, *op. Cit.*, p. 306.

¹⁰⁹ *Idem.*

toda una vida. Estos restos demuestran que hemos estado en el mundo, que también hemos visto, que hemos estado entre los otros y que al final solo queda eso, nuestra mirada resucitada al volver a enfrentarse a otros ojos. La angustia, lo absurdo, los otros, todo ello ilustrado en el nacer y morir de una persona cuya vida se ha hecho celuloide.

El cine, el arte de aprender a mirar, nos enseña así una nueva lección sobre los otros. La sucesión de fotografías evoca la idea que Bergman tuvo de la vida de su madre, un homenaje a su memoria, así como a la de todas las madres (Fig. 106). La relación entre madre hijo funda la película, dos que un día fueron uno, el primer prójimo conocido y que siempre estará presente en nosotros. Ésta presencia acompañaría a Bergman en su interior, siendo el origen y fin que para él suponía el misterio del prójimo. Con *El rostro de Karin*, el cineasta sueco ilustra el problema de los otros con un montón de enigmáticas fotografías a las que darle un sentido, tal y como sucede con el sinfín de rostros que nos esforzamos por entender día a día.

La encrucijada entre los otros se inicia con el amor entre una madre y su hijo, lo que supone un primer paso de un periplo que concluye cuando el camino se convierte en memoria. Esta relación originaria, aquí hecha filme, proyecta en pantalla las siguientes palabras de Kierkegaard: “aquel que ama se ha perdido a sí mismo en el otro y perdiéndose y olvidándose en el otro se le revela al otro, y olvidándose de sí mismo está presente en la memoria del otro”¹¹⁰.

6. CONCLUSIONES. En el presente estudio se ha trazado un camino de imágenes y palabras que quieren arrojar algo de luz sobre el problema de la existencia entre los otros. De la mano de Ingmar Bergman y algunos representantes vinculados más o menos directamente a la corriente intelectual que, en términos generales, conocemos como *existencialismo*, hemos podido ver cómo el cinematógrafo es capaz de proyectar conceptos filosóficos de un modo tan creativo como sugerente. Así, las dudas y miedos existenciales cobran una nueva dimensión en pantalla, permitiendo que el espectador se conozca a sí mismo a partir de las evocaciones de otra mente creadora.

El objetivo del estudio consiste en mostrar la facultad del cine como medio reflexivo capaz de enseñar al espectador a aprehender lo desconocido desde la mirada. Su posibilidad de ofrecer un nuevo punto de vista sobre el tejido del mundo exterior y de abrir una puerta a la reflexión sobre ideas preconcebidas, convierte al cine en el instrumento perfecto para conseguir un cambio en la mentalidad de las personas.

En este caso se ha tratado de analizar cómo las películas propuestas ayudan a esclarecer lo que conlleva vivir rodeado de otras personas. Los escritos de Ingmar Bergman y los existencialistas nos han servido como soporte representativo acerca de lo que las imágenes ilustran por sí solas. A través del visionado y el análisis de las películas se ha llevado a cabo una disección de las mismas para entender su manera de exponer y transmitir los avatares existenciales que nos asolan.

Ha quedado patente cómo el cineasta sueco veía en el cine la oportunidad para superar sus fantasmas y acercarse un poco más a su realidad desnuda. A partir de las obras estudiadas, hemos comprobado cómo Bergman transformó sus miedos y reflexiones en una serie de películas que comparten unos mismos conceptos filosóficos, pero que se presentan con estéticas diferentes. Sin embargo, a pesar de que las tres películas diverjan en la forma, han presentado un denominador común, el rostro humano.

Las tres películas propuestas se erigen como un conglomerado audiovisual que trasciende la letra para surgir como enseñanzas encarnadas. En primer lugar, *El rostro*

¹¹⁰ S. KIERKEGAARD, *La validez estética del matrimonio*, Gredos, Madrid, 2010, p.177.

prefigura el problema de la vida entre los otros, en una recreación histórica donde la fantasía y la realidad quedan desdibujadas para representar la dicotomía entre el abismo primordial de la existencia y sus manifestaciones. Tras ella, llega la vanguardista *Persona*, una película cuasi ascética que nos enfrenta a un baile de rostros que nos sobrecogen y enseñan lo que se esconde detrás de la mirada ajena. Finalizando con el puro ascetismo, un rostro desnudo, como una nota musical que da forma a la partitura de la vida de una mujer. Cada una de las notas toma forma de rostro humano y nos conduce desde la más tierna infancia hasta las puertas de la muerte. La selección de estas tres obras ayuda a dibujar el retrato de la condición humana, expuesto a partir de su pórtico hacia el mundo: el rostro.

Las tres películas evolucionan hacia una intensificación del primer plano como un medio para acercarnos cada vez más al objeto de interés, dejando que el rostro hable por sí solo —un conjunto de imágenes que nos permitan apartarnos de las palabras que lo enmarañan todo, la veracidad hecha imagen. Una creación que lucha por ser una apariencia cuya esencia esté presente en ella, un fenómeno que sea lo que muestra y nada más que ello.

De esta forma, Bergman se sirve de la idiosincrasia del cine, una proyección fenoménica cuyo tiempo y espacio están constreñidos, para así representar una serie de rostros a los que enfrentarnos. Inmutables ante nuestra presencia, lo único que podemos hacer para conocerlos es mirarlos, eso y nada más, ilustrando a la perfección lo que supone intentar entender al prójimo, un rostro que apresamos con nuestra mirada, pero al que no podemos superar.

En definitiva, las tres películas suponen más que un desahogo de las dudas existenciales de su creador, al lograr transmitir sus enseñanzas filosóficas a través de imágenes. Sus tres filmes evocan la realidad del rostro humano de manera diferente, todas ellas representativas de un mundo que nos es común y que nos invita a perdernos en él para poder resurgir renovados. Salimos de la sala de cine habiendo aprendido una lección sobre los otros, un misterio indescifrable que refleja una parte de nosotros mismos y nos ayuda a entender nuestra propia condición. Así, al volver atentamente nuestra mirada hacia el rostro de alguien, tal vez podamos entender que Ludwig Wittgenstein se reafirme en el conocido proverbio: “El rostro es el alma del cuerpo”¹¹¹. Aunque, como Bergman afirma: “La vida tiene exactamente el valor que uno le atribuye”¹¹².

LISTA DE FIGURAS

¹¹¹ L. WITTGENSTEIN, *Aforismos. Cultura y valor*, Austral, Barcelona, 2017 p.64.

¹¹² I. BERGMAN, *op. Cit*, p. 208.



Figura 1. *Un bosque sumido entre luces y sombras.* Figura 2. *El embrujo de la profundidad del campo.*



Figuras 3-5. [Vogler]: *“Les odio. Odio sus caras, sus cuerpos, sus movimientos, sus voces. También tengo miedo, es entonces cuando pierdo el poder”.*





Figuras 6-9. *La linterna mágica desenmascara.*



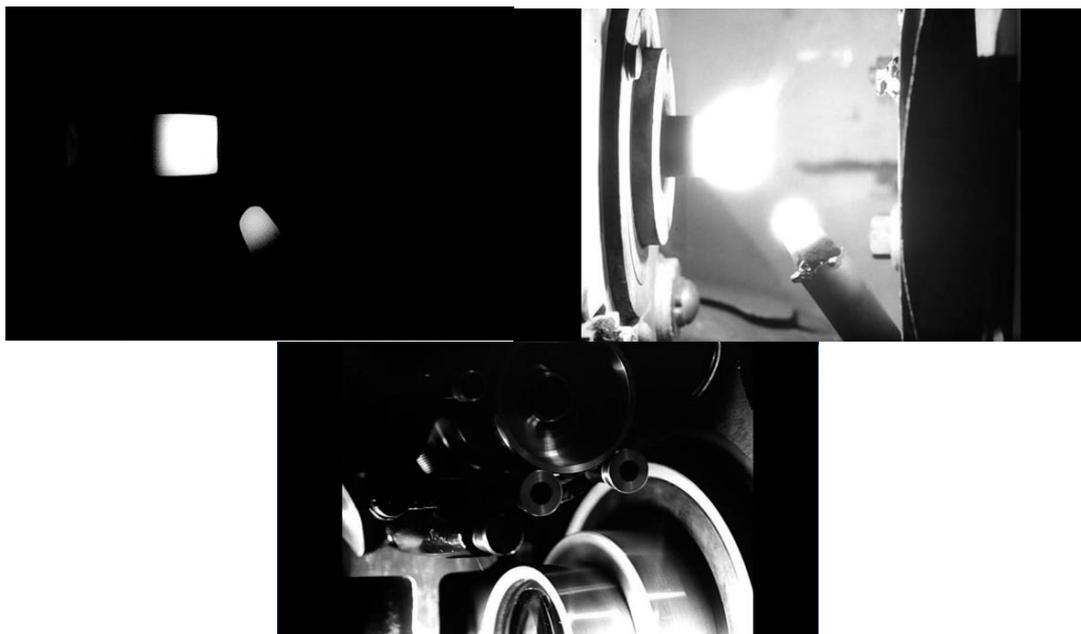
Figuras 10 y 11. *El ojo como demiurgo.*



Figuras 12 y 13. *Un rostro desnudo.*



Figuras 14 y 15. *Tras el velo de las apariencias.*



Figuras 16-18. *Las entrañas del cine.*



Figs. 19 y 20. *El truco del prestidigitador.*



Figuras 21-23. *Es solo un truco.*



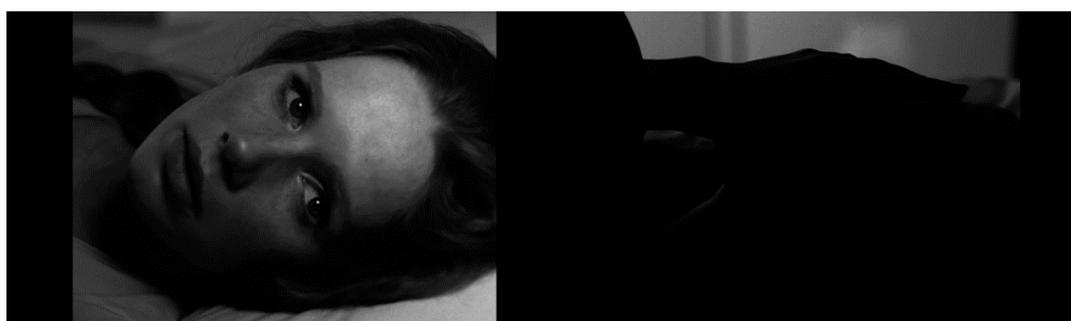
Figuras 24 y 25. *Aprehender el rostro.*



Figuras 26 y 27. *El niño, persona que mira.*



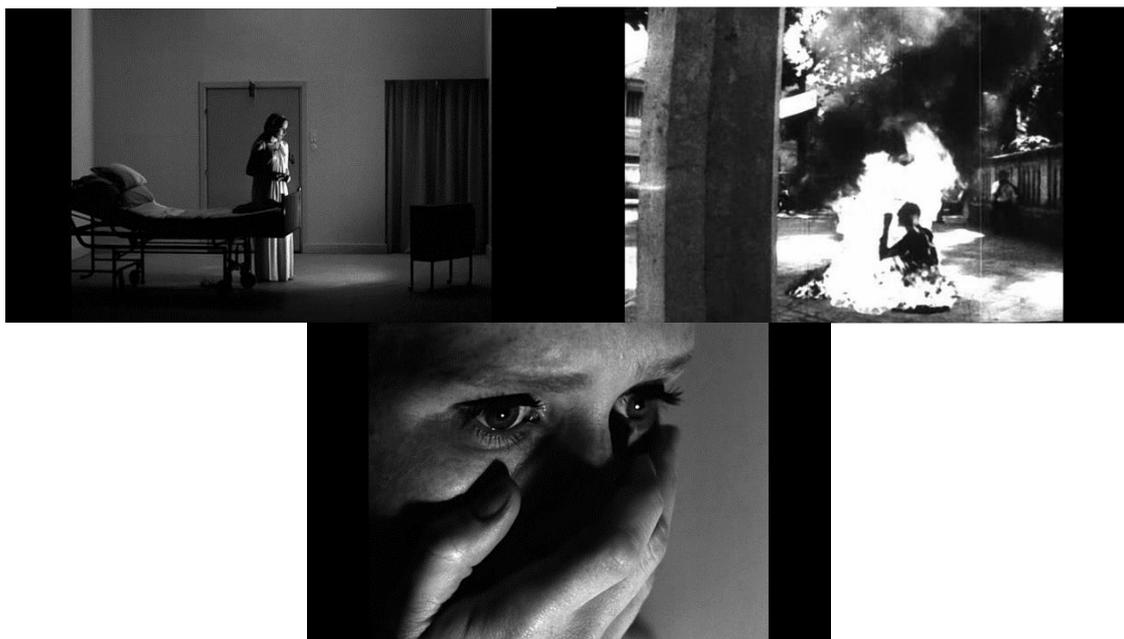
Figuras 28 y 29. *Construyendo la máscara.*



Figuras 30 y 31. *Si pudiese hablar con música.*



Figura 32. *[Alma]*: “Me pregunto qué es lo que le pasa a ella, a Elisabeth Vogler...”.



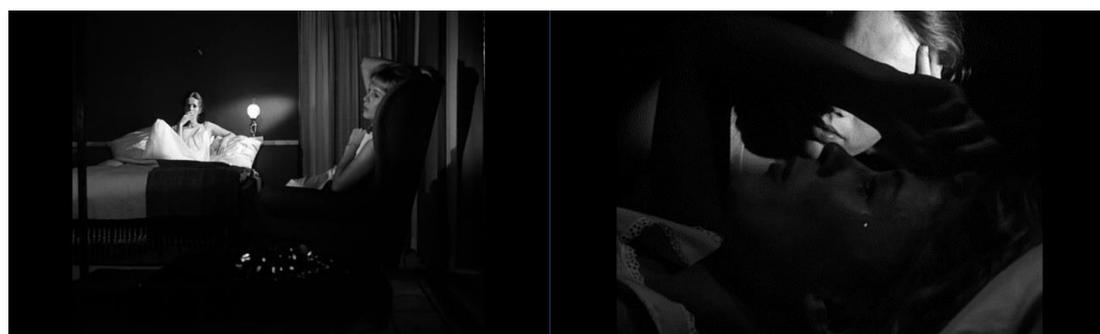
Figuras 33-35. No más palabras.



Figuras 36-39. *[Doctora]*: “El imposible sueño de ser. No de parecer, sino ser... La lucha entre lo que eres con los demás y quién eres tú. Una sensación de vértigo y un deseo constante de ser expuesta.”



Figuras 40-43. *La búsqueda propia a través de la otra.*



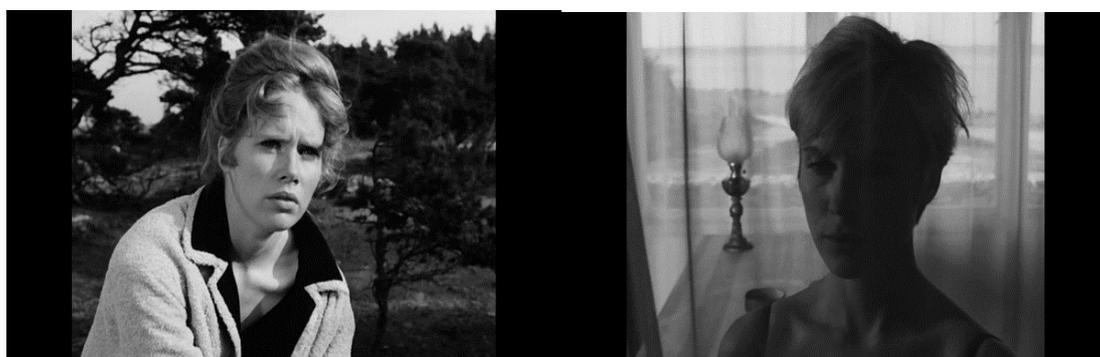
Figuras 44 y 45. [Alma]: “¿Es posible ser una misma persona al mismo tiempo? Es decir, ¿dos personas?”.



Figuras 46-49. *Los fantasmas de la noche.*



Figuras 50 y 51. Kierkegaard: “¡Desgraciado espejo que puedes reflejar su imagen pero no a ella misma!”



Figuras 52 y 53. La verdad desde el dolor.



Figuras 54- 57. La película se rompe.



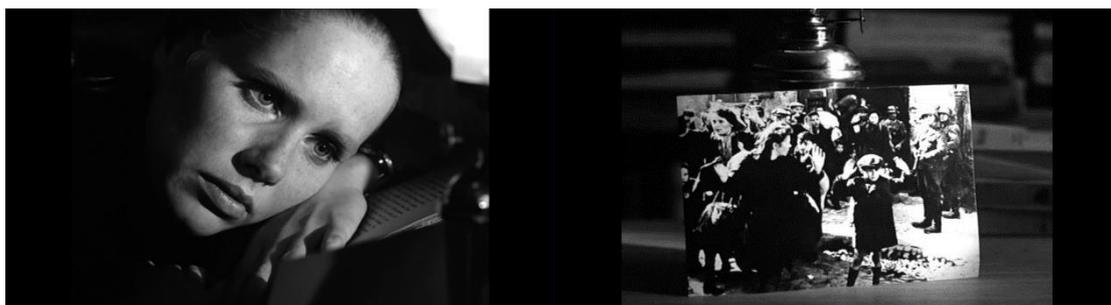
Figuras 58 y 59. Reencontrando la mirada.



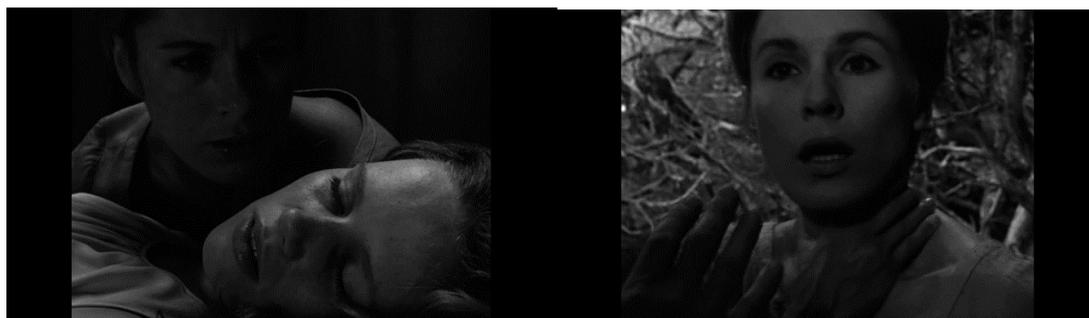
Figuras 60-63. [Alma]: “¿Qué clase de persona eres? Recordaré ese rostro, ese tono de voz, esa expresión, ... ¡Te daré algo que no olvidarás!”



Figuras 64-66. El llanto de la culpabilidad.



Figuras 67 y 68. *Las consecuencias de la incomunicación.*



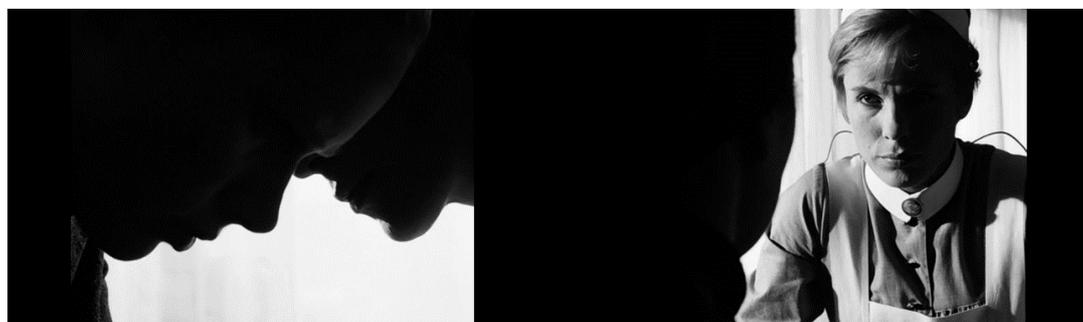
Figuras 69 y 70. *La máscara mortuoria y la sorpresa.*



Figuras 71-74. *La frontera que las separa se diluye.*



Figuras 75-79. *Dos personas, un rostro.*



Figuras 80 y 81. [Alma]: *“He aprendido mucho de ti, pero nunca seré como tú. Cambio todo el tiempo. Haz lo que quieras, no me afectará”.*



Figuras 82-84. Una relación vampírica.



Figuras 85 y 86. [Elisabeth Vogler]: "Nada".

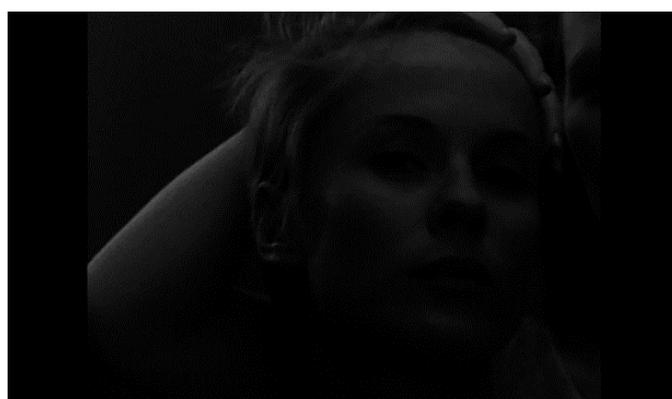


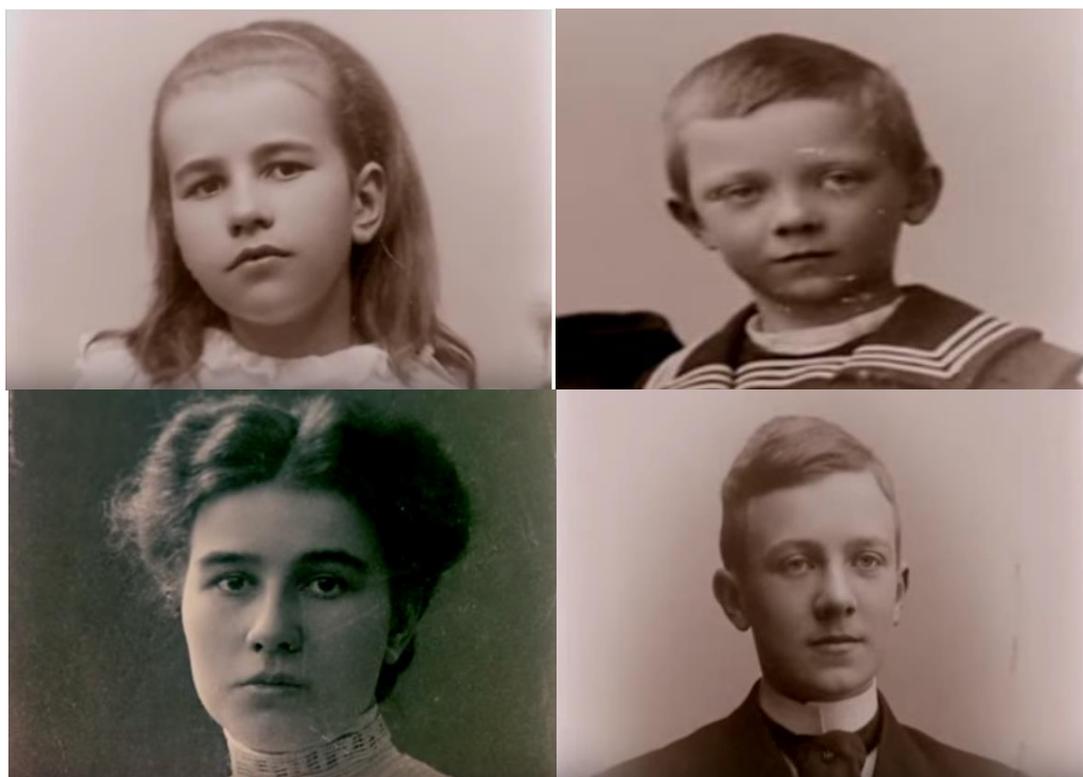
Figura 87. Caricia espectral.



Figuras 88-91. *El espejo revelador.*



Figuras 92-95. *La Luz se desvanece.*



Figuras 96-99. *Karin y Erik.*



Figuras 100-102. *Dos soledades sin frontera.*



Figuras 103 y 104. *Destellos de felicidad.*



Figura 105. *La anciana Karin.*



Figura 106. *Madre e hijo.*



DEL ESPACIO EXTERIOR AL ESPACIO INTERIOR

RAYMOND WILLIAMS Y LA CIENCIA FICCIÓN¹

RAMÓN DEL CASTILLO
(UNED)

Fecha de recepción: 29-05-2019

Fecha de aceptación: 29-06-2019

Resumen: El autor analiza algunos clásicos de la ciencia ficción de los años 50 vistos desde la perspectiva de Raymond Williams. A través de algunas de estas obras literarias y filmicas, se nos dice, los seres humanos han intentado, como en todas partes, con mayor o menor éxito, expresarse y entenderse a sí mismos.

Abstract: *The author analyzes some sci-fi 50's classics from the point of view of Raymond Williams. Through some of the literary and filmic works, they say, human beings tried, as always, with varying degrees of success, to express and to understand themselves.*

Palabras clave: Ciencia ficción, cine, prutopía, fin del mundo, antropología especial.

Keywords: *Sci-fi, films, putropia, Domsday, Space Antrophology*

¹ Este texto se basa en dos conferencias que impartí en Japón en septiembre de 2014, en la Universidad de Osaka y en la Universidad Seikei de Tokyo, dentro del ciclo *The (Im)Possibility of Realism and Utopia: Jameson, Williams and Fiction*. Agradezco al profesor Fuhito Endo (Universidad Seikei) su invitación y generosidad. He de agradecer también los comentarios de otros participantes en el debate, en particular Dougal McNeil. Previamente a esta conferencia, analicé las ideas de Williams sobre la relación entre novela histórica y la ciencia ficción, tomando como referencias “The Future Story as Social Formula Novel” (*The Long Revolution*, 1961) y “The City and the Future” (*The Country and the City*, 1973), así como distintos textos sobre cinco escritores: (1) William Morris [Véase: “W. Morris” (*Culture and Society*, 1958) y la entrevista “On Morris” de 1977]; (2) H. G. Wells [Véase: “The City and the Future” (también en *The Country and the City*) y “Utopia and Science Fiction” (*Science Fiction Studies*, vol. 5, 3, 1978)]; (3) George Orwell [Cf: “G. Orwell” (*Culture and Society*); “Nineteen Eighty-Four” (1971), “On Orwell. An Interview” (1977) y “Nineteen Eighty-Four in 1984” (1984)]; (4) Ray Bradbury [Véase: “Science Fiction” (*The Highway* 48, 1956; igualmente en *Science Fiction Studies*, vol. 15, 3, 1988) y “The Future Story as Social Formula Novel” (en *The Long Revolution*)]; y (5) Barbara Le Guin [Cf. “Utopia and Science Fiction” (*Science Fiction Studies*, vol. 5, 3, 1978) y “The Tenses of Imagination” (*Writing in Society*. Londres: Verso, 1984)]. El autor agradece a Ramón del Buey (UAM) su ayuda en la adaptación del inglés y a Daniel López (UNED), por sus correcciones y sugerencias muy oportunas.

La identidad es un término obsoleto
(*Forbidden Planet*)

No más amor, no más belleza, no más dolor
(*The Invasion of the Body Snatchers*)

Como se sabe, Raymond Williams analizó la literatura de ciencia ficción relacionándola con otros géneros literarios previos como la novela histórica. Sin embargo, debido a su enfoque, Williams pasó por alto algunas convenciones del género de ciencia ficción relacionadas con la emergente cultura de masas de los años 50 y 60. Hay una diferencia, de hecho, entre lo que Jameson llama la "tradición artística europea" de las novelas científicas y la ficción especulativa y los folletines o *pulps* comerciales de los que surgió la ciencia ficción estadounidense². Las diferencias entre ambos tipos de obras de ciencia ficción tuvo un papel en la distinción entre alta cultura y cultura de masas desde los años 50. Según Jameson:

El rechazo convencional de la alta cultura hacia la ciencia ficción —su estigmatización de lo puramente formulista (que refleja el pecado original del género por sus orígenes folletinescos), sus quejas por la ausencia de personajes complejos y psicológicamente 'interesantes' (una postura que no parece haber seguido el ritmo de la crisis poscontemporánea de la concentración en el sujeto), un anhelo de estilos literarios originales que ignora la variedad estilística de la ciencia ficción moderna (como la desfamiliarización del habla estadounidense de Philip K. Dick)— probablemente no sea una cuestión de gustos personales, ni debe abordarse a través de debates puramente estéticos, como el intento de asimilar algunas obras selectas de ciencia ficción al canon literario como tal. Hemos de ver aquí una especie de repulsión genérica, en la que este formato y su discurso narrativo son objeto en conjunto de una resistencia psicológica y blanco de una especie de 'principio de realismo' literario. Para tales lectores, en otras palabras, las [...] racionalizaciones que rescatan las formas literarias elevadas de asociaciones culpables de improductividad y simple entretenimiento y que las dotan de una justificación socialmente reconocida, están aquí ausentes.³

No quiero decir que Williams intentara asimilar la "ciencia ficción selecta" al canon literario, pero sugiero que en ocasiones defendió algo así como un "principio de realismo" frente al "principio delirante" de la ciencia ficción popular, y que marcó cierta distancia con la "ciencia ficción formulista" justamente en aras de algún tipo de "realismo". La evasión de la realidad no sería el único peligro que Williams incluiría entre los riesgos de la ciencia ficción de la cultura de masas, sino también los placeres asociados a la repetición y la regresión. La ciencia ficción de serie (*formulistic*), de hecho, tiende a perpetuar tópicos sobre el poder, la tecnología, la ciencia y la organización social mediante el uso de formas, registros y elementos predecibles cuya repetición complace a los lectores adictos. La repetición se puede experimentar leyendo folletines de ciencia ficción y algunas novelas populares, pero también viendo películas y series de ciencia

² F. JAMESON, *Archaeologies of the Future*, p. xiii.

³ *Ibid.*, p. xiv.

ficción y telenovelas en la televisión. Sin embargo, en estos medios el poder de la imagen y el sonido sobre las elaboraciones intelectuales que exigen las novelas (incluso las populares) es mucho más omnipresente.

1. PANTALLAS. Que yo sepa, no hay mucha información sobre qué películas le gustaban a Williams y cuáles no. Mi impresión es que Williams encontró en el mundo de la imagen nuevos recursos para la imaginación, pero también síntomas inquietantes de su bloqueo y simplificación. Como él mismo afirmó:

Aún no ha llegado a la pantalla gran parte de la mejor ciencia ficción. Sus temas clave son la identidad y el contacto cultural, y en muchos sentidos tiene ventajas para explorarlos, no solo por encima del realismo sino también de los repertorios medieval y romántico. Sin embargo, la realización visual es un asunto complicado.⁴

En efecto, la realización visual es un asunto complicado. ¿Pero en qué sentido? Williams lo aclaró en una columna para *The Listener* de la BBC —teniendo en mente dos series de televisión, *Doctor Who* y *Out of the Unknown*— en la que manifestó serias reservas sobre la confluencia de los géneros de terror y ciencia ficción. Se podría decir que, comparativamente, aún consideraba más interesante la pantalla grande en un cine que la pequeña pantalla de un aparato de TV en una sala de estar:

Me han sobresaltado a menudo pasos en casas vacías, figuras extrañas en las ventanas, sombras, cuchillos, abismos, espejos, caras extrañas sobre un cochecito. Sobre todo en forma impresa o en el cine: no recuerdo ningún caso en la tele [...] Quizás el marco es demasiado pequeño para envolvernos dramáticamente: el mundo alrededor del marco demasiado insistentemente presente y doméstico. A menudo me fijo en el cine en los momentos en los que uno regresa de estar absorto en la pantalla; cuando a través de la penumbra se vuelve a ver el reloj, y la luz roja de Salida, y las señales de Damas y Caballeros. Por lo general, la película continúa, pero durante un tiempo que no es fácil de medir —y si se mide se percibe de manera cualitativamente diferente— no ha habido un espacio consciente entre los ojos absortos y la secuencia de imágenes en movimiento. No sé cuánta gente percibe esto en la televisión. Para mí es menos frecuente pero no desconocido. Sin embargo, el predominio de las imágenes —porque también es eso— nunca parece ocurrir cuando convendría a quienes intentan entretenernos haciéndonos perder el juicio. El horror y el terror aún circulan en el cine, con viejas imágenes de vampiros, murciélagos, pterodáctilos, científicos locos, autómatas y muertos vivientes. La televisión, por el contrario, es metálica y fría.⁵

Sin embargo, el cine lo había cambiado todo desde los años 50, y no solo para mejor. En comparación con la televisión, el cine seguía teniendo un poder *visual* fascinante, especialmente cuando se usaba el technicolor, el sonido amplificado y las pantallas panorámicas. En comparación con las novelas, las películas de ciencia ficción trastornaban mucho más radicalmente la percepción visual. Su poder no estaba solo relacionado con la adaptación de historias literarias fascinantes de diversa índole, sino

⁴ “Terror”, *Tenses of Imagination*, p. 54. (Todas las citas de las obras de Williams sobre ciencia-ficción están sacadas de la antología, extraordinariamente editada y presentada por Andrew Milner, titulada *Tenses of Imagination. Raymond Williams on Science Fiction, Utopia and Dystopia*, Ralahine Utopian Studies, Volumen Séptimo, Oxford, Peter Lang, 2010).

⁵ “Terror”, *Tenses of Imagination*, pp. 51-54.

con las potencialidades que abrían las técnicas desarrolladas por el propio medio audiovisual.

Ciertamente, algunas novelas y películas de ciencia ficción comparten el mismo esquema y trama, pero existen diferencias fundamentales entre ellas. Comparadas con las novelas de ciencia ficción —observó Susan Sontag— “sus equivalentes cinematográficos tienen virtudes únicas, una de las cuales es la *representación inmediata* de lo extraordinario” [...] “En lugar de una elaboración intelectual, pueden proporcionar algo que las novelas nunca pueden aportar: una elaboración sensorial”. En el cine, el espectador puede participar de distintas fantasías “a través de imágenes y sonidos, no de palabras que tengan que ser traducidas por la imaginación” [...] Las películas de ciencia ficción son una de las formas más puras de *espectáculo* [...] en ellas somos meros *espectadores*; solo vemos”.⁶

Williams no habló mucho sobre la ciencia ficción en la gran pantalla. Y no queda claro si consideró las diferencias entre cada tipo de adaptación, es decir, no solo el paso de novelas de ciencia ficción de escasas pretensiones a películas, sino también la adaptación cinematográfica de literatura canónica (más adelante veremos un ejemplo particular). Como se sabe, muchas películas de ciencia ficción pueden estar inspiradas, de hecho, en *La Odisea*, en novelas góticas, en cuentos de monstruos, en los viajes de Gulliver, en las aventuras de Simbad (o en equivalentes creados por literatura de ciencia ficción). Sin embargo, para sostener el espectáculo *sensorial*, las películas requieren adaptaciones específicas y simplificaciones de la trama.

2. PRUTOPIA Y FIN DEL MUNDO. En 1956 Williams distinguió tres subgéneros de ciencia ficción, los tres más sintomáticos del mundo contemporáneo: *Putropía*, *Fin del Mundo* y *Antropología Espacial*.

Me desagradan, intensamente, la mayoría de los ejemplos de al menos las dos primeras de estas modalidades, pero al fin y al cabo, en la ficción de rutina, la intensidad del agrado o desagrado es muy rara. Estos tipos son interesantes porque pertenecen, directamente, a una construcción sentimental contemporánea, mientras que el resto de la ciencia ficción, en su mayor parte, es simplemente el ejercicio provechoso de una fórmula. En eso mismo, supongo, se convertirán a su vez estos modos, o ya se están convirtiendo; pero un rastro de sentimiento aún permanece en ellos, y esto es determinante.⁷

Putropía es el nombre que dio Williams a la “corrupción contemporánea de las novelas utópicas”. Las historias de un paraíso secular del futuro alcanzaron su punto más alto, quizá, en *News from Nowhere* de Morris, y desde entonces se han convertido casi sin excepción en su opuesto: “historias de un infierno secular futuro”.⁸ Los ejemplos que menciona Williams son: *We* de Zamyatin, *Brave New World* de Huxley, *1984* de Orwell y *Fahrenheit 451* de Bradbury. Williams analizó nuevamente la relación entre el paraíso y el infierno en 1978, en *Utopia and Science Fiction*:

Los planetas y culturas paradisiacos o infernales de la ciencia-ficción son a veces simple magia y fantasía: presentaciones deliberadas, a menudo sensoriales, de formas extraterrestres. En otros casos son utópicos o distópicos de forma latente, en función de

⁶ S. SONTAG, “The Imagination of the Disaster”, *Essays of the 1960s and 70s*, Library of American, p. 202.

⁷ “Science Fiction” 1956, en *Tenses of imagination*, p. 15.

⁸ “Science Fiction”, *Tenses of Imagination*, 15-16.

diferentes grados de conexión o de extrapolación con respecto a elementos humanos y sociales conocidos o imaginables.⁹

La exigencia de Williams de un principio de realismo es obvia: si la ciencia ficción pierde el contacto con la realidad, sus mundos se convierten en meras "proyecciones de una conciencia mágica o religiosa, inherentemente universal y atemporal, y por lo tanto, en general, más allá de las condiciones de cualquier vida humana o mundana ordinaria imaginable".¹⁰ Pero, ¿y si las versiones cinematográficas de infiernos imaginarios (en este mundo o en planetas lejanos) amplifican aún más la "presentación sensacionalista"? Quizás algunas versiones fílmicas de novelas conservan su potencial utópico y distópico, pero ¿y si recrean demasiado la representación sensorial del infierno? Si consideramos los tipos segundo y tercero de ciencia ficción este problema es más evidente. Williams define esta modalidad mencionando unos ejemplos muy interesantes:

El Fin del Mundo es el género inmensamente popular que, con considerable inventiva y variedad, acaba con la vida por completo. Hay catástrofes que se detienen justo antes de eso y evolucionan hacia la putropía. Un ejemplo es *The Day of the Triffids* (1951) de John Wyndham. Aquí, la gran mayoría de los seres humanos se quedan ciegos de repente y los *Trífidos* —plantas capaces de moverse y de agujonear, desarrolladas por científicos rusos como fuentes de aceite vegetal— toman el relevo. Una minoría vidente tiene que decidir entre tratar de salvar a las masas ciegas, que, previsiblemente, han empezado a darse a la bebida, etc., o abandonarlas, reagrupar a los pocos que pueden ver y empezar a construir una sociedad mejor. La parábola se cumple, por supuesto, con la elección de esta última alternativa, que tiene una racionalidad aparente una vez que las convenciones de la ciencia ficción han creado las circunstancias apropiadas.

El Fin del Mundo solía tener detrás un Dios; ahora no tiene ninguno. El Sistema Solar se destruye por sí mismo, después de que se haya lanzado una bomba atómica sobre una extraña roca, que es un dispositivo extraplanetario del mismo tipo (*Dormant* del Sr. van Vogt [1948]). El universo se contrae hasta convertirse prácticamente en nada, y el color, la luz y finalmente la vida desaparecen (*The Xi Effect* de Philip Latham). El primer caso, tal vez deba ser racionalizado como una advertencia contra la combinación entre la ciencia y la guerra, aunque la destrucción se describe con brío, y, creo, no sin placer. El segundo es la pesadilla habitual del mecanismo: nadie hace nada malo, pero estamos condenados de todos modos. Más significativo, creo, que cualquiera de los dos, es *The New Wine* (1954), de John Christopher, en la que de repente la raza humana, por deliberada intención científica, se vuelve perfectamente hábil en telepatía. Cien años después, la vida casi se ha extinguido, porque cuando las personas pueden verse y conocerse como realmente son, prefieren morir. Al Sr. Eliot, que parte de ese mismo sentimiento, podrían haberle sugerido adaptar *The Cocktail Party* como ciencia ficción, en aras de la credibilidad externa. Sin embargo, él conserva al menos algunas de las ideas consideradas tradicionalmente como intocables o como debatibles, a modo de mecanismos compensatorios. La ciencia ficción, al presentar una ruptura arbitraria, puede prescindir de ellas y, seleccionando las tendencias que se adecúan a sus propósitos y extendiéndolas, poner fin a la complejidad humana.¹¹

Los ejemplos que pone Williams son muy interesantes: en *The New Wine* de Christopher —téngase en cuenta— los humanos adquieren la telepatía por una intención científica. La ciencia contribuye a la destrucción del mundo, pero no porque cree monstruos o mutaciones, sino porque otorga demasiado poder a la psique humana

⁹ "Utopia and Science Fiction" (1978) *Tenses of imagination*, p. 97.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ "Science Fiction" (1956), *Tenses of Imagination*, pp. 17-18.

(volveremos a este punto más adelante)¹². En la novela de Wyndham, la ciencia produce aberraciones, pero estas no provienen de planetas lejanos, sino que son consecuencias de la ciencia rusa.

El Fin del Mundo va más allá de la putropía —aclara Williams—, pero a veces se detiene un poco antes. En *Billion Year Spree: The History of Science Fiction*, Brian Aldiss acuñó el término "catástrofe amable" (*cosy catastrophe*) para describir un tipo de ficción apocalíptica en la que, a pesar de la destrucción de la sociedad, un puñado de supervivientes encuentra la manera de disfrutar de una existencia relativamente cómoda. *The Day of the Triffids* —observó Brian Aldiss— sería un ejemplo de este feliz desastre que evoca un nuevo tipo de arcadia: los supervivientes del desastre son capaces de mantener cierto espíritu de supervivencia y restablecer cierta sociabilidad. De ese modo, Wyndham proporcionaba a la clase media británica el equivalente en la Guerra Fría al espíritu de la Batalla de Inglaterra.

Sin embargo, Van Vogt y Latham crean una escala diferente de destrucción. La vida se desvanece y los sistemas solares desaparecen. La escala es diferente, casi cósmica, y la naturaleza de la situación mucho más abstracta y científica. En 1949, el mismo año en que Orwell publicó *1984*, George R. Stewart publicó *Earth Abides*, una novela que modernizó el tipo de imaginación catastrofista que han desarrollado europeos como J. Leslie Mitchell y John Collier. Bajo la fórmula que puso en circulación Stewart, los desastres producen una suerte de purificación ya que después de la destrucción de una civilización y antes de la aparición de una nueva, hay un interregno inevitable. La ciencia y la tecnología no pueden resolverlo todo y, a pesar del esfuerzo de los supervivientes, la historia pierde su avance lineal. Desde los años 50 el tiempo no es irreplicable. Las historias post-catastróficas asumen (implícita o explícitamente) un sentido histórico cíclico. La historia se ve como una rueda del tiempo, una eterna alternancia de fracasos y logros. Después de los desastres, el mundo posterior puede ser oscuro y desolador (como en *The Long Loud Silence* [1952] de Wilson Tucker o en *Level Seven* de Mordecai Roshwald [1959]), pero la idea de un interregno también puede inspirar cierto retorno a la pastoral romántica, o una reivindicación de la religión frente a la ciencia (en *A Canticle for Leibowitz* [1960] de Walter M. Miller, hay un tiempo cíclico no lineal, pero la civilización se conserva gracias a monjes católicos). Desde los años 60, de hecho, los mundos posteriores a la catástrofe están representados en términos más simbólicos y alegóricos que en la década anterior.

Como sugería Williams, algunas historias apocalípticas podrían servir como advertencias racionales y moralizantes contra los peligros de la ciencia y la guerra, aunque la insolencia y el placer con que a menudo se describe la destrucción le parecían inquietantes. En términos generales, percibía en este tipo de imaginación gratuita signos de regresión:

El hombre, en muchas de estas historias, cae a su nivel más bajo; incluso Fausto se condena de buen grado. La convención apoya esta idea con fuerza. No solo la catástrofe, sino el colapso social, se dan por descontados. Ante la nueva adversidad, el hombre y la sociedad se derrumban de inmediato (con unas pocas excepciones privilegiadas), pero esto no se basa en pruebas documentadas sino, más bien, inconscientemente en los sentimientos del escritor, y conscientemente en las convención de una historia

¹² Como observa Aldiss con ironía: "la telepatía podría ser una especie de neurosis, de hecho una enfermedad, más que un poder (el típico caso de 'oír voces', en realidad)", *The Shape of Future Things*, p. 90.

emocionante que requiere problemas; (el personaje central de una historia de aventuras suele ser tan garrafalmente descuidado que no sobreviviría ni un solo día de peligro real, pero provoca problemas y ayuda a desarrollar la historia, y es así parte de un objetivo subyacente no declarado). Este tipo de ciencia ficción me hace pensar (véase la lógica de las tendencias de moda) que todos estamos todavía en la edad de las cavernas.¹³

Si Williams hubiera considerado más ampliamente el mundo del cine, su diagnóstico probablemente habría sido aún más pesimista. Los espectadores de películas pueden sentir placer no solo imaginando el fin del mundo, sino *viéndolo* (casi como unos fuegos artificiales extraordinarios).¹⁴ En *The Future and the City* (1971) mencionó algunas novelas catastrofistas como *Dum Waiter* (1952) de WM Miller, en la que una ciudad “en gran parte destruida por los bombardeos y la radiación [...] sigue funcionando físicamente por el control electrónico del Coordinador del Servicio Central, pero es un lugar peligroso para que los hombres vuelvan a entrar y traten de salvarlo”.¹⁵ Sin embargo, Williams no parecía muy interesado en los efectos de una discontinuidad apocalíptica, sino más bien en un proceso gradual de degeneración y restauración.¹⁶

¹³ “Science Fiction”, *Tenses of Imagination*, p. 18.

¹⁴ Estoy seguro de lo que diría Williams sobre la explicación de Freud de la fantasía del fin del mundo: la teoría de la libido —afirmó Freud— recibe un refuerzo de las “observaciones y visiones sobre la vida mental de los niños y los pueblos primitivos”. En estos últimos encontramos características que, si se produjeran por separado, podrían atribuirse a la megalomanía: una sobrestimación del poder de sus deseos y actos mentales, la “omnipotencia de los pensamientos”, una creencia en la fuerza taumatúrgica de las palabras, y una técnica para lidiar con el mundo externo, la “magia”, que parece ser una aplicación lógica de estas grandiosas premisas. En los niños de hoy, cuyo desarrollo es mucho más oscuro para nosotros, esperamos encontrar una actitud exactamente análoga hacia el mundo exterior. Así nos formamos la idea de que existe una catexis libidinal primordial del ego, de la que una parte se transfiere más tarde a otros objetos, pero que fundamentalmente persiste y se relaciona con las catexis de esos objetos tanto como el cuerpo de una ameaba se relaciona con los pseudópodos que genera. En nuestras investigaciones, tomando, como se hizo, los síntomas neuróticos como punto de partida, esta parte de la asignación de la libido permaneció necesariamente oculta para nosotros en un principio. Todo lo que percibimos fueron las emanaciones de esta libido, las catexis de objeto, que pueden proyectarse y retirarse nuevamente. También vemos, en términos generales, una antítesis entre la libido del ego y la libido del objeto. Cuanto más se aplica la una, más se reduce la otra. La etapa más alta de desarrollo de la que es capaz la libido de objeto se ve en el estado de enamoramiento, cuando el sujeto parece abandonar su propia personalidad en favor de una catexis de objeto; mientras que encontramos la condición opuesta en la fantasía (o autopercepción) del ‘fin del mundo’ del paranoico. (*On Narcissism*, [1914], *The Standard Edition*, Volume XIV (1914-1916): *On the History of the Psycho-Analytic Movement, Papers on Metapsychology and Other Works*, pp. 74-75) Freud habla también sobre la fantasía del ‘fin del mundo’ en la Sección III de *Senatspräsident Schreber*, de 1911.

¹⁵ *Tenses of Imagination*, p. 80.

¹⁶ En concreto, parecía más interesado en la relación entre el campo y la ciudad, lo pastoral y lo urbano. Mencionó *Jesting Pilot* de H. Kuttner, en la que una ciudad que intenta “resolver sus propios problemas internos de agua, alimentos, energía y eliminación de desechos se ha vuelto [...] tan artificial que [...] nadie podría utilizarla y la supervivencia de sus habitantes se asegura únicamente por la hipnosis colectiva. Estas ciudades automáticas encerradas en sí mismas, en las que sus habitantes no pueden concebir un mundo fuera de los muros, se han imaginado una y otra vez, a menudo con el tema de un intento de escapar al territorio salvaje exterior” (“*The Future and the City*”, *Tenses of Imagination*, p. 80).

Williams también alude a “*The Machine Stops*” de F. M. Forster, en la que una ciudad entera termina desgarrada en canal por una aeronave que se estrella, “mientras afuera ‘en la niebla y los pantanos’, otras personas, grupos de indigentes, esperan tomar el control, pero no para reconstruir la máquina destructiva”. Igualmente, una ciudad se ha convertido en un gran organismo monstruoso, como un cáncer

La imaginación visual encontró en la idea de un posmundo el escenario perfecto para mostrar nuevos espectáculos. Películas como *When Worlds Collide* (1951, basada en una novela de 1933, que escenifica una Nueva York arrasada) o *The World, The Flesh and the Devil* (1958, también en una Nueva York fantasma) comunicaron al público parábolas moralistas sobre un “nuevo comienzo” para la humanidad (a veces una fantasía estilo Robinson Crusoe a escala mundial, o incluso a escala cósmica; a veces unos nuevos Adán y Eva¹⁷), al mismo tiempo que ofrecían un gran espectáculo sensorial de colisiones celestes, mundos desiertos y ciudades abandonadas.¹⁸ Una historia apocalíptica puede ser una fantasía moralmente aceptable, pero la realización visual de un desastre parece introducir un mayor nivel de crueldad e inmoralidad: el público es solo espectador, disfruta del espectáculo y no se ve obligado a bucear en los sentimientos del personaje.¹⁹

Un fin del mundo provocado por monstruos también es más fascinante a nivel cinematográfico. A este respecto, en algunas películas el género de la ciencia ficción se mezcla con el de terror, pero la presencia de las bestias y su poder destructivo se amplían enormemente gracias a su materialización visual.

Visualmente, hay poca diferencia entre el caos general representado en las viejas películas de terror y monstruos y lo que encontramos en las películas de ciencia ficción, excepto en la escala. En las viejas películas de monstruos, el monstruo siempre se dirigía a la gran ciudad donde tenía que causar un poco de alboroto, arrojando autobuses desde los puentes, aplastando trenes con sus propias manos, derribando edificios, etc. El arquetipo es King Kong, en la gran película de Schoedsack de 1933.²⁰

que brota de unas pocas células rebeldes, en "Single Combat" de Robert Abernathy (1955). También se refiere Williams a las vastas conurbaciones de Ballard en "Billennium" (1962), un mundo en el que el campo silvestre simplemente ha desaparecido.

¹⁷ Véase *Robinson in Mars*, de Byron Haskin, de 1964.

¹⁸ Uno de los personajes pasa por la sede de las Naciones Unidas, sube los escalones del parque Ralph Bunche y lee la inscripción “Convertirán sus espadas en rejas de arado, y sus lanzas en podaderas. No levantará la espada una nación contra otra. Ni aprenderán nunca más la guerra”, del Libro de Isaías 2: 4. La película no termina con *The End* sino con *The Beginning*. En *Five* (1951), una mujer y cuatro hombres son las últimas personas de la Tierra. En otra curiosa película de serie B, *World without End* (1956), un viaje accidental en el tiempo lleva a unos astronautas al futuro, a una tierra post-catastrófica que obviamente ayudan a reconstruir.

¹⁹ Lo psicológico está ausente en muchas ocasiones y el espectador ni siquiera llega a saber los nombres de algunos personajes porque simplemente solo son necesarios para que la trama funcione. En el marco de desastres visuales, el lenguaje se convierte en un mero efecto o una interjección. "Cuidado", "Allá vamos", "Solo nos quedan dos horas", "¡Deben ser vulnerables a algo!" Sontag deja muy claro este punto: “Este nivel ingenuo de las películas rebaja cuidadosamente el sentido de alteridad, de extrañeza, con lo burdamente familiar. En particular, el diálogo de la mayoría de las películas de ciencia ficción, que generalmente es de una banalidad monumental pero a menudo conmovedora, las hace maravillosamente divertidas, sin querer. Frases como: "Ven rápido, hay un monstruo en mi bañera"; "Debemos hacer algo al respecto"; "Espere, profesor. Hay alguien al teléfono"; "Pero eso es increíble"; y la vieja muletilla estadounidense (acompañada del gesto de secarse la frente), "¡Espero que funcione!", son divertidísimas en el marco de un holocausto pintoresco y ensordecedor. Sin embargo, las películas también contienen un elemento doloroso y mortalmente serio". (S. SONTAG, “The Imagination of Disaster”, *ibid*, p. 214).

²⁰ S. SONTAG, *ibid.*, p. 203. Recordemos que muchas películas de los años 30 ya representaron lo monstruoso, deforme y bestial: *Frankenstein* (1931), *The Mummy* (1932), *The Island of the Souls* (1932, basada en *Moreau's Island* de Wells de 1896), *Dr. Jekyll and Hyde* (1931, basada en la novela de Stevenson de 1886), *King-Kong* (1933).

La magnitud de los monstruos mutantes de la era atómica es enorme (arañas, hormigas, mantis religiosas, langostas, pulpos, reptiles o dinosaurios) y la realización visual, de nuevo, marca una gran diferencia: los monstruos realistas hacen más verosímil y tangible lo desconocido y lo misterioso. No importa cuán grande pueda ser un bicho espeluznante, es más susceptible de ser destruido que un miedo invisible o un poder que no se ve.²¹

En los años 50, de hecho, el mundo fue atacado por un enorme dinosaurio resucitado (*The Beast from 20.000 Fathoms* [1953]) o por hormigas gigantes mutantes (*Them!* [1954]). Sin embargo, con las películas de Ishiro Honda (*Godzilla* [1954], *Anquirus* [1955] y *Rodan* [1956]), los monstruos adquirieron una escala desproporcionada²² y la realización visual hizo posible un asombrado disfrute sensorial de los desastres colosales provocados por el monstruo (por ejemplo, un ciclón que hace saltar en pedazos la mayor parte de Tokio).

En las películas de ciencia ficción, el desastre rara vez se ve de manera intensiva; es siempre extenso. Es cuestión de cantidad e inventiva. Si se quiere, es una cuestión de escala. Pero la escala, particularmente en las películas en tinte de pantalla ancha (de las que las del director japonés, Ishirō Honda, y las del director estadounidense George Pal, son técnicamente las más brillantes y convincentes, y visualmente las más excitantes), eleva la cuestión a otro nivel. Así, el cine de ciencia ficción (como un género contemporáneo muy diferente, el *Happening*) se preocupa por la estética de la destrucción, por la peculiar belleza que surge al causar estragos o crear un caos. Y en la imaginación de la destrucción es donde está la clave de una buena película de ciencia ficción.²³

Un caso especial de fin del mundo que también adquiere una nueva dimensión gracias a la realización visual es la invasión de la Tierra por seres de otros planetas. En

²¹ Los trífidos de Wydman resultaban siniestros porque eran en parte animales y en parte vegetales, pero otro caso curioso son los monstruos inanimados, como los cristales gigantes que crecen, se rompen y caen sobre ciudades (*The Monolith Monsters*, 1957).

²² Una pregunta interesante es qué sucede cuando los humanos se exponen a la radiactividad. Los años 50 ofrecen dos historias curiosas relacionadas con el tamaño. En *The Incredible Shrinking Man* (1957, inspirado en la novela homónima de Richard Matheson de 1956), las arañas y los gatos son gigantes, pero solo porque el personaje humano encoge después de haber sido expuesto a una combinación de radiación e insecticida, y la ciencia es incapaz de ayudarlo. Se hace cada vez más pequeño, reducido a menor que un insecto, hasta que al final de la película atraviesa la fina malla mosquitera de una ventana para convertirse en “lo infinitamente pequeño”. Obviamente, la película fue una representación de la impotencia humana en la era de las superpotencias nucleares, y tal vez esta sea la razón por la que el espectador puede empatizar con los sentimientos del personaje principal. El hombre menguante no es un monstruo, sino una persona demasiado pequeña... Por cierto, un año antes de una película sobre un hombre encogido, apareció la película de serie B *Attack of the 50 ft. Woman* (1958), en la que un encuentro con extraterrestres provoca el aumento del tamaño de una mujer.

²³ S. SONTAG, “The Imagination of Disaster”, *Ibid.*, p. 202. Sontag piensa que las secuencias destructivas masivas de ciencia ficción no difieren, en intención estética, de las escenas de destrucción “en las grandes películas espectaculares en color de espadas, sandalias y orgías ambientadas en las épocas bíblica y romana (el fin de Sodoma en *Sodoma y Gomorra* de Aldrich, de Gaza en *Sansón y Dalila* de De Mille, de Rodas en *El coloso de Rodas*, y de Roma en una docena de películas sobre Nerón). DW Griffith inició esta tendencia con la secuencia de Babilonia en *Intolerancia*, y hasta el día de hoy no hay nada como la emoción de ver derrumbarse todos esos caros decorados” (Sontag, *Ibid.*, p. 203). Sin embargo, incluso compartiendo un placer similar al ver la destrucción, hay una diferencia entre la destrucción de *civilizaciones* y la destrucción de *toda* civilización humana en la Tierra, el sistema solar y el universo. En el primer caso, la historia puede sobrevivir. En el segundo, el público puede experimentar el sueño del fin de la historia o de un mundo poshistórico. Recordemos lo que dije antes sobre la ciencia ficción y la temporalidad cíclica.

ejemplos anteriores, hemos visto cómo la ciencia y la tecnología humanas desencadenan una crisis, una catástrofe o Apocalipsis. Muchas películas de ciencia ficción, de hecho, dieron a instrumentos, máquinas, artilugios y artefactos humanos una nueva expresión visual que amplificó aún más sus extraordinarios poderes, muchas veces fuera del control de sus creadores humanos.

En las películas de ciencia ficción, a diferencia de las películas de terror, no hay mucho horror. El suspense, los sobresaltos y las sorpresas se evitan en su mayoría en favor de una trama constante e inexorable. Las películas de ciencia ficción promueven una visión estética desapasionada de la destrucción y la violencia, una visión *tecnológica*. Las cosas, los objetos, la maquinaria juegan un papel importante en estas películas. En los decorados de estas películas se asienta una gama mayor de valores éticos que en las personas. Las cosas, más que los humanos indefensos, representan los valores porque los vemos, más que a las personas, como fuentes de poder. Según las películas de ciencia ficción, el hombre está desnudo sin sus artefactos. Representan diferentes valores, son poderosos, son lo que se destruye y son las herramientas indispensables para repeler a los invasores alienígenas o reparar el entorno dañado.²⁴

En muchas ocasiones, sin embargo, la ciencia ficción expresa su obsesión con un fin del mundo provocado por el choque entre poderes humanos y superpoderes alienígenas. Bajo esta fórmula, los extraterrestres suelen tener una tecnología mucho más avanzada que los humanos. En películas como *The War of the Worlds* (1953)²⁵, *The Mysterians* (1959), su secuela, *Battle of Outer Space* (1960), o en *This Island Earth* (1955), las super-armas extraterrestres pueden crear un espectáculo continuo de aniquilación mediante bombardeos masivos, pulverizando humanos en el aire (recordemos el “humo negro” y el “rayo incendiario” de Wells), derritiendo tanques como si fueran de mantequilla, o simplemente arrasando por completo grandes infraestructuras urbanas y complejos industriales. Las armas humanas, por el contrario, suelen ser inútiles contra los invasores y el uso de armas nucleares también podría devastar la Tierra.²⁶ Los androides y robots de diferentes tamaños construidos por los extraterrestres también pueden asolar la Tierra. En *The Mysterians*, un robot gigantesco destruye la mitad de Japón con un rayo incinerador disparado por sus ojos. En la delirante película de serie B *Kronos* (1957), los extraterrestres envían un enorme acumulador robótico para invadir la Tierra, que absorbe toda la energía que entra en contacto con él. En *The Day Earth Stood Still* (1951), los visitantes no solo tienen un robot ciclópeo que puede vaporizar las armas antiaéreas humanas, sino también el poder disuasorio para

²⁴ S. SONTAG, “The Imagination of Disaster”, *Ibid.*, 205.

²⁵ Según Jameson, por cierto, la invención de la ciencia ficción era una modificación de la historia con un origen histórico real: la consolidación del imperialismo a escala mundial en la Conferencia de Berlín en 1885. Jameson recuerda oportunamente que Wells escribió su novela inspirándose en el exterminio de los indígenas de Tasmania. Véase *Archaeologies of the Future*, p. 298.

²⁶ A veces, como en *La guerra de los mundos* de Wells, los microorganismos terrestres logran lo que la alta tecnología no es capaz de hacer. Otras, como en *This Island Earth*, uno de los extraterrestres simpatiza con los terrícolas porque ha vivido un tiempo en la Tierra, y le gusta Mozart, y al final impide la conquista de sus semejantes.

detener cualquier maquinaria del mundo y el poder supremo para reducir la Tierra a cenizas.²⁷

Sin embargo, en muchas películas, el espectáculo de la destrucción se ve superado por la sensación de horror. Los extraterrestres, a pesar de su sofisticada tecnología, son seres horripilantes. Pueden pilotar platillos volantes increíbles y viajar a través de galaxias, pero siguen siendo engendros repelentes. Las películas, más que los libros, pueden satisfacer el viejo e...

...innegable placer que obtenemos *mirando* a los monstruos, a seres excluidos de la categoría de lo humano. El sentido de superioridad sobre el monstruo unido en proporciones variables con la emoción del miedo y la aversión hace posible que se aplaquen los escrúpulos morales, que se disfrute de la crueldad. Lo mismo sucede en las películas de ciencia ficción. En la figura del monstruo del espacio exterior, lo monstruoso, lo feo y lo voraz convergen y proporcionan un objetivo fantástico para que se descargue una belicosidad moralmente justificada y para el disfrute estético del sufrimiento y el desastre.²⁸

Cuando se trata de imaginar al visitante, la ciencia ficción de los años 50 sigue recurriendo a modelos como el monstruo de Frankenstein, El Golem, Drácula, vampiros, espectros, momias, muertos vivientes, cíclopes, enanos, duendes, elfos, espíritus, hadas o ángeles. También recurre a los viejos bestiarios y representa a los extraterrestres como reptiles, insectos, cefalópodos o crustáceos. Otras veces los visitantes lejanos pueden adoptar la forma de plantas, esponjas, hongos y parásitos. Hasta pueden aparecer como órganos independientes sin cuerpo (por ejemplo, un gran cerebro que se mueve por sí solo, como en *Space Children*, 1958). O incluso algo más inquietante: pueden ser gelatinas amorfas. Todo (lo orgánico, lo mecánico, pero también poderes espirituales anormales) puede resultar útil para proporcionar una representación visual de lo extraño y amenazante.²⁹ La ciencia ficción intenta ser más racional que la fantasía, pero sigue parasitando elementos del horror, el terror y otros viejos géneros.

Está claro que a Williams no le gustaba este tipo de ciencia ficción. Las historias están llenas de fenómenos insólitos, criaturas raras y artilugios estrafalarios –decía– pero “las actitudes literarias son facilonas” y la ciencia ficción sólo “está al servicio de casi

²⁷ Para ser exactos, en *The Day Earth Stood Still* (1951) un extraterrestre con apariencia humana llega a la Tierra con un mensaje de paz: los terrícolas deben renunciar a las armas nucleares porque son una amenaza para todo el universo. Los alienígenas tienen un cuerpo de policía para proteger el universo (robots cíclopes dotados de un rayo capaz de vaporizar las armas humanas) y el poder de reducir a cenizas la Tierra si los humanos no obedecen, pero prefieren promover el diálogo y una conciencia internacional. Los humanos no son capaces de controlar su propio poder, pero los extraterrestres pueden crear un ejército no humano pero completamente lógico y fiable que preserva la paz universal. Por supuesto, el visitante alienígena evoca a Jesucristo: curiosamente, adopta el nombre “Carpenter”, y como el hijo de Dios, muere y resucita (por medio de una máquina). La película juega, obviamente, con la ilusión de las Naciones Unidas, o al menos, de una Unidad Disuasoria de Guerra.

²⁸ S. SONTAG, “The Imagination of the Disaster”, *Ibid.*, p. 204. Las cursivas son mías.

²⁹ Pensemos en los diferentes tipos de extraterrestres en películas como *The Thing from Other World* (1951), *The Man from Planet X* (1951), *Donovan’s Brain* (1953) *This Island Earth* (1955), *The Quatermass Experiment* (1955, basada en una serie de TV de la BBC de 1953 y titulada en EEUU *The Creeping Unkown*), *Not of this Earth* (1957), *The Brain from the Planet Arous* (1957), *The Cyclops* (1957), *The H-Man* (1958) o *The Crawling Eye* (1958). Véanse también algunas películas de serie B como *Phantom from Space* (1953) o las extravagantes películas de Edward L. Cahn: *The She-Creature* (1956); *It. The Terror From Beyond Space* (1958) e *Invasion of the Saucer Men* (1957).

cualquier tipo de historia tradicional”³⁰. Los seres de los platillos volantes se utilizan "como un *deus ex machina* en una historia por lo demás realista" y el "pulpo gigante o la pequeña voz alienígena en la base del cráneo" son meras reminiscencias de bestiarios, historias de fantasmas y novelas góticas (solo que disfrazadas con maravillas tecnológicas). “Estos ejercicios, con o sin adornos, no son, en mi opinión, lo realmente interesante de la ciencia ficción. Un pulpo en Saturno sigue siendo un pulpo [...] las cosas nuevas e interesantes están en otra parte”³¹.

Sin embargo, la realización visual introdujo algo diferente y la modalidad horripilante de la ciencia ficción fue más allá de la fantasía del encuentro con lo misterioso. En efecto, las películas podían recrear a una nueva escala el miedo a la alienación y desaparición de lo humano.³² La fórmula del fin del mundo adquiere una nueva dimensión cuando los extraterrestres pueden sustituir o poseer a *todos* los humanos. La literatura exploró este tipo de pesadilla desde los años 50, imaginando extraterrestres tomando la apariencia externa de la humanidad para promover sus propósitos malignos, pero las películas podían representar nuevas formas de visualizar este tipo de paranoia *colectiva*, con calles en las que *masas* irremediamente poseídas por extraterrestres persiguen a los últimos *individuos* del planeta (por ejemplo, *Invaders from Mars* [1953] pero aún más en la famosa *The Body Snatchers* [1956])³³. No es difícil comprender el significado político de esta paranoia de infiltraciones camaleónicas en la era anticomunista. Sin embargo, la pesadilla de la conspiración iba más allá. Como dice

³⁰ R. WILLIAMS, “Science Fiction”, *Tenses of Imagination*, p. 14.

³¹ *Ibid.*, p. 15.

³² Los seres humanos pueden transformarse en monstruos en algunas historias apocalípticas sin invasiones alienígenas. Por ejemplo, la guerra bacteriológica transforma a la mayoría de los humanos en vampiros, como en *I Am Legend* de 1954, de Richard Matheson, una historia que influyó en el desarrollo del género zombi y en la popularización del concepto de apocalipsis mundial por *enfermedad*. Se adaptó al cine como *The Last Man on Earth* en 1964, como *The Omega Man* en 1971, y como *I Am Legend* en 2007, también pudo ser fuente de inspiración para *Night of the Living Dead* (1968). En *The Damned* (1961) de Losey, dos jóvenes turistas estadounidenses se ven atrapados en un experimento de alto secreto del gobierno en una cueva de la costa inglesa: nueve niños radiactivos son criados para ser supervivientes de apocalipsis nucleares.

³³ *Invaders from Mars*, es la historia de un niño que descubre que los extraterrestres se están apoderando de las mentes de sus compañeros terrestres. William Cameron Menzies dio a la historia un aspecto surrealista inusual, mediante ángulos y vivos colores. La trama tiene una estructura de pesadilla circular, y al final de la película, el niño se despierta y sus padres lo consuelan: solo tuvo una pesadilla. Sin embargo, después de volverse a dormir, se despierta solo y la historia empieza de nuevo. La historia presenta varios temores psicológicos: los invasores están en la Tierra para poseer el alma humana y acabar con el amor y la confianza. Después de todo, las primeras personas de las que el pobre niño desconfía son su padre y su madre, tal vez una metáfora de los padres que pierden el control a causa del alcoholismo, o por una relación horrorosa, o en cualquier caso por algo que a un niño le parece tan aterrador que los convierte en monstruos alienígenas.

En *The Body Snatchers*, el médico que descubre la conspiración es tomado por loco, pero finalmente se cree su historia y el gobierno detiene a tiempo la invasión. Véase también *The Brain Eaters* (1958), *Attack of the Puppet People* (1958). También películas posteriores como *It came from other Space* (1960), *The Village of The Damned* (1960). *The Day Mars Invaded Earth* (1963) y *The Creation of Humanoids* (1964) fueron especialmente inquietantes: en la primera, a pesar de todas las luchas del científico protagonista, su esposa y sus dos hijos son suplantados por los invasores alienígenas. Son incinerados por los rayos marcianos y sus siluetas desaparecen en la piscina vacía, mientras sus simulacros se alejan en el coche familiar. En *The Creation of the Humanoids* (1964), el héroe es transformado en un robot eficiente e indestructible, aunque no es consciente de ello. Luego, acaba descubriendo que será ascendido a "humanoide" con todas las propiedades de un hombre real.

Aldiss, si los extraterrestres pudieran ser casi indistinguibles incluso con las pruebas más sofisticadas, si los análisis más rigurosos no sirven para desvelar su monstruosa naturaleza, la parábola es clara: “podríamos ser pura maldad y ni siquiera nuestro mejor amigo nos distinguiría de una buena persona, hasta que fuera demasiado tarde”³⁴.

Cuando Williams escribió en 1971 sobre el cambio progresivo de la ciencia ficción al terror en la televisión, su posición era ambivalente. Por un lado, pensaba que la ciencia ficción televisiva tenía un potencial particular para la exploración de temas como la identidad, la diferencia y la comunicación entre culturas. Pero al mismo tiempo, manifiesta sus reservas ante la variedad tan amplia de fenómenos que la ciencia ficción acababa tratando³⁵, y especialmente la creciente combinación con el terror.³⁶

¿Qué es lo que produce, en una cultura dominada por los negocios y sus derivados de sentido común y practicidad, este gusto tan persistente por lo convencionalmente irracional, con su repertorio particular y sus variantes de cosas inquietantes, sustos y escalofríos? Hay debates tradicionales sobre la purga emotiva, la descarga o la reconciliación a través de una obra de teatro, pero parecen quedar bastante lejos del televisor. Aquí, la intención deliberada de asustar como entretenimiento puede resultar escalofriante en un sentido muy diferente.³⁷

Aún más interesantes, sin embargo, son las dudas de Williams sobre la tendencia de la ciencia ficción hacia el "terror psicológico". Menciona "Welcome Home", una historia de *Out of The Unknown* en la que el personaje principal descubre que nadie lo reconoce cuando regresa a casa después de una larga estancia en un centro psiquiátrico, y que otro hombre que se llama como él lo está suplantando. La historia, como sugirió

³⁴ En su “Fifties SF and the Alien-as-human” (en *The Shape of Further Things*), Brian Aldiss examina ejemplos de Bradbury, Nourse y Ph. K. Dick. Creo que el ejemplo más llamativo que menciona es *Impostor* de Dick, de 1953. En muchas historias y películas de los años 50 se conserva el cuerpo de los terrícolas pero la persona (el alma) se convierte en un siervo automatizado o un agente del poder y la voluntad alienígenas. Como dijo Sontag, esta es “la fantasía del vampiro con un nuevo disfraz”. Las personas en realidad están muertas, pero no lo saben. Son “no muertos” o se vuelven “no-personas” (S. SONTAG, *Ibid.*, p. 47).

³⁵ En un capítulo de *Out of the Unknown* –dice– se celebra “un aquelarre asesino, con tintes de brujería tradicional, y se revela una comunidad de telepatas y transmisores de energía. ¿Mutantes, una avanzadilla alienígena, un seminario de Tarot? [...] Es un mundo muy alejado de, digamos, las aventuras del Doctor Who, donde suelen suceder cosas extrañas y aparecen algunos monstruos memorables, pero donde también hay un brigadier, Lethbridge Stewart, e intrigas familiares, todo ello en un ambiente general bañado de encanto.” (“Terror”, *Tenses of Imagination*, p. 54)

³⁶ Como explica Andrew Miller (*Tenses of Imagination*, p. 52-53), Williams fue un pionero de los estudios de televisión (publicó en 1974 su *Television: Technology and Cultural Form*) y desde 1968 hasta 1972, escribió una reseña de televisión para *The Listener* de la BBC. En la columna titulada “Terror”, de 1971, se refirió principalmente a *Out of the Unknown*, una antología serial emitida por BBC 2 durante cuatro temporadas (1960-1971) y que al final de la primera se había convertido en el drama nacional de mayor audiencia en la BBC. Las temporadas de 1965, 1966-67 y 1969 se dedicaron exclusivamente a la ciencia ficción (basadas en historias de escritores como Wyndham, Asimov, Bradbury, Ballard, Pohl, Kornbluth y Forster) y fueron producidas y editadas por gente como Irene Shubik, que había trabajado en la anterior *Out of this World* de ABC TV. La cuarta y última temporada de 1970-71, sin embargo, se inclinó por el horror en lugar de la ciencia ficción. Los otros dos programas de ciencia ficción de la BBC que Williams reseñó en su columna fueron *Doctor Who* y *Doomwatch*. El primero, junto con *Star Trek*, fue uno de los programas de ciencia ficción más conocidos y de mayor duración jamás emitidos. *Doomwatch* se emitió entre 1970 y 1972 y, como recuerda Miller, se preocupaba por las posibles amenazas frankensteinianas que afectaban a la ciencia y la tecnología.

³⁷ “Terror”, *Tenses of Imagination*, p. 52.

Williams, carecía de fuerza dramática porque acumulaba demasiados elementos (invasión de extraterrestres, vudú, drogas siniestras que doblegan la mente, paranoia, conspiración, ciencia irresponsable), pero también porque la televisión resultaba demasiado fría y metálica para transmitir ese tipo de horrores. Sin embargo, desde los años 50 el cine en pantalla grande fomentó la confluencia del espacio exterior y el espacio interior, recreando con nuevas imágenes y sonidos mundos y situaciones cuyas lógicas se asemejaban a los sueños, el delirio, la alucinación y los estados alterados. A Williams le interesaron particularmente los géneros de ciencia ficción que exploraban la revelación de la diferencia, imaginando y aprendiendo de la condición de *otros* (como veremos ahora), pero la ciencia ficción recurrió con demasiada frecuencia a una “psicología espacial” demasiado esquemática que a veces rayó en lo delirante

3. ANTROPOLOGÍA ESPACIAL. El tipo de ciencia ficción que más le gustaba a Williams trataba de procesos de extrañamiento de nuestro mundo. Lo explicaba así:

Me fascinan las formas de ‘ficción del futuro’, tanto como esa otra gran área de la ‘ciencia ficción’ —la mejor, por cierto— en la que lo que se ve es una construcción sentimental presentada como algún tipo de vida o medio ambiente extraterrestres. A menudo, esto último se destaca más nítidamente que la construcción sentimental, aunque sea una construcción muy familiar que en el curso de la escritura se ha saturado de detalles conocidos, reconocibles y que conectan con nosotros. Nuestro día a día, que puede parecer y a veces ser todo nuestro mundo, es entonces tan diferente de ese distante, sorprendente y discontinuo mundo de ‘ciencia ficción’.³⁸

Lo que Williams llamó en 1956 “antropología espacial” juega con la discontinuidad, pero, al mismo tiempo, conserva algún principio realista. Podría tomarse como una nueva versión de los cuentos de viajes, relatos de encuentros con otras culturas, tribus, civilizaciones, con otros mundos, en fin, habitados por inocentes o demonios, viajes provocados por motivos diferentes como la curiosidad, la huida de un desastre, la colonización o la evangelización.

Las viejas narraciones de viajeros hablaban de hombres con la cabeza en el pecho. En el espacio profundo, como he mencionado, encontramos bestias y monstruos y vegetales articulados, pero estos son la prehistoria del género. Hay varias historias moderadas, y algunas buenas, que utilizan conscientemente la fórmula de la ciencia ficción en busca de lo que básicamente son nuevos grupos sociales y nuevos patrones de vida. Algunos de ellos son aburridos, como los marcianos de Ray Bradbury —bolas azules sin pasiones— en “The Fire Balloons”. Ya tenemos bolas azules sin pasiones en casa. Pero los litianos, en *A Case of Conscience* de James Blish, son una tribu muy bien imaginada, a pesar de ser reptiles erectos de dos metros y medio. Aquí, por una vez, entre las infinitas aspiraciones de la ciencia ficción, encontramos un trabajo de imaginación genuina e inteligencia real. Leer cualquier ficción es así: después de un largo susurro, por fin una voz humana, pero en este caso muy lejos, entre las galaxias.³⁹

³⁸ “Tenses of Imagination” (1978), en *Tenses of Imagination*, p.121.

³⁹ “Science Fiction”, 1956, *Tenses of Imagination*, p. 19. Williams hace una observación interesante muchos años después: “*El paraíso o el infierno* —explicó— se pueden descubrir o alcanzar mediante nuevas formas de viaje dependientes del desarrollo científico y tecnológico (viajes espaciales) o cuasi científico (viajes en el tiempo). Pero este es un recurso técnico; el modo de viaje no suele afectar al lugar descubierto. El tipo de ficción cambia muy poco si el descubrimiento se realiza mediante un viaje espacial o un viaje por mar.

Curiosamente, los dos ejemplos que menciona Williams están relacionados con lo que se podría etiquetar como “misioneros espaciales”. En "The Fire Balloons" de Bradbury (publicado originalmente en *Illustrated Man*, de 1951, y después incluido en *The Martian Chronicles*), una expedición misionera de sacerdotes episcopales de los Estados Unidos presagia en Marte pecados desconocidos hasta entonces. Pero en cambio, se encuentran con criaturas etéreas que brillan como llamas azules en esferas de cristal, que han dejado atrás el mundo material y, por lo tanto, han escapado del pecado. *A Case of Conscience* de James Blish fue publicado en 1958 y es la historia de un jesuita que investiga una raza alienígena que no tiene religión pero que tiene un perfecto e innato sentido de la moralidad, situación que entra en conflicto con la enseñanza católica.⁴⁰

Los ejemplos de Williams atestiguan su talante humanista: el impulso utópico de la antropología espacial radica en la dialéctica de la identidad y la diferencia. ¿Podemos ser realmente receptivos a culturas ajenas y exóticas, o estamos fatalmente determinados y limitados por marcos antropomórficos? ¿Está nuestra imaginación necesariamente limitada por nuestra experiencia? ¿Solo podemos contactar con seres muy afines a nosotros? Como diría Jameson: ¿son incluso nuestras fantasías más desenfrenadas simples collages de experiencias, construcciones compuestas con fragmentos del aquí y ahora, como la Quimera? Williams –diríamos-- parecía un poco más optimista: las

El lugar, más que el viaje, es lo principal” (“Utopia in Science Fiction”, *Tenses of Imagination*, 96). En algunas películas de ciencia ficción, ciertamente, el lugar es predominante y el viaje tecnológico pero demasiado rápido, casi mágico, más que científico. En algunos ejemplos, el accidente que provoca el descubrimiento de un nuevo lugar equivale a la tormenta marina que arroja al marinero a una isla (ver *Robinson in Mars*, de 1960, una de las últimas películas producidas por George Pal). El predominio de lo casi mágico sobre lo científico también se puede detectar, por cierto, en algunas parábolas del fin del mundo, donde el hecho que se está interpretando mágica o científicamente no afecta formalmente al propósito principal: humillar a una humanidad destruida, la arrogancia, impotencia y limitación humanas (véase *ibid.*, 97-98).

⁴⁰ Es la primera parte de la trilogía *After Such Knowledge* de Blish, seguida de *Dr. Mirabilis*, *Black Easter* y *The Day After Judgment*. Curiosamente, un teólogo católico le envió a James Blish algunas pautas para tratar con extraterrestres. Blish citó la carta en el prólogo: “Citaré al Sr. Gerald Heard, quien ha resumido la situación mejor que nadie (como uno esperaría de un escritor de talento que es teólogo cualificado): Si hay muchos planetas habitados por criaturas sensibles, como sospechan ahora la mayoría de los astrónomos (incluidos los jesuitas), entonces cada uno de esos planetas (solares o no solares) debe entrar en una de estas tres categorías: (a) Habitados por criaturas sensibles, pero sin alma, que deberían ser tratadas con compasión pero extra-evangélicamente. (b) Habitados por criaturas sensibles con almas caídas, a través de un pecado ancestral original pero no inevitable, que deben ser evangelizadas con urgente caridad misionera. (c) Habitados por criaturas sensibles dotadas de alma que no han caído, quienes por lo tanto (1) habitan un mundo paradisiaco sin pecado y sin caída; (2) a quienes, por lo tanto, debemos contactar no para hacer proselitismo, sino para aprender de ellos la condición (sobre la que solo podemos especular) de criaturas que viven en gracia perpetua, dotadas de todas las virtudes de perfección, y tanto inmortales como en completa felicidad por estar siempre en posesión y conocimiento de Dios. El lector observará con Ruiz-Sánchez, creo, que los litianos no encajan en ninguna de estas categorías; de ahí todo lo que sigue. El autor, me gustaría agregar, es un agnóstico sin posición alguna en estos asuntos. Mi intención era escribir sobre un hombre, no sobre un punto de doctrina” (*A Case of Conscience*, Millenium, SF masterworks, 1988, pp. 8-9).

historias de viajes espaciales y encuentros con seres extraterrestres no funcionan únicamente de forma negativa, haciéndonos conscientes de nuestra propia prisión.⁴¹

En realidad hay una brecha entre el tipo de antropología espacial humanista de inspiración literaria que le gustaba a Williams y el nuevo tipo de "historia de expedición" que pusieron de moda muchas películas de ciencia ficción durante la Guerra Fría: *Destination Moon* (1950), *Project Moon Base* (1953) y *Conquest of the Space* (1955) no tienen nada que ver con la exploración de la alteridad.⁴² La realización cinematográfica, de nuevo, sirvió principalmente para representar el viaje con muchos más detalles a distintas escalas. Las películas simulaban fuerzas de gravedad o efectos de ingravidez en personas⁴³ y vaticinaban la presencia humana en la Luna con efectos visuales pioneros, pero en realidad no recreaban ningún encuentro maravilloso o transformador con seres diferentes. La ciencia ficción de los años 50 podía soñar con otros mundos, pero los diálogos y comportamientos de los viajeros seguían siendo demasiado terrenos. Las naves

⁴¹ Jameson, por el contrario, lo tiene claro: "A nivel social, esto significa que nuestras imaginaciones son rehenes de nuestro modo propio de producción (y quizás de los restos que ha conservado de otros pasados). Sugiere que la mejor utopía puede servir para el propósito negativo de hacernos más conscientes de nuestras prisiones mental e ideológica [...] y que, por tanto, las mejores utopías son las que fracasan más integralmente" (Jameson, F., *Archeologies of the Future*, xiii). El epígono más brillante de Williams, Terry Eagleton dirá: "La cultura occidental manifiesta una lamentable capacidad para intentar imaginar otras culturas, y el mejor ejemplo es el fenómeno de los extraterrestres. Lo más siniestro de los extraterrestres es lo poco extraterrestres que son. Siempre parecen tristes testimonios de nuestra incapacidad para concebir otras formas de vida radicalmente diferentes a la nuestra. Sus cabezas pueden tener forma de bulbo, y sus ojos ser triangulares, pueden hablar con un soniquete metálico y monótono, propio de un robot, o emitir un fuerte hedor a azufre, pero si no fuera por esos detalles la verdad es que se parecerían mucho a Tony Blair. Aunque son criaturas que pueden viajar años-luz, resulta que tienen cabeza, extremidades, ojos y voz. Sus naves se pueden transportar por agujeros negros, pero mira por donde, siempre se acaban estrellando en el desierto de Nevada. A pesar de haber sido diseñadas en galaxias tan remotas, sus naves siempre dejan marcas de aterrizaje en nuestra tierra. Sus ocupantes, por lo demás, manifiestan un interés demasiado familiar por los genitales humanos, y son muy propensos a lanzar vagos y pesados mensajes sobre la necesidad de la paz mundial, igual que un secretario general de las Naciones Unidas. Fisgonean por las ventanas de las cocinas con extrañas poses y les fascinan las dentaduras postizas. En fin: como todo agente de inmigración sabe perfectamente, una criatura con la que podemos comunicarnos no es, por definición, un extraño. Así que, los auténticos extraños son todos esos seres que, como quien no quiere la cosa, han estado sentados sobre nuestras rodillas durante siglos" (*The Idea of Culture*, pp. 49-50).

⁴² Para un estudio detallado de la influencia que tuvieron *Destination Moon* y *Conquest of Space* en el imaginario popular estadounidense de los años cincuenta, véase *Destined for the Stars: Faith, the Future and America's Final Frontier* de Catherine L. Newell (University of Pittsburg Press, 2019). Como me recuerda Daniel López, lejos de ayudar a imaginar la vida extraterrestre, estas películas sirvieron para revitalizar el impulso estadounidense de superar fronteras, en calidad de Pueblo Elegido en busca de la tierra prometida. Los paralelismos que Newell encuentra entre la conquista del espacio y la conquista del Lejano Oeste son más que significativos. Para más detalles véase la reseña de López del libro de Newell en *Centaurus: An International Journal of the History of Science and Its Cultural Aspects*, Vol. 64, núm. 4, nov. 2020, pp. 832-833.

⁴³ Curiosamente, muchas películas no tenían los efectos especiales para simular la ingravidez todo el tiempo, por lo que pueden incluir uno o dos "momentos sin gravedad" en los que el espectador puede maravillarse al ver a alguien salir flotando de un asiento. Sin embargo, un instante después, la película se olvida de eso y la gente sigue caminando el resto de la película como si no estuvieran en el espacio exterior. Las películas trataban de representar los viajes espaciales como si pudieran ocurrir *en la realidad*, basándose en lo que la ciencia realmente sabía en ese momento, los años 50, pero los espectadores aún tienen que colaborar con tal "realismo" suspendiendo en parte su incredulidad. Las "películas científicas" intentaban crear suspense sin demonios ni extraterrestres, trabajando solo con la idea de que nadie había visto a nadie ir a la Luna o a Marte.

espaciales podían transportar viajeros a las estrellas, pero se dirigen a sus destinos viviendo una vida muy terrestre. Las películas olvidan el posible encuentro con el otro, y parecen centrarse en el conflicto entre el espíritu de conquista y los propios principios morales, o en las tensiones entre curiosidad intelectual y grandes poderes corporativos.

Con todo, se imagina un tipo de viajes espaciales muy curiosos: aquellos en el que los humanos encuentran una civilización alienígena extinta, una civilización que pese a su alta inteligencia pereció a causa de un gran error, de una guerra nuclear o de alguna super-tecnología. Esta es una curiosa mezcla de apocalipsis y antropología espacial. Efectivamente, los viajeros espaciales descubren algo totalmente distinto, entrar en contacto con la alteridad, pero sólo a través de sus vestigios o ruinas⁴⁴. Muchas tramas son fábulas morales simplistas y los extraterrestres son solo el espejo de nuestra propia locura. Pero hubo una excepción en los años 50, que irónicamente también mezcló la ciencia ficción con lo que he denominado "psicología espacial".

Siempre me he preguntado qué habría dicho Williams sobre "Planeta prohibido" (*Forbidden Planet*, 1956), una historia de ciencia ficción inspirada nada menos que en *La tempestad* de Shakespeare. El mensaje de la película parece esquemático: el científico Morbius descubre fuerzas que, si no son controladas por una buena naturaleza humana, pueden resultar destructivas. Aunque Sontag no mencionó esta fascinante película, sí tuvo en cuenta la relación entre la figura del científico de ciencia ficción con viejos modelos mágicos y su explicación viene de nuevo al caso:

Esta es una de las imágenes más antiguas del científico: el Próspero de Shakespeare, el erudito distante apartado a la fuerza de la sociedad en una isla desierta, que solo controla en parte las fuerzas mágicas con las que experimenta. Igualmente clásica es la figura del científico como satanista (*Dr. Faustus*, las historias de Poe y Hawthorne). La ciencia es magia, y el hombre siempre ha sabido que hay magia negra además de blanca. Pero no basta señalar que las actitudes contemporáneas, tal como se reflejan en las películas de ciencia ficción, siguen siendo ambivalentes, que el científico es tratado a un tiempo como satanista y salvador. Las proporciones han cambiado debido al nuevo contexto en el que se ubican los antiguos temor y admiración por el científico, ya que su esfera de influencia ya no es local —él mismo o su círculo inmediato— sino planetaria, cósmica.⁴⁵

Este es el caso del Morbius de *Planeta Prohibido*, una especie de Próspero con su Miranda y su Calibán (Robby, un robot), solo que el pasado y el presente en el planeta fatídico, Altair-4, en el que Morbius había descifrado los secretos mágicos de una

⁴⁴ En *Rocketship X-M* (1950), los terrícolas encuentran una civilización marciana que fue destruida por su propia tecnología. La película termina con una vista de la Tierra llenando la ventana de la nave espacial mientras los astronautas chocan y mueren, en una especie de sacrificio, después de albergar algunas esperanzas de trascendencia.

Algunos apocalipsis terrestres pueden ser consecuencias de catástrofes o fines de mundos propios de los alienígenas. En *The Mysterians*, una civilización más avanzada del planeta Mysteriois aterriza en la Tierra, cerca de Tokio. Dado que la guerra nuclear se practicó en Mysteroid durante siglos, el 90% de los nacidos en el planeta tienen que morir al nacer, debido a los defectos causados por las enormes cantidades de estroncio 90. Los mysterianos vienen a la Tierra para casarse con mujeres terrestres y tal vez para apoderarse de la relativamente menos contaminada Tierra. En *This Island Earth*, los alienígenas del planeta Metaluna tienen que sobrevivir en el subsuelo a causa de la guerra, bajo los ataques de misiles de un planeta enemigo. Las reservas de uranio que alimentan el campo de fuerza que protege Metaluna desaparecen, y se envía una expedición a la Tierra para reclutar científicos terrestres para idear nuevas fuentes de energía nuclear.

⁴⁵ S. SONTAG, "The Imagination of Disaster", *Ibid.*, pp. 206-207.

civilización superior perdida son mucho más complicados. A Morbius le lleva su tiempo explicar por qué la tecnología de los extraterrestres seguía funcionando mientras sus creadores desaparecieron irremediablemente. La historia es muy buena: en tiempos remotos, el planeta albergó una noble y poderosa raza de seres, los "Krell". Tanto éticamente como tecnológicamente estaban un millón de años por delante de la humanidad porque, al desvelar los misterios de la naturaleza, "se habían dominado incluso a sí mismos". Después, en el transcurso de los siglos, abolieron la enfermedad, la locura, el crimen y toda injusticia, se volvieron también con gran benevolencia hacia el espacio y mucho antes de los albores de la historia del hombre, viajaron a la Tierra y trajeron muchos especímenes biológicos a su planeta. Pero luego, aparentemente en el umbral de algún logro supremo que habría de coronar toda su historia, esta raza casi divina, pereció en una sola noche. En los 2000 siglos transcurridos desde esa catástrofe inexplicable, incluso sus torres de vidrio, porcelana y acero diamantino más altas que las nubes se han desintegrado, y no queda nada, absolutamente nada, sobre la superficie del planeta. La explicación del desastre es el invento más extraordinario pero el último de los Krell: el "educador plástico", un dispositivo asombroso que usaron para condicionar y evaluar a sus jóvenes de un modo similar a como se emplea la pintura con los dedos entre los niños terrestres. Morbius aprendió a jugar con la máquina para entretenerse, aunque al trabajar con ella a veces quisiera haber tenido múltiples brazos y piernas. Su inteligencia creció enormemente, pero incluso tras aprender mucho de los archivos de los Krell, solo llegó a un nivel equivalente al de un niño Krell de siete años. ¿Qué clase de ser era, entonces, un Krell adulto? (no se muestra a ningún Krell en la película, así que solo podemos hacer suposiciones...). El caso es que Morbius aprendió a usar el educador plástico escogiendo "un tema familiar", y cuando explica a sus visitantes cómo funciona, el dispositivo produce una imagen tridimensional de su hija, una especie de holograma. "La imagen está viva —explica— porque su hija está viva en su cerebro de microsegundo en microsegundo mientras manipula el dispositivo". "La lámpara de Aladino en un laboratorio de física", dice uno de los visitantes con ironía.

Pero Morbius explica lo peligrosa que es esta magia: el dispositivo puede matar a las personas que intentan usarlo, y después de su primer intento de crear una imagen, el propio Morbius quedó inconsciente durante un día y una noche. A pesar de ello, lo volvió a intentar "por una cuestión de ciencia" y gracias a la sacudida su capacidad intelectual se duplicó. En los últimos días antes de su aniquilación, los Krell, de hecho, estaban aplicando todas sus energías a un nuevo y definitivo proyecto, uno que parecían esperar que de alguna manera los liberara por completo de cualquier dependencia de los instrumentos físicos. Intentaron, en otras palabras, ser una civilización sin instrumentos y esto fue precisamente su ruina: su sueño de omnipotencia, la creación por el mero pensamiento a través de un dispositivo que materializa el pensamiento, tenía su lado oscuro. Sobrestimaron su poder y descuidaron la influencia de un inconsciente primitivo que "odia y anhela la destrucción". Incluso los Krell debieron haber evolucionado desde el principio —explica Morbius— por lo que incluso ellos heredaron una naturaleza bestial y monstruosa que les hizo autodestruirse (algo así como un pecado original, el lado malvado de su naturaleza). La identidad —admite también Morbius— parecía una idea obsoleta incluso para un científico como él mismo, pero no sólo la destrucción de los Krell prueba su persistencia. Los propios experimentos sin límites de Morbius con el educador plástico tuvieron consecuencias fatales en el pasado, y una vez más con los nuevos visitantes que había recibido (especialmente cuando intentan raptar a su hija). Sus

propios monstruos, después de todo, pueden literalmente materializarse y atacar a los demás. El monstruo (creado para la película por la compañía Disney) es solo una proyección de los deseos y temores de Morbius, y cuando se da cuenta de esto, es demasiado tarde. Antes de morir grita desesperadamente: "¡Culpable, culpable! Mi yo maligno está aquí mismo y no tengo poder para detenerlo. ¡Detente! ¡No avances! ¡Reniego de ti, te abandono!" En resumen: a pesar de todos sus efectos visuales y sonoros (algunos de ellos pioneros⁴⁶), *Forbidden Planet* sirvió para ilustrar otra fórmula narrativa típica de los años 50: el fracaso humano en comprender al hombre. Los humanos, al final, son los únicos y verdaderos monstruos⁴⁷, pero necesitan viajar a los lejanos límites del universo para lograr enfrentarse a sí mismos.

Williams encontraría decepcionante esta realización fílmica de un viaje al espacio interior disfrazado por el espectáculo de un viaje a los confines del espacio exterior. Quizás, la realización cinematográfica de la "antropología espacial" como un encuentro real con algo diferente tuvo mejor suerte en los 60 que en los 50, pero esa es una historia que tenemos que dejar para otra ocasión.

Traducción de Carlos Valero

BIBLIOGRAFÍA

- M. H. ABENSOUR: *Utopies et dialectique du socialisme* (también como *Les Formes de l'utopie socialiste-comuniste*, París, tesis de ciencias políticas, 1973).
- B. ALDISS: *Billion Year Spree: The History of Science Fiction*, Doubleday, 1973, ampliado en 1986 como *Trillion Year Spree*.
- *The Shape of Further Things* (1970), House of the Stratus, 2001.
- J. G. BALLARD: *A User's Guide to the Millennium. Essays and Reviews*. Picador, NY, 1996.
- R. BACCOLINI y T. MOYLAN (eds.): *Dark Horizons. Science Fiction and the Dystopian Imagination*, Londres, Routledge, 2003.
- J. CLUTE y P. NICHOLLS (eds.): *The Encyclopedia of Science-Fiction* (1978¹), St. Martin's Press, 1993².
- TERRY EAGLETON: *The Idea of Culture*, London, Blackwell, 2000.
- A. ELENA: *Ciencia, cine e historia. De Méliès a 2001*, Madrid, Alianza, 2002.
- J. HIGGINGS: *Raymond Williams. Literature, Marxism and Cultural Materialism*, Nueva York, Routledge, 1999.
- F. JAMESON.: *Archaeologies of the Future*, Londres, Verso, 2005.
- Y. KAGARLITSKI: *¿Qué es la ciencia ficción?* Barcelona, Lábor, 1977 (traducción española del original ruso *Chto takoe fantastika?*)

⁴⁶ Williams comentó que estaba realmente interesado en el poder de los efectos de sonido para evocar imágenes del pasado en documentales británicos narrados, dando a los recuerdos una cualidad diferente, casi como algo que aflora de lo desconocido (ver "Terror", *Tenses of Imagination*, p. 54). *Forbidden Planet*, curiosamente, no fue solo pionero en lo visual, ni en la construcción de un robot más realista (por Robert Kinoshita). Fue una de las primeras películas cuya banda sonora fue realizada por dispositivos electrónicos. De hecho, la "partitura" sonaba como música y como efecto de sonido al mismo tiempo. E, irónicamente, a mucha gente le gustaba más cuando la partitura acompañaba al monstruo de la propia identidad. "Suena como los sueños que tengo continuamente" —le decía la gente a los compositores. En *The Day Earth Stood Still*, Bernard Herman utilizó dos theremines en la banda sonora, un instrumento cuyo sonido mucha gente asociaba a las películas de extraterrestres, pero que, irónicamente, se asemeja a la débil voz de un fantasma humano.

⁴⁷ Sería interesante comparar esta película con *La Mosca* (1958) en la que el científico literalmente se transforma en una mosca monstruosa.

- C. S. LEWIS: "On Science Fiction" y "George Orwell", en *On This and Other Worlds*, Mariner Books, 2013.
- F. E. MANUEL Y F. P. MANUEL (eds.): *Utopian Thought in the Western World*. Belknap Press, 1979
- A. MILNER: "Utopia and Science Fiction in Raymond Williams", *Science Fiction Studies*, 90, vol. 30, parte 2, julio 2003.
- J. F. MOFFIT: *Picturing Extraterrestrials: Alien Images in Modern Mass Culture*, Prometheus Books, 2003.
- A. L. MORTON: *The English Utopia*, Londres, Lawrence and Wishart, 1952.
- T. MOYLAN: *Scraps of the Untainted Sky: Science Fiction, Utopia, Dystopia*. Boulder, Westview Press, 2000.
- y R BACCOLINI: *Utopia Method Vision. The Use Value of Social Dreaming*, vol 1 de Ralahine Utopian Studies, Peter Lang Editor, 2007.
- CATHERINE L. NEWELL: *Destined for the Stars: Faith, the Future and America's Final Frontier*. Pittsburg, University of Pittsburg Press, 2019.
- TONY PINKNEY: "Williams and the 'Two Faces of Modernism'", en Terry Eagleton (ed.), *Raymond Williams: Critical Perspectives*. Cambridge, Polity Press, 1989.
- *Raymond Williams*. Bridgend, Seren Books, 1991.
- S. REDMOND (ed.): *Liquid Metal. The Science Fiction Film Reader*, Londres y Nueva York, Wallflower Press, 2004.
- A. ROBERTS: *Science Fiction*, Routledge, 2000.
- J. F. SHAPIRO: *Atomic Bomb Cinema*, Londres, Routledge, 2002.
- L. T. SARGENT: "The Three Faces of Utopianism Revisited", *Utopian Studies* 5, 1, 1994.
- SUSAN SONTAG; "The Imagination of Disaster", publicado originalmente en 1965, y más tarde, en una versión algo diferente, incluido en una colección de sus ensayos, *Against Interpretation*, en 1966. También en *Essays of the 1960s and 70s*, The Library of America, 2013.
- A. O'CONNOR: *Raymond Williams: Writing, Culture, Politics*, 1989.
- CHR. PRENDERGAST (ed.): *Cultural Materialism: On Raymond Williams*. Minneapolis. University of Minnesota Press, 1995.
- D. SUVIN: *Metamorphoses of Science Fiction: on the Poetics and History of a Literary Genre*. New Haven: Yale University Press, 1979.



EL NEOPRAGMATISMO DE RICHARD RORTY COMO UN TIPO DE HUMANISMO¹

KRZYSZTOF PIOTR SKOWROŃSKI

Fecha de recepción: 12-06-2020
Fecha de aceptación: 12-06-2020

Resumen: el autor analiza la obra de Richard Rorty y su recepción europea con la intención de mostrar su neopragmatismo como una forma de humanismo que trate de hacer frente a los nuevos retos que muestra nuestra época.

Abstract: *the author analyzes the work of Richard Rorty and his european reception with the aim of showing how his neopragmatist could be understood as a mode of humanism that can face the new challenges of our age.*

Palabras clave: Rorty, neopragmatismo, humanismo.

Keywords: *Rorty, neopragmatism, humanism.*

El presente capítulo incluye en su título tres fenómenos que, como tales, merecen atención por separado —Rorty, el neopragmatismo y el humanismo— y, ciertamente, se han comentado abundante y profundamente en literatura secundaria. Muchas de esas discusiones se centran en las distintas raíces culturales y filosóficas implicadas aquí. A saber: el pensamiento americano clásico como un importante contexto para la producción de Rorty, la inspiración kantiana (y neokantiana) para el neopragmatismo de Hilary Putnam y Nicholas Rescher, y la ética clásica europea, con sus nociones de *humanitas*, *dignitas*, *cultura*, como bases para el humanismo en sus diferentes versiones. Sin embargo, la intención de este capítulo no es analizar los tres fenómenos por separado, sino más bien interpretarlos para mostrar que se entremezclan de forma interesante y nos aportan un mensaje fructífero más universal del sentido de la filosofía en la vida práctica, ordinaria y cotidiana.

¹ Este texto fue publicado originalmente como capítulo de *Values, Valuations and Axiological Norms in Richard Rorty's Neopragmatism: Studies, Polemics, Interpretations*, Lexington Books/The Rowman&Littlefield Publishing Group, Lanham-Boulder-New York-London, 2015, pp. viii, 137. ISBN: 978-1-4985-0945-9 (paper); ISBN: 978-1-4985-0947-3 (electronic). La Torre del Virrey agradece a Lexington Books y a Rowman&Littlefield Publishing Group su autorización para traducirlo y publicarlo en nuestra revista.

Más precisamente, el humanismo del neopragmatismo de Rorty entrelaza juntos la práctica de la filosofía con la experiencia de la vida con el propósito de disfrutar de una existencia cualitativamente mejor y más valiosa, tanto individual como comunitariamente. Esto puede llevarse a cabo, como escribe Rorty en 'El intelectual humanista: once tesis', expandiendo "nuestras propias imaginaciones morales" (Rorty, 1999, 127) para ver mejor a los muchos otros y nuestras propias posibilidades en desarrollo. Dicha expansión se refiere especialmente a gente a la que él llama "humanistas intelectuales", que son la gente que "lee libros para ampliar su sentido de lo que es posible e importante, bien para sí mismos como individuos, bien para su sociedad" (ibíd.).

La especificidad y novedad del proyecto de Rorty reside en mostrar que la realización de su mensaje difícilmente puede absolverlo a uno de lidiar con el lenguaje; más incluso: discurso, narrativa, contar relatos, descripción y *redescripción* resultan herramientas básicas en el proceso de fortalecer la solidaridad humana y la contribución de los individuos a las comunidades: "Los ingenieros y científicos contribuyen a mejorar nuestra vida material, mientras que poetas y novelistas nos ayudan a hacernos más amigables y tolerantes" (Rorty 2006, 68). Merecería la pena señalar que a pesar de que Rorty añade a lo anterior su polémica afirmación de que "en comparación, los filósofos no tienen mucho que ofrecer" (ibíd.), su propio discurso y su modo de pensar siguen siendo filosóficos. Se refiere constantemente a otros filósofos, comenta diversas ideas filosóficas, y utiliza, al menos implícitamente, categorías filosóficas en toda su obra, y *humanismo* es una de ellas.

Tras esto, quiero interpretar la dimensión humanística del neopragmatismo de Rorty, y pretendo hacerlo mirando de cerca sus abigarrados argumentos para contemplar su carácter y su potencial. Quizás paradójicamente, puede desprenderse mucha energía de este pensamiento yuxtaponiendo temas básicos que discute, dentro de la misma filosofía de Rorty. Lidiaré con la dimensión normativa de su humanismo frente a su relativismo; después, con el carácter social del individuo y, lo más importante, con la cuestión de cuán individuales y privados son los discursos, las narraciones y los relatos, y cuán sociales, culturales, políticos y públicos.

I. UNA TAXONOMÍA GENERAL DEL HUMANISMO. La filosofía occidental y las humanidades están llenas de clasificaciones varias, conceptos, definiciones de humanismo y de su relación con varias épocas, autores y metodologías. Aquí no puedo estudiarlas todas en particular. Sin embargo, me gustaría señalar el carácter y el contexto en que uso el término mientras discuto el pragmatismo y, específicamente, el humanismo neopragmatista de Rorty. Distingo humanismo de antropocentrismo, y aproximadamente defino el primero como una posición filosófica que lidia —desde puntos de vista tanto teóricos como prácticos— con un esfuerzo espiritual y moral con el propósito del cultivo de uno mismo para desarrollar plenamente las potencialidades propias como individuo y como miembro de una sociedad. También propongo una taxonomía general del humanismo, que es la siguiente.

Los tipos de humanismo teocéntrico o teísta —como por ejemplo en San Agustín de Hipona, en el Tomismo, en Jonathan Edwards, en mucha de la filosofía rusa, en Juan Pablo II y en el existencialismo teísta— nos cuentan que la humanidad, la dignidad, el crecimiento moral y las relaciones interhumanas no pueden librarse de fuentes sobrehumanas, de patrones sobrenaturales ni de referencias trascendentes. Gracias a ellos estos tipos de humanismo pueden disfrutar de un

fundamento ontológico firme, de una justificación axiológica sólida y una justificación epistémica fiable. Esta aproximación no tiene que reducirse a teología. Sin dejar de ser teocéntrica, usa frecuentemente a la ciencia y la metafísica para justificar sus supuestos; como un destacado tomista americano, George Klubertanz, que dice: "la filosofía de la naturaleza humana estudia al hombre como ser que tiene una naturaleza especial, propia" aunque, dice en el mismo lugar, "un alejamiento excesivo de la metafísica también tendría consecuencias desafortunadas para la filosofía natural" (Klubertanz 1953, 7).

Los tipos de humanismo axiocéntricos —por ejemplo, neokantianos (la Escuela de Baden) y fenomenologistas (por ejemplo Max Scheller, Nicolai Hartmann, Roman Ingardern), y otros (Henryk Elzenberg)— afirman que los valores objetivos son las guías más valiosas y fiables para señalar en qué dirección debería avanzar el desarrollo humano, por lo que nuestra obligación es hacer aparecer estados de cosas valiosos y dignos, siempre y cuando sea posible. Por ejemplo, la idea de "deber ser" (*Seinsollen*) se refiere a la obligación de todos y cada uno (moralmente sensibles) de (intentar) reconocer y, por tanto, (intentar) dar cuenta de las cosas y los estados de cosas valiosos. Aquí humanismo significa la disposición y el intento práctico de descubrir los valores objetivos y, por tanto, hacer todo lo posible por hacerlos funcionar en la realidad de la vida práctica, y este es el camino más efectivo para el desarrollo. Por ejemplo, el valor objetivo de la "honestidad" debe ser materializado por nosotros constantemente siendo honestos en la práctica en todas las situaciones y contextos posibles para que podamos realizar nuestra honestidad al máximo y, en este sentido, consumir y actualizar gran parte del "reservorio" de nuestro humanismo.

Los tipos de humanismo antropocéntrico —como por ejemplo el de los enciclopedistas, el del utilitarismo, el de los existencialistas ateos, el del marxismo, el del posmodernismo y el del pragmatismo— insisten en el hecho de que los humanos son los únicos agentes morales, y que ellos deciden en última instancia qué valores y normas han de observarse. O, como los sofistas (Protágoras) decían, el hombre es la medida de todas las cosas y, como Jean Paul Sartre afirmaba en *El existencialismo es un humanismo*: "El hombre no es otra cosa que lo que hace de sí mismo" (Sartre 1946).

El humanismo siempre se ha visto más como una actitud predominantemente práctica que como parte de la filosofía teórica. Esto incluye un acercamiento práctico hacia la acción —Martin Heidegger lo expresa secamente cuando dice en *Cartas sobre el humanismo* que "la esencia de la acción es el cumplimiento" (Heidegger 1947/1993, 217)— y hacia la auto-realización y el autodesarrollo. La auto-realización, que no hay que confundir con la satisfacción, lidia con la asimilación, la acumulación y la generación de tendencias y estados de cosas positivos (definidos de diversas formas), y su oposición sería la tendencia hacia una vida deshumanizada, inhumana y degradante. El autodesarrollo, incluida la comprensión de otros varios tipos de desarrollo, parece un rasgo característico del humanismo sin importar que sea clasificado como teocéntrico, axiocéntrico o antropocéntrico, o de otro modo tal vez. Más típicamente, el autodesarrollo se ve como apuntando a la sabiduría humana, que significa el reconocimiento adecuado del lugar de uno mismo en el mundo físico y social. También significa tener una buena vida y el entendimiento de los propósitos, las necesidades, los estilos de vida y las aspiraciones de otros, aunque dentro de una dirección pro-social. Cualquier tendencia nihilista o anarquista se suele etiquetar, aunque no siempre, como no-humanística o anti-humanística, y, los métodos para el logro práctico de estos, como inhumanos.

Muchos humanistas, especialmente los naturalistas, al decir que todas las normas y valores necesitan, después de todo, organización humana, probablemente estarían de acuerdo con George Santayana cuando afirma que "la sabiduría no reside en pronunciar qué clase de bien es mejor sino en entender cada bien dentro de las vidas que lo disfrutan como de hecho es en su complejidad física y su esencia moral" (Santayana 1951/1995, 466). Esta postura parece encajar con la aspiración práctica en la propia experiencia políglota de uno, la conciencia multicultural y la habilidad de ver las perspectivas de otros con simpatía. Si esta forma de pluralismo lleva al relativismo, y si este relativismo no socava la aspiración de tener ideas intersubjetivas, como maximizar la felicidad y minimizar el sufrimiento, es uno de los asuntos con los que los humanistas están luchando.

La literatura y las artes liberales han sido con frecuencia las herramientas mediante las cuales la actitud práctica humanista se ha presentado más ampliamente y se ha articulado más completamente. Uno de los autores más representativos del humanismo del Renacimiento, Michel de Montaigne, utilizó ensayos, o textos cortos consagrados a un tema específico, en los que evitó el lenguaje técnico en favor del estilo personal y literario, altamente atractivo para el público lector y bastante fácil de seguir para todos, incluido el lector profano. Parece que bastante a menudo en las humanidades no son las problemáticas mismas las que deciden si lidiamos con filosofía humanística o no, sino más bien el estilo con que un autor en concreto presenta sus pensamientos. La literatura, el uso de mitos, las metáforas, las expresiones estilizadas, las visiones subjetivas, las ambigüedades poéticas, los puntos de vista personales y la propia experiencia del autor es mucho más amable para la narrativa humanista que el lenguaje de la lógica, la ciencia estricta y la descripción detallada de hechos. Aunque hemos tenido filósofos que lidiaron con asuntos esenciales mediante lógica formal moderna (el Círculo de Cracovia, por ejemplo), no sé si se les podría adjudicar fácilmente el nombre de "humanistas". Al parecer, esta conexión de los proyectos humanistas con la dimensión práctica de la vida, en vez de con la teórica o científica, puede tener mucho que ver con los humanistas enfatizando el papel de la imaginación subjetiva y la sensibilidad moral como no menos importantes que los hechos en bruto, o los estados de cosas objetivos independientes de la mente.

Si humanismo es un término normativo o no (y en qué grado), es una cuestión que merece especial atención. El antropocentrismo parece menos normativo; es una posición que asume un carácter más descriptivo al declarar que los seres humanos son los creadores y los intérpretes del mundo de los valores, las normas, la historia, la ciencia, la religión y el arte. No declara, sin embargo, que los seres humanos deban ser tales creadores e intérpretes. Más bien, es un humanismo que presupone que ciertos rasgos humanos —con frecuencia llamados "naturaleza humana"— deberían desarrollarse de un modo determinado a fin de que alcancen cierto nivel aceptable de potencial axiológico. Usando el lenguaje de los neokantianos podemos decir que el humanismo llama al cultivo de estos rasgos en nombre de valores y estados de cosas valiosos, y en la llamada a este cultivo reside su dimensión normativa.

Esta taxonomía general y aproximada del humanismo puede complementarse con otras taxonomías, no menos pertinentes. Por ejemplo Randall Auxier, en el prefacio a la edición de *The Library of Living Philosophers* sobre Richard Rorty (*The Philosophy of Richard Rorty* 2010) justifica la afirmación de que la filosofía de Rorty muestra "una forma de humanismo" diciendo:

Rorty es un humanista en el sentido en que uno podría aplicar el término a Cicerón, a Séneca y a Epicteto, los humanistas *elocuentes*; o a Pico della Mirandola y Montaigne, los humanistas *sabios*; o a Emerson y Dewey, los humanistas *prudentes*. Aquí vemos cómo las virtudes cardinales de la retórica —elocuencia, sabiduría, prudencia— podrían ser recurrentes para delimitar un espacio para un estilo de humanismo o, como diría Rorty: lo que fue el humanismo estoico para el primer grupo de pensadores, y el humanismo del Renacimiento para el segundo, el pragmatismo, como *forma* de humanismo, fue y es para el tercero. Y Rorty, no carente de elocuencia o sabiduría, pertenece más cómodamente al de humanistas prudentes. Aunque cada grupo exhibe en cierto grado virtudes de los otros; ninguna virtud puede resistir sola (Auxier 2010, xix).

Antes de tomar en consideración algunos aspectos de este punto de vista y aplicarlos a mi discusión sobre el humanismo de Rorty, diré brevemente unas palabras sobre la tradición filosófica a la que Rorty se refiere con mayor frecuencia, que es la filosofía clásica americana, especialmente el pragmatismo clásico y su humanismo secular.

II. HUMANISMO PRAGMATISTA. El significado de los individuos y los modos de su desarrollo han sido siempre asunto de la tradición filosófica del pragmatismo americano. John Lachs, en el capítulo 'La insignificancia de los individuos', que es parte de su libro *Una comunidad de individuos*, escribe que "con la posible excepción de Pierce, los americanos, en contraste [con los idealistas alemanes] consideran la individualidad de una importancia primordial para la moralidad y la vida social" (Lachs 2003, 141). Déjenme poner de relieve brevemente que incluso Charles S. Pierce debería incluirse, como dicen otros estudiosos, en la lista de filósofos americanos para los que el individuo y su desarrollo son moral y filosóficamente significantes. Nathan Houser, en su 'Pierce's Neglected Views on the Importance of the Individual for the Advancement of Civilization' prueba la afirmación de que "Pierce entendía que los individuos humanos son los agentes para el crecimiento del conocimiento y el avance de la civilización, y sus escritos históricos revelan que creía que los avances más significativos se han debido a relativamente pocos grandes hombres y mujeres que de alguna manera han sobresalido respecto al resto" (Houser 2013, 167).

La valoración del individuo del filósofo puede significar cosas diferentes cuando miramos más de cerca lo que intenta decir. Como he mencionado, "humanismo" no es lo mismo que antropocentrismo, ni tiene por qué significar individualismo, aunque la tradición pragmatista, tanto en su versión europea como en la americana, ha mezclado con frecuencia los tres términos, o simplemente ha fallado a la hora de reconocer las fronteras estrictas entre ellos. El antropocentrismo mantuvo una posición más teórica que el humanismo (en el sentido de la definición planteada más arriba), aunque estos dos no fueron en ningún caso opuestos entre sí. El humanismo venía del antropocentrismo y el segundo se veía como fundamento del primero. En lo que respecta al individualismo, la cuestión filosófica reside principalmente en el grado en que, primero, el ser humano individual se reconoce como una entidad socialmente autónoma, es decir, cuánto puede mantener su identidad frente a la presión cultural y social y, segundo, cuánta independencia ontológica tiene.

Slavoj Žižek nos cuenta más del segundo al explicarnos por qué G. F. Hegel no fue un humanista; a saber: un humanista puede detectar fácilmente "cómo los individuos atraviesan encarnaciones/ejemplos contingentes del Espíritu humano eterno" mientras que el o la humanista difícilmente es capaz de concebir y aceptar

que "este Espíritu universal, a fin de devenir 'él mismo', para actualizarse, tiene que encarnarse en un individuo contingente que no es su mero 'ejemplo' sino la completa realidad del Universal" (Zizek 2012, 98). Estas observaciones pueden ser instrumentales para un mejor entendimiento de la idea de individualismo en los pragmatistas, especialmente cuando apreciamos cuán influyente fue el idealismo alemán en cierto momento de la maduración filosófica (de los pragmatistas). Aparentemente, como señaló Lachs, el idealismo no fue tan arrollador como para prevenir a los pragmatistas de ver al individuo como ser autoconsciente y auto-creativo, aunque, en diferentes momentos (e. g. el temprano John Dewey) y en diferentes autores (e. g. Josiah Royce), la escala de autonomía atribuida al individuo fuese distinta.

F.C. S. Schiller, el representante más eminente del pragmatismo europeo temprano, le puso a su filosofía la etiqueta de "humanismo", y a lo que se refería era más a "antropocentrismo" que a "humanismo". En sus *Studies in Humanism* escribió que el humanismo "es sencillamente la percepción de que el problema filosófico concierne a seres humanos luchando por comprender un mundo de experiencia humana mediante recursos de mentes humanas" (Schiller 1907, 12). Schiller definió el término pragmatismo de un modo muy similar. Para él pragmatismo quería decir "que cuando una aserción reclama verdad, *sus consecuencias se usan siempre para comprobar su reclama*. En otras palabras, lo que se sigue de su verdad para un interés humano, y más particularmente y en primer lugar, para el interés con el que está más directamente implicado, es lo que establece su verdad y validez real" (ibid. 5).

William James articuló un modo de pensar el humanismo muy similar a Schiller. En un texto escrito casi a la vez (1905), a saber, en 'The Essence of Humanism', James escribió que el humanismo es un "lento desplazamiento en la perspectiva filosófica" (James 1905/1977, 304) y que "mucho de la controversia ha involucrado a la palabra 'verdad'" (ibid. 305). Continúa diciendo lo siguiente: "El servicio esencial del humanismo, como entiendo la situación, consiste en haber visto que aunque una parte de nuestra experiencia se apoya en otra para hacerla lo que es en cualquiera de los varios aspectos en que se considere, la experiencia como un todo se contiene a sí misma y no se sostiene sobre nada" (ibid.). Esto no significa en ningún caso que el término "humanismo", como se usa en el presente texto, fuese algo sin importancia para los pragmatistas clásicos, y la aproximación de James lo testifica. Tal vez lo que yo llamo "humanismo" debiera, en el contexto jamesiano, llamarse "individualismo", aunque James podría incluirse definitivamente en el campo de los humanistas debido a su extraordinaria sensibilidad hacia el grupo de los individuos y su sentido del propósito hacia una vida buena. James O. Pawelski, en su libro *The Dynamic Individualism of William James* defiende la afirmación de que "el individualismo de James —o, como podríamos llamarlo: humanismo— se centra en el crecimiento... dinámico en su desarrollo, del individuo" (Pawelski 2007, xiv).

De hecho, fue William James en 'Hombres grandes y su entorno' quien formuló la cuestión del papel del individuo en la sociedad de forma concisa y con un tono humanista; a saber: "Nuestro problema es cuáles son las causas que hacen cambiar a las comunidades de generación en generación" y respondió secamente, "contestaré a este problema. La diferencia se debe a la influencia acumulada de los individuos, o sus ejemplos, sus iniciativas y sus decisiones" (James 1880/1947, 166). En casi el mismo sentido que James había criticado a Herbert Spencer por ignorar el papel de los individuos, y lo acusó de haber visto los factores importantes en todo excepto "los Grants y los Bismarcks, los Jones y los Smiths" (ibid.), Charles S. Pierce

acusó a Auguste Comte de lo mismo. Pierce estudió el tema con ocasión de su curso en la Universidad en 1883 sobre la psicología de los grandes hombres, y elaboró una lista de alrededor de 300 grandes figuras, clasificadas en razón de su grandeza, lo que va muy en la línea de lo que muchos otros pragmatistas, más tarde, hicieron centrándose en el papel del individuo en su sociedad. Es interesante que Pierce reconociera la dependencia de cualquier persona grande de las circunstancias sociopolíticas: "sin Alejandro escasamente 'oiríamos [...] nada de Aristóteles hoy'" (Houser 2013, 169). De todos modos, estos y otros pragmatistas refirieron el modelo del romanticismo emersoniano (como en los *Hombres representativos* de Ralph Waldo Emerson) según el cual algunos individuos eminentes, genios, "hombres representativos" como Platón, Montaigne, Shakespeare y Goethe en el pasado, son capaces de influir positivamente en la vida común y contribuir a su mejora moral y social.

Está fuera del alcance de este texto investigar la historia de la influencia del pragmatismo fuera del mundo anglófono. Sin embargo, sería instructivo señalar brevemente que en países como Polonia, donde la recepción (lo que no significa implementación) del pragmatismo fue bastante amplia, tuvo un tinte definitivamente humanista. Uno de los primeros y mayores promotores del pragmatismo (de Schiller y James) en Polonia, Władysław Kozłowski, llamó a su propia versión del pragmatismo "humanismo" o "humanismo polaco". Lo que quería decir con ello era que todos los valores de cualquier civilización se obtienen gracias a humanos y para humanos; el hombre es el único "medidor" de valores, y el lenguaje es el factor predominante que hace a la gente juntarse en sus visiones axiológicas y construir un futuro mejor. Es interesante que terminase su presentación en el 6º congreso internacional de filosofía en Harvard (1926) diciendo: "El propósito de la filosofía es construir una realidad que se conforme no solo a nuestros instrumentos para actuar en ella sino también a los bienes supremos de nuestra existencia" (Kozłowski 1927, 330); añadió que el término "meliorismo" de William James "expresa lo que debiera ser el propósito de la filosofía" (ibíd. 331). También el altamente respetado autor Stanisław Brzozowski tomó el pragmatismo en un contexto más o menos similar, insistiendo en su papel en las actividades humanas, como hizo Florian Znaniecki, filósofo y sociólogo, más tarde el 44º presidente de la Asociación Sociológica Americana. Éste implementó la comprensión pragmatista de la actividad humana en el contexto social: "la mayoría de actividades humanas se llevan a cabo bajo el estímulo de intereses externos —hedonistas, económicos, sociales, religiosos— y en referencia a éstos está la perspectiva del pragmatismo en gran medida justificada, puesto que aquí el conocimiento de hecho genera tentativas de solucionar problemas prácticos" (Znaniecki 1936, 625).

Otro pragmatista americano clásico, tal vez el más representativo y el más influyente, dentro y fuera de la academia (e. g. en la Asociación de Educación Nacional), John Dewey, estuvo profundamente saturado por la idea de humanismo, y una de las manifestaciones más espectaculares de su posición es que fue uno de los firmantes del *Manifiesto Humanista* (1933). En la conclusión podemos leer que "la búsqueda de la vida buena es todavía la tarea central de la humanidad. El hombre se está dando cuenta al fin de que solo él es responsable de la realización del mundo de sus sueños, que tiene dentro de sí el poder para lograrlo. Debe invertir inteligencia y voluntad en la tarea" (*Manifiesto Humanista* 1933/1973). En 'What Humanism Means to Me' escribe lo siguiente: "Sea como sea, lo que el humanismo significa para mí es una expansión, no una contradicción, de la vida humana, una expansión en que

la naturaleza y la ciencia de la naturaleza se convierten en los sirvientes dispuestos del bien humano" (Dewey 1930/1984, 266).

Resulta interesante que la aproximación humanista de Dewey fuese, en ocasiones, clasificada como religiosa (*humanismo religioso*), a pesar de que suya fue también la posición del antropocentrismo y el rechazo del patrón divino a seguir y de la intervención sobrenatural que buscar. Me parece que una declaración tan abierta de humanismo religioso por un lado y, por otro, una declaración no menos abierta de secularismo, secularización, antropocentrismo, naturalismo, democracia y otras cosas, podrían haber gozado de un entendimiento mucho mayor dentro del contexto cultural americano —tradicionalmente más variado y pluralista— y mucho menor en la mentalidad europea, especialmente en la época de Dewey (podríamos preguntarnos si los enciclopedistas, la mayoría deístas, proclamaron un tipo parecido de humanismo antes en el continente europeo). Por tanto, creo, sería fundamental prestar más atención a debates como cuánto fue el americanismo una de sus fuentes de inspiración, y de otros pragmatistas.

Rorty confirmó abiertamente que el contexto cultural americano fue una inspiración vívida para Dewey al decir que "James y Dewey relacionaron deliberada y conscientemente sus doctrinas filosóficas con el país del que fueron ciudadanos prominentes" y que "se tomaron en serio América; ambos reflexionaron sobre la importancia histórica universal de su país" (Rorty 1999, 25). El mismo Rorty se tomó en serio el concepto humanista de democracia, y lo vio como su propia fuente de inspiración filosófica y ética. En *Achieving Our Country* escribió que en Dewey (como en Walt Whitman) el término "democracia" y el término "América" representan una nueva comprensión de lo que pueda significar el término "humano"; a saber: secular, cooperativo, progresivo y consensual (cf. Rorty 1998, 18). Richard Bernstein, en 'Rorty's Inspirational Liberalism', confirma que "a lo que más profundamente responde Rorty en Dewey es a su convicción de que la intervención humana siempre puede marcar una diferencia a la hora de ocasionar una sociedad más humana y justa." Añade Bernstein en el mismo lugar que "Dewey (y Rorty) combinaron la crítica más mordaz a los fallos de América con estar orgullosamente a la altura de la promesa democrática de América" (Bernstein 2003, 125).

Escribo sobre esto para enfatizar, de un modo simpático, uno de los recursos de los pragmatistas americanos para sus intentos de llevar adelante una tradición genuina y única dentro de la filosofía americana. Como pragmatistas, proponen algo diferente a los filósofos analíticos en América, y no podemos identificarlos con los filósofos continentales en Europa, y, desde mi punto de vista, uno de sus rasgos más distinguidos —a veces abiertamente y otras de modo oculto— es la referencia al americanismo y al contexto cultural americano. Esto puede verse claramente en sus reservas ante los conceptos metafísicos estáticos y congelados que usaron numerosas tradiciones filosóficas europeas clásicas, especialmente en el pasado. El otro rasgo es ver la democracia y la ética de la democracia como la esperanza para el desarrollo de la vida sociopolítica, así como el conjunto más efectivo de condiciones para que los individuos crezcan como seres humanos capacitados.

El optimismo, tanto en relación con los hombres como con el curso de la historia; la creencia en el sentido de la mejora contra todo pronóstico, la visión progresista de las posibilidades de los seres humanos, y creer en uno mismo: todos estos rasgos constituyen otro conjunto de temas típicamente americanos de los que los pragmatistas se hicieron cargo voluntariamente. Por último, pero no por ello menos importante, los pragmatistas no se centraron solamente en trabajar sobre teorías más y más elaboradas de la democracia, el humanismo y temas similares,

sino que prestaron mucha atención a las condiciones sociales —el sistema educativo en primera instancia— que facilitarían la implementación práctica de ideas democráticas en la práctica de la vida. Característicamente, esto está ligado con ver los textos y los conceptos como herramientas que se usan para propósitos tales como el crecimiento moral y el desarrollo individual.

Esta postura es consonante con las visiones de Ralph Waldo Emerson, a quien muchos estudiosos ven como un protopragmatista no menos que como trascendentalista, y esto se debe a que en Emerson se esclareció una aproximación a la lectura de los libros (y a otras cuestiones) típicamente pragmática, o al menos se describió, mucho antes de que los mismos pragmatistas los vieran como medios para conseguir fines. Los libros para Emerson son herramientas para el autodesarrollo más que propósitos en sí mismos u objetos de culto. En 'El escolar americano' de Emerson podemos leer palabras de condena a las aproximaciones "bibliománicas" a los libros, o de "rata de biblioteca": "Débiles jóvenes que crecen en las bibliotecas y consideran su deber aceptar las opiniones de Cicerón, de Locke, de Bacon, olvidándose de que Cicerón, Locke y Bacon eran sólo jóvenes en las bibliotecas cuando escribieron libros (Emerson 2008, 96). Inmediatamente después ofrece Emerson la forma "apropiada" de aproximarse a la lectura de libros en la dimensión individual y social diciendo que los libros "no tratan sino de inspirar" (ibíd. 96) y el término "inspirar" hace referencia a que "lo único que tiene valor en el mundo es el alma activa" (ibíd. 97). Emerson indica el aspecto comunal y generacional de inspirar almas individuales: "Cada época debe escribir sus propios libros, o más bien cada generación para la siguiente. Los libros de un período más antiguo no le sirven" (ibíd. 95-96).

III. EL HUMANISMO LITERARIO DE RORTY Y SU DIMENSIÓN NORMATIVA. Rorty toma mucho del pensamiento clásico americano, especialmente de Emerson, James y Dewey. De un modo parecido a ellos, Rorty insiste en el papel del autodesarrollo en las perspectivas comunales, generacionales e historicistas. Su filosofía es antropocéntrica en el sentido de desprestigiar las perspectivas teocéntricas y axiocéntricas. Consecuentemente, desprecia a lo largo de sus escritos las interpretaciones teocéntricas, así como las perspectivas kantianas y neokantianas en favor de la afirmación antropocéntrica de que los humanos son responsables ante otros humanos y para otros humanos. Repite que son los humanos los que crean y recrean el escenario para vivir porque no tenemos otra cosa que nos sirva mejor como referente orientativo en nuestro desarrollo que individuos y miembros de nuestras comunidades. La filosofía de Rorty es también práctica porque no recurre tanto al conocimiento teórico como a la mejora diaria de "nuestra" y "su" calidad de vida, y aquí continúa y enriquece la tradición del pragmatismo americano.

Sin embargo, sus numerosas afirmaciones se parecen a las visiones de grandes figuras del humanismo occidental, y quiero explorar su parecido con Montaigne muy brevemente. Como hizo Montaigne, Rorty enfatiza el papel auto-creador de la lectura de literatura y filosofía, y convierte su autodesarrollo privado en la dimensión interhumana. Rorty enfatiza la importancia para los "humanistas intelectuales" de leer libros al decir que "lo que en realidad quieren hacer es leer muchos más libros con la esperanza de convertirse en otro tipo de personas", y añade que "ayudan a garantizar que la conciencia moral de cada nueva generación es ligeramente diferente de la de la generación previa" (Rorty 1999, 127). Auxier usa una cita sobre el método de filosofar de Montaigne que encaja con el modo de hacer filosofía del Rorty tardío, a saber: que Montaigne usa "a un autor reconocido como trampolín o

repuossoir para explorar su tema" (Auxier 2010, xxvi). Sobre este asunto Rorty ha sido criticado con frecuencia. Él no estudiaba a otros pensadores como lo haría un historiador de la filosofía, esto es, tomando de hecho en cuenta la sustancia del pensamiento dado como lo presentaba el autor y el contexto histórico del concepto dado. En lugar de esto, los usaba para insistir, desarrollar y prestar atención a aquello de lo que pensaba que él mismo y sus contemporáneos debían preocuparse en primer lugar.

Como Montaigne, el neopragmatismo de Rorty no se centra exclusivamente en el lenguaje, como algunos críticos tienden a afirmar, sino en el grupo de seres humanos particulares cuyo lenguaje, debería decirse de una vez, es su herramienta para la autoexpresión y la obtención de experiencia. Además, este aspecto del lenguaje aparte, Rorty aprecia las especificidades de los individuos particulares, reconoce su importancia e insiste en el papel privado y público de su autodesarrollo. De hecho, la filosofía de Rorty re-elevó la cultura humanística —la literatura, la filosofía literaria, tan características de las humanidades— hasta el nivel de articulador principal de la condición humana, y es uno de los pocos pensadores contemporáneos en el mundo de habla inglesa gracias a los cuales la literatura (o la filosofía literaria) ha ganado, de nuevo, en reputación y respeto entre muchos filósofos. Suya es la afirmación de que el desarrollo de la novela encaja con el desarrollo de la humanidad (cf. Rorty 1999, 224) y de que la literatura es un factor necesario para el desarrollo moral: "La literatura es muy importante para el progreso moral, porque contribuye a la ampliación de la imaginación moral. Nos hace más sensibles haciendo más profundo nuestro entendimiento de las motivaciones de, y de las diferencias entre, nuestros compañeros humanos" (Rorty 2006, 67).

La redescrición, la narración y contar historias como modos de desarrollar el mundo comunal y social son más específicos del pensamiento neopragmatista. Esta redescrición, o contar una nueva historia, se lleva a cabo para mostrarnos las posibilidades más adecuadas de los arreglos sociales en el alivio del dolor, el sufrimiento y la humillación de otros, y en diferentes tipos de mejora del mundo social. La auto-creación tiene una dimensión práctica y existencial, y esta es la razón por la que Rorty insiste en el papel de "los grandes libros" o las grandes obras de la literatura en la materialización de este propósito. Estos libros son los que proporcionan esperanza y auto-transformación mediante la recontextualización de lo que uno cree (Rorty 1998, 133). Como Emerson, Rorty reconoce que cada generación tiene derecho a llevar a cabo tal redescrición porque cada generación afronta contextos, oportunidades y soluciones diferentes, y porque tiene sus propias visiones y perspectivas. Todo esto confirma la tesis de que la humanidad, el conjunto de humanos y su desarrollo al narrar cosas sobre ellos y su entorno son para Rorty más importantes que su referencia a la filosofía como tal:

Las creencias propias más preciadas son simplemente lo mejor que uno ha sido capaz de aduinar a partir de los materiales que el azar ha puesto a nuestra disposición. Visto desde este punto de vista, los así llamados "problemas de la filosofía" son artefactos históricos, creados para propósitos retóricos o pedagógicos por un pensador original u otro. La función de los sincretistas que no son originales, como yo, es construir narraciones que, fundiendo horizontes, unan los productos de mentes originales. De modo que yo me he especializado en narraciones que den cuenta del nacimiento y la decadencia de problemas filosóficos —narraciones que tengan lo que Wittgenstein llamó una función "terapéutica". Pienso en esta suerte de terapia no como un asunto de sustituir sentido por sinsentido, sino más bien de sugerir que algunos productos de la imaginación del pasado se han deteriorado y enlodado, y necesitan ser reemplazados. (Rorty 2010, 4)

Al contrario que muchos comentaristas, afirmo que este tipo de postura no está privado de una dimensión normativa definida, aunque tiene un carácter diferente a esos conceptos normativos que hacen referencia a la metafísica platónica, la ontología clásica, la deontología rígida y el absolutismo axiológico. El mensaje de la filosofía de Rorty habla de auto-creación, auto-transformación, diálogo con los otros, disfrutar de la vida contra el vacío del nihilismo, y el propósito de un futuro mejor —todo esto desde perspectivas antropocéntricas, prácticas, literarias y seculares—, y estos son los deberes que los humanos tienen para con otros humanos:

Utilitaristas y pragmatistas como yo no esperamos que los seres humanos se hagan más religiosos o más racionales. En lugar de eso esperamos que lleguen a disfrutar de más dinero, de más tiempo libre y de una igualdad social mayor; y también que desarrollen más empatía, más habilidad para ponerse en la piel de otros. Esperamos que los seres humanos se comporten más decentemente unos con otros a medida que su estándar de vida mejora. (Rorty 2006, 68)

El carácter normativo del humanismo de Rorty puede provocar controversia por varias razones. Por un lado, se acusa a Rorty de privar a su filosofía de un contexto estable y caer en el abismo del relativismo. G. W. Kimura (*Neopragmatism and Theological Reason*) formuló este tipo de acusación de un modo representativo diciendo que Rorty intenta limitar la tradición filosófica a la que se refiere de forma que "excluya incluso el realismo no metafísico de manera que maximiza el llamamiento neopragmático al relativismo cultural-literario" (Kimura 2007, 8). Me gustaría comentar del relativismo de Rorty a la luz de esta tesis que su filosofía abraza la normatividad: lo que Rorty llama "redescripción", "contar historias" y "discurso" no está privado de dimensión normativa. Como ejemplo me refiero al fragmento del texto de Rorty ('Pragmatism as Romantic Polytheism') que el mismo Kimura cita: "De modo que la perfección humana se vuelve una cuestión privada, y nuestra responsabilidad para con los otros se convierte en permitirles tanto espacio para buscar estas cuestiones privadas —rendir culto a sus propios dioses, por así decir— cuanto sea compatible con garantizar la misma cantidad de espacio para todos. La tradición de tolerancia religiosa se extiende hasta la tolerancia moral" (Rorty 1998/1999, 24).

Desde mi punto de vista, esta declaración está saturada de afirmaciones normativas y su relativismo es de carácter limitado y humanista, y resulta más un "perspectivismo" que un relativismo como tal. Declara que es nuestra obligación moral respetar el espacio de los otros y que nuestro autodesarrollo ha de ser consonante con dejar que los demás se autodesarrollen a su manera. Es, usando las palabras de Stanley Fish comentando a Rorty, la "religión de tolerancia, la religión instaurada por Locke hace trescientos años," del liberalismo (Fish 1989/1999, 422). De hecho, el mismo Rorty habla de "la esperanza de una religión de literatura, en la que obras de la imaginación secular sustituyan a las Escrituras como principal fuente de inspiración y esperanza para cada nueva generación" (Rorty 1998, 136). Dentro de los límites de esta "religión", la filosofía de Rorty puede servir en la práctica a mucha gente como guía para una vida valiosa, plena y buena (desde una perspectiva laica y humana) que adopte las áreas fundamentales del humanismo de Rorty: siendo una de ellas reducir el dolor, la humillación y el sufrimiento, y la otra la auto-creación.

Dejadme simplemente repetir que la normatividad del pensamiento de Rorty pone límites definidos al relativismo, y la constante insistencia de Rorty sobre el tema del sufrimiento y la humillación lo testifica ampliamente. Su postura liberal y progresista en ningún caso hace un llamamiento a la frivolidad ilimitada ni a jugar un juego irresponsable con la gente a nuestro alrededor. El humanismo que él

representa presta una atención especial a librar a la gente de las cadenas de la injusticia y la infelicidad —y esta es una parte de su postura anti-relativista— y trata de ayudarla a prevenirse de caer en la opresión, el sufrimiento y la incomodidad, lo que supone la otra parte de dicha postura. Veo solamente un problema en estos límites de libertad individual.

A saber: ¿cómo describir el sufrimiento para limitarlo cuando tenemos diferentes e incompatibles definiciones de sufrimiento a mano? Puesto que Rorty descrea de las descripciones "objetivistas" y "universales" de la vida social, insistiendo en el papel de las descripciones alternativas, somos incapaces de confiar en ningún tipo de descripciones del sufrimiento de este tipo. Hay individuos que entienden su propio sufrimiento de formas muy distintas; hay culturas y tradiciones que entienden el sufrimiento de formas muy distintas, y resultaría difícil encontrar un modo imparcial de hablar del sufrimiento. Por ejemplo, Waclaw Lednicki, en 'Tolstoy Through American Eyes', evoca cómo un comentarista occidental puede asombrarse (y, sospecho, muchos rusos) de las "meditaciones concernientes a las ventajas morales que obtendría de ser físicamente deforme" y comenta:

Encontramos por todas partes [en Tolstoy] la misma actitud, tanto en relación con el sufrimiento personal como con cualquier otra calamidad como la muerte de su hermano, sus hijos o la muerte final de su mujer. Siempre se le da un papel principal a su preocupación por el provecho que pueda obtener de la calamidad para su auto-perfección, y es por ello que es capaz de considerar algunas grandes pérdidas los acontecimientos más significantes y beneficiosos de su vida. La muerte de aquellos que han sido cercanos a él lo lleva más cerca de su propia muerte, y considera estas defunciones una preparación para su propio final —una especie de entrenamiento—. Puede parecer inhumano y egoísta, pero así es Tolstoy (Lednicki 1947, 471-472).

En tal caso, ¿estamos condenados a contar con descripciones tan relativas, o más bien deberíamos hablar del derecho universal de los humanos a sentirse libres de sufrimiento en el sentido más fundamental del término? Rorty tiene un problema a la hora de responder a esta pregunta, y creo que no puede escapar de un tipo de comprensión universal o inter-subjetiva del asunto. Después de todo, reitera, y yo mismo reitero este tema de la moral rortyana, que la crueldad es lo peor que "nosotros" los humanos en general, y "nosotros" los liberales en particular, podemos llevar a cabo. Está retando al relativismo en este mismo sentido. En este mismo punto estoy de acuerdo con Kate Soper, quien, en 'Richard Rorty: Humanist and/or Anti-humanist?', dice que Rorty, hablando del sufrimiento es "menos radicalmente anti-humanista de lo que le gusta fingir. O, si se prefiere, más confuso de lo que está dispuesto a admitir" (Soper 2001, 125).

Hay otra explicación de las perspectivas perplejas de Rorty sobre el dilema del relativismo-universalismo, propuesta por Gideon Calder, aunque no estoy seguro de cuán adecuada es una explicación así, que está relacionada con la implicación de Rorty en debates políticos americanos. En su libro *Rorty's Politics of Redescription*, Calder ofrece la siguiente interpretación: "Me aventuraría a sugerir, sin muchos titubeos ya que así lo ha hecho él mismo, que parte de la antipatía de Rorty hacia el universalismo (...) surge de la percepción de su uso en la retórica política americana. En un artículo de 1980, asocia directamente el término con los apologetas de la presidencia de Regan y la *right wing* cristiana conservadora. La lluvia de críticas que recibe de esa gente, dice, le sugiere que va por el buen camino al insistir en el historicismo" (Calder 2007, 129).

IV. ¿CUÁN SOCIAL (EN QUÉ GRADO) ES EL HUMANISMO, LA AUTO-CREACIÓN, Y CONTAR HISTORIAS INDIVIDUALMENTE? Una de las ambigüedades más significativas dentro del pragmatismo en general reside en la pregunta de *¿cuán social (en qué grado) es la vida individual?* Obviamente, los pragmatistas americanos siempre han indicado la dimensión social de su filosofía y el contexto social de las vidas y actividades individuales. Sin embargo, la importancia de los individuos, a pesar de la escala de influencia social, siempre se ha pronunciado claramente, y he escrito sobre ello anteriormente. Pero al hablar de humanismo es de especial importancia preguntar hasta qué punto toda el área de la cultura y la literatura (incluidos discursos y descripciones) forman parte del dominio de lo social y público y hasta qué punto forman parte del dominio privado e individual; es decir: la imaginación individual, la sensibilidad única, el modo de pensar irrepetible, y muchos otros rasgos individuales.

También el neopragmatismo de Rorty manifiesta una especie de tensión al tratar de establecer la relación entre el agente y la sociedad dentro de la cual el agente ha crecido y ha absorbido su equipo intelectual, su conciencia moral y —algo no menos importante cuando discutimos el neopragmatismo— su lenguaje. El lenguaje de cualquier agente incluye la gramática a través de la cual puede comunicarse correctamente con otros, pero también metáforas, símbolos, discursos y categorías gracias a las cuales los agentes piensan y articulan sus propios pensamientos. La cuestión de hasta qué punto el individuo está influido por lo social es doblemente crucial cuando pensamos en el carácter social del medio a través del cual el progreso moral debiera, en opinión de Rorty, tener lugar más efectivamente, esto es, la literatura. Después de todo, la literatura es producto de la vida interhumana y la mayoría, si no todas sus partes, lenguaje, discurso y narrativa (e. g. sobre normas y valores) tienen un origen social, no uno privado o individual.

Las narrativas, los discursos y las descripciones, del mismo modo que leer y lidiar con obras culturales en general, no son simplemente actividades emprendidas por individuos separados que leen y escriben libres de cualquier forma de contexto educacional e impacto cultural; en vez de ello, estas tentativas individuales incluso necesitan instituciones sociopolíticas y contexto cultural para aparecer de una forma u otra. Cualquier redescrición, como cualquier ideal, necesitan el entorno y el fundamento receptivo sin los cuales difícilmente resultarían poco más que afirmaciones impotentes de autores más o menos alienados. Además, muchas obras, descripciones y narrativas hacen referencia a nociones tales como libertad, sufrimiento y humillación, y todas ellas tienen un contexto social, cultural e incluso político definido, sin el cual no es fácil decir de modo detallado e inalterable qué es humillante para el usuario de otro vocabulario. Redescriciones que favorezcan un concepto dado de libertad y limitación del sufrimiento pueden generar o producir una sensación de barbaridad en representantes de otras narrativas y vocabularios alternativos, del mismo modo que leer la Biblia metafóricamente puede llevar a alguna gente a la cima de su humanismo (teísta) mientras que la lectura literal de otra gente del mismo texto sagrado podría llevarla a la conclusión de que sería moralmente mejor sacarse un ojo que excitarse sexualmente al mirar a las mujeres por la calle, de acuerdo con lo que podemos leer literalmente en *Mateo 5: 28-30*.

Estas reflexiones me llevan a criticar simpáticamente a Rorty sobre el asunto de la frontera entre lo social y lo individual, y no lo hago para detectar inconsistencias en su obra; más bien quiero centrarme, desde un punto de vista rortiano, en el equilibrio más o menos adecuado en referencia al papel del individuo en su búsqueda de autodesarrollo en la situación en que se encuentra bajo la presión

cultural de factores sociopolíticos, y en la que estos factores definen los modos de autodesarrollo del individuo. La reflexión sobre cuán aculturados estamos y cuánto dependen nuestras identidades del entorno en que vivimos, tiene mucho que ver con el humanismo. Si somos completamente dependientes, o casi, de factores externos, el humanismo no tendrá ningún significado, y al seguidor de tal postura haríamos mejor en llamarlo "anti-humanista" o "determinista cultural", para quien cualquier esfuerzo individual tiene poco sentido debido a que el funcionamiento pro-social de las instituciones debería tomarse en cuenta en primer lugar. Si, por el contrario, la aculturación y el impacto de la vida social sobre el individuo no son tan arrolladores, entonces, ciertamente, el significado del humanismo emerge.

Mis dudas en referencia al humanismo del pensamiento de Rorty lidian con las posibilidades de los individuos particulares, incluso los más hábiles y animados (e. g. "grandes poetas"), para redescibir la realidad con el fin de compartir sus puntos de vista e intuiciones particulares con otros y, de este modo, introducirlos en la esfera pública. Creo que Rorty exagera las posibilidades individuales y no presta la suficiente atención a estos factores sociopolíticos, gracias a los cuales el mensaje, la redescipción, el vocabulario, pueden darse. En otras palabras: Rorty minimiza el papel de los factores externos (e. g. instituciones educativas, costumbres y tradiciones, política educativa y otros) cuando escribe sobre el papel de los individuos, humanistas y poetas; sin embargo, evoca el papel de estos factores externos cuando habla de tales organizaciones de la vida social o sociopolítica como de "política cultural".

Por un lado, Rorty reconoce el papel del individuo; sigue la tradición filosófica del pragmatismo americano y definitivamente contempla el papel de los individuos en el contexto social, y nos muestra su confianza en el poder del individuo (a veces incluso el nombre de héroe no se usaría injustificadamente) y su capacidad de marcar la diferencia. Valora el papel de los "grandes poetas", "intelectuales humanistas", filósofos y autores como individuos singulares con el poder cultural de influenciar a otros, por ejemplo, mostrando artísticamente dolor y sufrimiento en sus "grandes libros" y, de este modo, ayudando a alguien a reducirlos. Ve mucho sentido en un modo tal de redescibir la realidad sociopolítica para, antes que nada, detectar y minimizar el sufrimiento y la humillación particular, así como para reconocer nuevas visiones singulares que encajen mejor con nuestras necesidades y esperanzas. Frecuentemente evoca a autores como Vladimir Nabokov, Milan Kundera y muchos otros e insiste en la importancia cultural y en el impacto moral que ejercen sobre la sensibilidad de los lectores. Incluso afirma que deberían tratarse más seriamente que los representantes de las bien establecidas iglesias y religiones, puesto que la época en que la cultura teocéntrica o el humanismo teísta daba forma al mundo moral hace tiempo que terminó.

Por otro lado, sin embargo, sitúa al individuo en el océano de influencias sociopolíticas, lo que hace posible que algunos lectores duden del papel singular de dicho individuo. Declara claramente que las redescipciones no son simplemente actividades llevadas a cabo por individuos; en lugar de ello, necesitan encarecidamente instituciones, contexto cultural, y un entorno amable sin los cuales dichas redescipciones difícilmente serían algo más que una voz solitaria difícilmente audible por nadie. Sugiere incluso que las obras individuales no pueden interpretarse como textos singulares, sino que deben situarse en el contexto externo para entenderse en absoluto. En *Philosophy and Social Hope* podemos leer que "ninguna pieza de conocimiento te dice nada acerca de la naturaleza de los textos o la naturaleza de la lectura. Porque ninguno tiene naturaleza. Leer textos es cuestión de

leerlos a la luz de otros textos, otra gente, otras obsesiones, pizcas de información, o lo que tengas, y entonces ver qué pasa" (Rorty 1999, 144). Las redescpciones son también frágiles, por así decir, sin la inspiración de otros para expresar tus propios pensamientos e ideas, y sin la valoración de otros; después de todo, dichas redescpciones, para resultar significativas en cualquier sentido, deben escucharse, discutirse, promoverse y ser tomadas en consideración por alguien.

Esta controversia debería pensarse no como si solo la singularidad de individuos particulares estuviese en juego, sino también los valores, normas y esperanzas que manifiestan en sus mensajes. Uno podría plantear, por ejemplo, parafraseando el comentario de Žižek (ya mencionado) si dichos individuos manifiestan en sus obras sus propias esperanzas o más bien las esperanzas sociales que ellos articulan como algo dado; si manifiestan la auto-realización por sí mismos como individuos o más bien encarnan, en un individuo singular contingente, la visión del progreso social e implementan valores comunes. Esperanza y progreso son de un valor crucial para la filosofía de Rorty, aunque es difícil ver si él separa la esperanza y el progreso individual de la esperanza y el progreso social, como cuando asevera que "el progreso moral es un asunto de simpatía cada vez más amplia" y "no puedes proponerte la perfección moral, pero puedes proponerte tomar en cuenta las necesidades de más gente de la que lo hacías antes" (Rorty 1999, 82, 83). Si este es el caso, quiero decir, si los esfuerzos del individuo para narrar y redescibir son tan sociales, entonces necesitamos repensar otro tema rortiano: ¿son tan contingentes los libros que leemos?

V. ¿SON TAN CONTINGENTES LOS LIBROS QUE LEEN LOS HUMANISTAS? EL PAPEL DE LOS FACTORES POLÍTICOS. Con frecuencia Rorty escribe acerca de la contingencia de los libros con los que los humanistas contemporáneos, mucho más que los humanistas de siglos pasados, lidian. En 'Pragmatist's Progress' afirma que "la etapa final del progreso pragmatista llega cuando uno empieza a ver sus propias peripecias no como etapas del ascenso hacia la Ilustración sino simplemente como resultados contingentes de encuentros con varios libros que han llegado a caer en sus manos" (Rorty 1999, 133). De nuevo, tengo algunas reservas con esta tesis dado lo que él dice sobre la profunda influencia que un contexto cultural y una atmósfera intelectual de una época dada ejercen sobre las masas de gente, al margen de su estatus. Él mismo dice en muchos lugares que los mismos filósofos son incapaces de ejercer mucha influencia sobre la esfera intelectual, moral, cultural y social que están fuera de la academia: "la reflexión filosófica no hizo mucho por la abolición de la esclavitud" (Rorty 2006, 67). Para mí, tales declaraciones significan que la gente lee los mismos libros o, aún mejor, los mismos tipos de libros, a pesar del inimaginable número de títulos que hay en el mercado, con un mensaje similar y un estatuto más o menos similar, lo que no los hace, en efecto, demasiado contingentes ni muy diferentes.

Sencillamente creo que cualquier tipo de actividad cultural en la escena social, especialmente si el individuo ejerce un papel social importante, sería imposible SI no fuese respaldada, aceptada y promovida por factores externos que sirvieran como vehículos para promover (o inhibir) determinadas ideas y proyectos y a sus representantes. Solo simbólicamente podemos hablar de determinados autores como los simples perpetradores que fueron capaces de hacer que algo ocurriese contra todo pronóstico y sin ningún respaldo de su ambiente. Un individuo, sin sus conexiones, cooperación, relaciones y acomodación a los requisitos de las condiciones externas, difícilmente es capaz de influir efectivamente en otros participantes de la vida

cultural hasta el punto de que pudiéramos hablar de cambio, transformación y marcar la diferencia.

La posibilidad de transformación requiere también algo que podemos llamar el ambiente intelectual y los contextos espirituales que habrían de ser amables a las nuevas visiones. Por ejemplo, la discusión sobre la libertad adquiere otro sentido cuando hemos de enfrentarnos al totalitarismo de tipo comunista y, por otra parte, cuando afrontamos el problema desde un país independiente y hablamos de libertad en un contexto de desempleo y de libre mercado. Sin embargo, las sociedades de libre mercado están estructuradas también, aunque de un modo diferente, de acuerdo con una determinada organización de centros de poder institucionalizados. Las Universidades y las instituciones de educación superior también están involucradas en la estructura de poder. Estoy de acuerdo con Michael Parsons, que en 'The Higher Education Policy Arena' escribe sobre la necesidad de buscar los fundamentos del poder, y esto incluye el entorno y los programas académicos:

Estos fundamentos, sugeridos por el contexto histórico y social de la arena de la política de la educación superior, interactúan para dar forma, moldear y dar significado al poder. El poder en la arena descansa sobre tres amplios fundamentos y toma la forma de la solución de problemas. El fundamento institucional del poder está formado por la definición de la sociedad de instituciones y estructuras. Estas estructuras visibles de poder son el producto de decisiones tomadas en arenas políticas anteriores. Estos monumentos al poder del pasado forman los sitios de paso relativamente fijos del poder en el presente. Mientras no generen poder en el presente, los problemas se dirigen a estas estructuras. Las estructuras se vuelven importantes cuando las ocupan y manipulan humanos que se dirigen a problemas (Parsons 2000, 84).

Mi tesis es que Rorty liga solo parcialmente la cultura a los poderes sociopolíticos, aunque su filosofía sugiere una conexión mucho más profunda entre la actividad cultural y filosófica humana por un lado y, por el otro, los factores externos. María Pla Lara lleva a cabo una afirmación similar a la mía cuando dice que el pragmatismo de Rorty "enfrenta un problema real en relación con su falta de interés al respecto de asuntos de poder y sus conexiones con las culturas, porque las culturas pueden imponerse ellas mismas o ganarse la aceptación de otras a través de luchas de poder que no pueden reducirse a aspectos contingentes" (Lara 2010, 204).

Para ser sinceros, Rorty, en su réplica a Lara parece ignorar o degradar el significado de este término diciendo que "no encuentro muy útil el término 'poder'. Me parece una noción demasiado abstracta para ser de ayuda en la deliberación política," y continúa explicando lo siguiente: "Las 'luchas de poder', hasta donde yo veo, son simplemente aquellas relaciones contingentes de causa y efecto que resultan ser relevantes para decisiones políticas. (...) La 'interconexión entre agencia y poder' me parece nada más que la interacción casual entre un grupo de agentes y otro grupo de ellos" (Rorty 2010, 222). Ciertamente, Rorty reconoce esta "interacción causal" pero no parece prestarle mucha atención a propósito de su papel a la hora de dar forma a la vida cultural del grupo de individuos que viven en ella. Por ejemplo, podemos encontrar muchos momentos en sus textos donde las afirmaciones de la dependencia de la filosofía, los filósofos, incluyendo los "grandes filósofos" sobre el contexto sociopolítico están articuladas con claridad, aunque no las analice más allá; en *Philosophy as Cultural Politics* escribe que

cuando la oración y la obra del sacerdote empezaron a verse con sospecha, Platón y Aristóteles encontraron modos de que nos aferrásemos a la idea de que los seres humanos, a diferencia de las bestias que perecen, tienen una relación especial con los

poderes dominantes del universo. Cuando Copérnico y Galileo erradicaron la imagen del mundo que confortaba a Aquino y Dante, Spinoza y Kant enseñaron a Europa cómo reemplazar el amor a Dios por el amor a la Verdad y cómo reemplazar la obediencia a la voluntad divina con la pureza moral. Cuando las revoluciones democráticas y la industrialización nos forzaron a repensar la naturaleza del lazo social, Marx y Mill dieron un paso adelante con algunas sugerencias útiles (Rorty 2003, 73).

No profundiza sobre estas fuerzas formativas, y los mecanismos de poder, como resultado de los cuales "la oración y la obra del sacerdote empezaron a verse con sospecha" y gracias a las cuales "Galileo y Copérnico erradicaron la imagen del mundo" o "Kant enseñó a Europa". Rorty visiblemente refuerza esta parte de la tradición del humanismo pragmatista (especialmente de James) que eleva el papel de los individuos a costa de la parte de humanismo pragmatista que mejor representada está por George Herbert Mead con la idea del comportamiento social y los mecanismos comunales de compromiso de los individuos dentro del grupo.

En la cita siguiente se ve exactamente la misma infravaloración de los factores sociopolíticos, esta vez en la selección natural de los "grandes libros", donde no se pronuncia ni una palabra sobre los factores sociopolíticos que juegan un papel en dicha selección: "La gente vuelve una y otra vez a Platón, a la Biblia, a Cervantes, a Goethe, a Hegel, a Proust, independientemente de cuántos libros haya leído. Los profesores hablan en clase de los libros que aman, y tienen la esperanza de que sus alumnos lleguen a amarlos también. Con el tiempo, sin embargo, algunos libros empiezan a decaer, mientras otros siguen floreciendo. La evolución cultural es como la evolución biológica: nadie puede predecir los caminos que tomará, pero puede ser muy apasionante observar el proceso" (Rorty 2006, 79).

Por otra parte, sin embargo, en 'The Inspirational Value of Great Works of Literature', escribió acerca de su propia experiencia exactamente de este tipo, a saber, de haber sido presionado por los factores sociopolíticos cuando, en 1950, siendo estudiante, se dio cuenta de que los libros que tenía que leer habían sido seleccionados sobre la base de la "política cultural" de entonces que privilegiaba la filosofía analítica en la academia americana, y estas son sus palabras: "estaba claro para mí que si no escribía sobre alguno de tan respetables problemas analíticos no conseguiría un buen trabajo. Como el resto de mi generación de doctores en filosofía, no era exactamente cínico, pero sabía en qué lado de mi pan podía untarse la mantequilla" (Rorty 1998, 130).

VI. ¿ES ANTI-HUMANISTA EL HUMANISMO DE RORTY? Habrá lectores de este texto que estén llegando a la conclusión de que estoy evocando algunos elementos anti-humanistas de la filosofía de Rorty o incluso imponiéndoselos. Tales elementos anti-humanistas serían todos aquellos que limitasen la agencia humana en el curso de la acción. Sería poco pragmático —continuarán mis críticos— afirmar, como algunos de los representantes del llamado post-humanismo hacen, que la mayoría de agentes no reconocen adecuadamente su lugar en el mundo y reaccionan a factores externos —por ejemplo institucionales— que les influyen mucho más de lo que piensan, y que difícilmente se percatan de que, con frecuencia, usan descripciones que tienen su origen en fuentes externas, aunque piensen que son suyas.

Para ser sinceros, el límite entre humanismo y anti-humanismo no es tan estricto como uno pensaría a primera vista, e incluso me gustaría mantener un equilibrio entre ambos. Por un lado, insisto en el papel de los factores sociopolíticos en la vida de los individuos, en la línea del pragmatismo entendido como filosofía social que estudia las dimensiones sociales, comunicativas e inter-humanas de la

vida del individuo; por otro, insisto en el papel de intelectuales humanistas y filósofos como seres humanos singulares que tienen cierto papel que jugar. Tomo en consideración las afirmaciones de Rorty sobre anti-fundamentalismo así como su aproximación "Hegelian" historicista y reconozco su, como yo la llamo, "filosofía literaria" como una herramienta importante de auto-creación y para ganarse la identidad cultural específica de uno mismo. Valoro su mirada anti-esencialista a la naturaleza humana (lo que le hace parecer anti-humanista), y entiendo su lucha contra el sufrimiento y la humillación, que es el corazón del humanismo después de todo.

Tales ambigüedades se agravan cuando las discuten lectores cuyos contextos han sido opresivos, totalitarios, comunistas por ejemplo. Por tanto, el sentido de libertad individual de Rorty, su optimismo y su solidaridad pueden suponer sus ideas más esperadas y, al mismo tiempo, las más arriesgadas e insostenibles a largo plazo. Las experiencias totalitarias de varios tipos en Europa del Este hacen más difícil aceptar la relatividad, la contingencia, la ironía y otras tramas rortyanas. Con convicciones pragmatistas, uno podría decir, difícilmente sería posible luchar contra el totalitarismo; cualquier lucha contra cualquier sistema totalitario tiene sentido cuando los luchadores saben que hay algunos límites definidos, si no objetivos, que hacen posible que los luchadores por la libertad distingan lo bueno de lo malo, también en nombre del humanismo y de limitar el sufrimiento.

Ya he mencionado las reacciones de los filósofos polacos al pragmatismo de Schiller y James, y los tintes humanísticos de tales reacciones. Permitidme terminar mencionando una de estas voces importantes comentando la filosofía de Rorty. El destacado pensador polaco Leszek Kołakowski, en su 'A Remark on Rorty', afirma explícitamente que "la interpretación pragmatista podría acarrear consecuencia culturales indeseables" (Kołakowski 1996, 57) y esto se debe a que no reconoce los límites definidos del relativismo de descripciones y narrativas de modo que el estatuto de tales descripciones, como por ejemplo "no torturar a gente", puede ser similar al estatuto de normas como, por ejemplo, "coge el tenedor con la mano izquierda y el cuchillo con la mano derecha" (ibíd. 56). En este punto, el pragmatismo puede parecer anti-humanista en extremo.

Es mi esperanza que lo que se ha presentado en el presente capítulo pueda ayudar a los lectores a no compartir con Kołakowski su miedo a Rorty y al pragmatismo y al neopragmatismo. Solamente simpatizaré con la preocupación teórica de Kołakowski (y está justificado responder a tales preocupaciones en general), y con la aproximación práctica de Rorty, que no parece creer que el nivel teórico de discusión filosófica sea tan necesario como la *práctica filosófica* de la implementación de ideas para, paso a paso, mejorar la sociedad en la dirección de tener más y más humanismo. En 'Response to Kołakowski' Rorty declara lo siguiente: "el proyecto general de sociedades libres —el proyecto de ocupar las visiones democráticas— no es una práctica social bien definida, no más de lo que lo es escribir o leer poemas o enamorarse (estos últimos, por supuesto, pueden llevarse a cabo según prácticas bien definidas y gobernadas por criterios, pero entonces tendremos malos poemas y matrimonios infelices)" (Rorty 1996, 60).

Traducción de Fernando Vidagañ Murgui

BIBLIOGRAFÍA:

- RICHARD J. BERNSTEIN, 'Rorty's Inspirational Liberalism' en *Richard Rorty*, ed. de Charles Guignon y David R. Hiley, Contemporary Philosophy in Focus, Cambridge University Press, New York, 2003, 124-138.
- GIDEON CALDER, *Rorty's Politics of Redescription*, University of Wales Press, Cardiff, 2007.
- JOHN DEWEY, 'What Humanism Means to Me', en *John Dewey: The Later Works, 1925-1930*, Volume 5: 1929-1930, ed. de Jo Ann Boydston, Southern Illinois University Press, Carbondale and Edwardsville 1930/1984, 263-266.
- RALPH WALDO EMERSON, 'El escolar americano', en *Naturaleza y otros escritos de juventud*, ed. y trad. de Javier Alcoriza y Antonio Lastra, Biblioteca Nueva, Madrid, 2008.
- STANLEY FISH, 'Truth and Toilets: Pragmatism and the Practices of Life', en *The Revival of Pragmatism: New Essays on Social Thought, Law, and Culture*, ed. de Morris Dickstein, Second Printing, Duke University Press, 1989/1999, 418-434.
- MARTIN HEIDEGGER, 'Letter on Humanism' en *Martin Heidegger: Basic Writings*, ed. de D. F. Krell; trad. de F. A. Capuzzi y J. Glenn Gray, Routledge, London, 1947/1993, 217- 265.
- NATHAN HOUSER, 'Peirce's Neglected Views on the Importance of the Individual for the Advancement of Civilization' en *Cognitio: Revista de filosofía*, Vol. 14, No. 2, 2013, 163-177.
- Humanist Manifesto I. 1933/1973.
URL=http://americanhumanist.org/humanism/Humanist_Manifesto_I
- WILLIAM JAMES, 'The Essence of Humanism', en *The Writings of William James. A Comprehensive Edition*, ed. de John J. McDermott, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1905/1977, 304-310.
- , 'Great Men and their Environment' en *William James, Selected Papers on Philosophy*, Everyman's Library, Dutton, New York, 1880/1947, 165-197.
- G. W. KIMURA, *Neopragmatism and Theological Reason*, Ashgate, Burlington, 2007.
- GEORGE KLUBERTANZ, *The Philosophy of Human Nature*, Appleton-CenturyCrofts, Inc., New York, 1953.
- LESZEK KOŁAKOWSKI, 'A Remark on Rorty' en *Debating the State of Philosophy: Habermas, Rorty, and Kołakowski*, ed. de Józef Niżnik y John T. Sanders, Praeger, Westport, 1996, 52-57.
- W. M. KOZŁOWSKI, 'Thought Considered as Action and the Logical Axioms', en *Proceedings of the Sixth Congress of Philosophy*, ed. de Edgar Sheffield Brightman, Longmans, Green and Co., New York, 1927, 322-331.
- JOHN LACHS, *A Community of Individuals*, Routledge, New York and London, 2003.
- MARIA PIA LARA, 'Richard Rorty: Building up Pragmatism as a Tool for Democracy' en *The Philosophy of Richard Rorty*, ed. de Randall E. Auxier y Lewis Edwin Hahn, The Library of Living Philosophers, Open Court, Chicago and La Salle, 2010, 197-220.
- WACŁAW LEDNICKI, 'Tolstoy Through American Eyes' en *The Slavonic and East European Review*, Vol. XXV, No. 65, 1947, 455-477.
- MICHAEL D. PARSONS, 'The Higher Education Policy Arena: The Rise and Fall of a Community' en *Higher Education in Transition: The Challenges of the New Millennium*, ed. de Joseph Losco y Brian L. Fife, Bergin and Garvey, Westport and London, 2000, 83-107.
- JAMES O. PAWELSKI, *The Dynamic Individualism of William James*, SUNY Press Albany, 2007.
- RICHARD RORTY, 'Response to Kołakowski' en *Debating the State of Philosophy: Habermas, Rorty, and Kołakowski*, ed. de Józef Niżnik y John T. Sanders, Praeger, Westport, 1996, 58-66.
- , *Achieving Our Country. Leftist Thought in Twentieth-Century America*, Harvard University Press, Cambridge and London, 1998.
- , 'Pragmatism as Romantic Polytheism' en *The Revival of Pragmatism: New Essays on Social Thought, Law, and Culture*, ed. de Morris Dickstein, Duke University Press, Second Printing, 1998/1999, 21-36.
- , *Philosophy and Social Hope*, Penguin, New York, 1999.
- , *Take Care of Freedom and the Truth Will Take Care of Itself. Interviews with Richard Rorty*, ed. de Eduardo Mendietta, Stanford University Press, Stanford, 2006.
- , *Philosophy as Cultural Politics: Philosophical Papers*, Vol. 4, Cambridge University Press, Cambridge, 2007.
- , 'Intellectual Autobiography' en *The Philosophy of Richard Rorty*, ed. de Randall E. Auxier y Lewis Edwin Hahn, The Library of Living Philosophers, Open Court, Chicago and La Salle, 2010, 3-24.
- GEORGE SANTAYANA, *Dominations and Powers. Reflections on Liberty, Society, and Government*, Transaction Publishers, New Brunswick and London, 1951/1995.

- JEAN-PAUL SARTRE, 'Existentialism is a Humanism',
URL=<https://www.marxists.org/reference/archive/sartre/works/exist/sartre.htm>, 1946.
- F.C.S. SCHILLER, *Studies in Humanism*, MacMillan, London and New York, 1907.
- KATE SOPER, 'Richard Rorty: Humanist and/or Anti-humanist?' en *Richard Rorty, Critical Dialogues*, ed. de Matthew Festenstein y Simon Thompson, Polity, Cambridge, 2001, 115-129.
- FLORIAN ZNANIECKI, *Social Actions*, Farrar and Rinehart, New York, 1936.
- SLAVOJ ŽIŽEK, *Less than Nothing. Hegel and the Shadow of Dialectical Materialism*, Verso, London and New York, 2012.

SEVERINO ETERNO, *IN MEMORIAM*

El pasado 17 de enero fallecía el pensador italiano Emanuele Severino a los 90 años de edad. Aunque hablar de edad en Severino significa traicionar el espíritu de su pensamiento, pues el autor de *Il mio ricordo degli eterni* no creía en el tiempo. La noticia, por expreso deseo del venerable sabio, no fue comunicada por la familia hasta tres días después del deceso. Por supuesto, los medios de comunicación se hicieron eco enseguida, también en España, pero tengo la sensación de que no se le ha rendido todavía el homenaje que merece.

Severino nació en Brescia el 26 de febrero de 1929. Laureado en Filosofía por la Universidad de Pavía en 1950 con una tesis sobre *Heidegger e la metafisica* bajo la supervisión del filósofo neoescolástico Gustavo Bontadini, nuestro autor enseñó esta misma materia en la Universidad Católica del Sagrado Corazón de Milán de 1954 a 1969. Su primer libro, *La struttura originaria*, data de 1959 y en él se ponen las bases de toda su filosofía posterior. Pero con sus *Studi di filosofia della prassi*, publicados en 1962, los cuales contenían un análisis crítico de la fe, Severino ve peligrar su puesto en la Universidad. De 1970 a 2001, el filósofo enseña Filosofía Teórica en Venecia donde sería nombrado Profesor Emérito en 2005. Según el filósofo alemán Friedrich-Wilhelm von Hermann, el propio Heidegger se habría interesado por los trabajos de este presocrático redivivo.

Como se recoge en las diversas necrológicas publicadas, la verdad del ser, la muerte, la eternidad y Dios son los grandes temas de la filosofía de Severino. Permítaseme añadir uno que no es de importancia menor: la técnica. En línea con Heidegger, pero desmarcándose profundamente del alemán, el pensador italiano veía nuestra civilización técnica como un resultado de la fe griega en el devenir, la mayor locura de Occidente según el autor de *Essenza del nichilismo*. Una fe que presupone que las cosas salen de la nada para ingresar finalmente en la nada. El horizonte nihilista del pensamiento moderno, que Zubiri derivaba de la idea judeocristiana de *creatio ex nihilo*, en realidad hunde sus raíces en la metafísica antigua. Nuestra historia espiritual es, pues, la historia de una continuidad que se remonta al fatídico momento en que Parménides se atrevió por primera vez a nombrar la nada haciendo, así, del nihilismo el destino propio de la civilización occidental. Sólo desde estas premisas puede entenderse una frase como la que se contiene en *Gli Abitatori del Tempo*, publicada en 1978: “La técnica europea es nihilismo, no en tanto que se la utiliza *mal*, sino en tanto que es técnica”.

No puede extrañarnos que este ontólogo de la técnica, el único pensador de fuste que se ha atrevido a desafiar a Heidegger mediante un pensamiento alternativo al de la diferencia ontológica, se viera apartado de la docencia por el Santo Oficio y que se le abriera un proceso que puede ser comparado, incluso en su estructura jurídica, con el de Galileo. El dictamen de Cornelio Fabro sobre la incompatibilidad de su obra con la doctrina católica fue inapelable: “Critica desde la raíz la concepción de la trascendencia de Dios y los principios fundamentales del cristianismo como tal vez nunca hayan hecho el ateísmo y la herejía”. Y es que, para Severino, el Dios de la

tradición cristiano medieval representa como ningún otro la pretensión de arrogarse la eternidad a costa de infligir el castigo del tiempo al hombre y las cosas.

Severino ha muerto, aunque de acuerdo con su doctrina, habría que decir más bien que se ha ocultado en la eternidad del ser. Esa eternidad que la alienación técnica de nuestro tiempo tiene necesariamente que negar a los entes y que no puede por menos que llevar al mundo a su total aniquilación. Recordar al filósofo no es sólo un gesto de gratitud por nuestra parte frente al error del tiempo, sino una manera implícita de reconocernos como *abitatori dell'eternità*.

Luis Durán Guerra



WERNER KOFLER, *Trilogía alpina I. Al escritorio*, trad. Carlos Fortea, Ediciones del Subsuelo 2014, 163 pp., ISBN: 978-84-941646-5-1.

WERNER KOFLER, *Trilogía alpina II. Hotel Luz de Crimen*, trad. Carlos Fortea, Ediciones del Subsuelo, 2017, 135 pp. ISBN: 978-84-944328-5-9.

WERNER KOFLER, *Trilogía alpina III. El pastor en la roca*, trad. Carlos Fortea, Ediciones del Subsuelo, 2019, 148 pp., ISBN: 978-84-947802-3-3.

No es fácil describir la producción de un narrador tan complejo y polifacético como Werner Kofler (Villarch, 1947 - Viena, 2011). Heredero de los escritores austríacos de tradicional impronta satírica en la línea de Karl Kraus, pero también de la más introspectiva y experimental prosa vanguardista de los años setenta (representada en su máxima expresión por Thomas Bernhard, de quien puede considerarse digno sucesor), la obra de Kofler se pasea sin solución de continuidad entre el más descarnado nihilismo, la más exacerbada introspección y la más extrema indagación narrativa, siempre dispuesto a poner en tela de juicio no solo los mecanismos de la literatura tradicional, sino también, al mismo tiempo, los de la sociedad contemporánea.

Una muestra de la primera afirmación –tal y como el lector advertirá ya desde las primeras páginas de cualquiera de los seis relatos que encierra la trilogía– se observa en el carácter mismo que el autor imprime a la lengua utilizada, una lengua que, lejos de limitarse a ser un mero vehículo de transmisión de historias y vivencias, se orienta desde los primeros compases hacia constituirse como un acerado instrumento de investigación, una suerte de bisturí con el que diseccionar una memoria que, pese a su carácter siempre marcadamente personal, logra ser lo suficientemente potente como para dejar sentir los ecos de la historia colectiva.

En efecto, Kofler es por momentos capaz de lograr, como en los intimistas documentales del también austriaco Ulrich Seidl, que el rincón más privado y celosamente guardado de Austria, la más pequeña e intrascendente anécdota local vista y vuelta a ver desde diferentes perspectivas, se convierta en una suerte de representación de la sociedad humana misma en virtud de una extraña capacidad metonímica.

Opuesto con la mayor de las vehemencias al realismo predominante entre sus contemporáneos, a este objetivo contribuye también, en gran medida, el sabio y complejo empleo de las técnicas del *collage* y del montaje,

considerados ambos como herramientas críticas de investigación tanto de la sociedad como de la manipulabilidad del lenguaje mismo.

La escasa proyección internacional de su prosa pese a los numerosos premios obtenidos (casi todos ellos circunscritos al *Heimat* de su propia Austria), la dificultad que entraña la traducción de sus obras o la difícil asimilación por parte de lectores que no estén dispuestos al reto que suponen sus obras, pueden ser algunas de las causas que justifiquen que la obra de Kofler haya pasado hasta ahora desapercibida en nuestro país pese a las más de dos docenas de obras publicadas entre sus primeras *Analo* y *Örtliche Verhältnisse*, ambas de 1973, hasta su última *Zu spät. Tiefland. Obsession*, de 2010, un año antes de su fallecimiento.

Es evidente que Kofler no es un autor al que nos podamos enfrentar del mismo modo a como abrimos una novela ordinaria con la intención de dejarnos llevar complacientes por unas descripciones evocadoras, unas tramas al uso o unos personajes con los que empatizar. Por el contrario, los constantes saltos en la narración, los continuos e imprevistos cambios de narrador o el marcado carácter autorreflexivo que imprime a cada página hacen que el lector deba mantener ante cualquiera de sus narraciones una actitud de incesante estado de alerta.

"[...] Delante, hacia la niebla, hacia los contornos esquemáticos. Quien camina, también ha comprendido. Escribir es hacer senderismo dentro de la cabeza", reconoce, casi como una declaración de intenciones, al inicio del primer volumen. La cuestión es entonces que, si la literatura es una forma de "senderismo" introspectivo, la tarea asignada al lector no es otra que la de tener que recorrer los diferentes vericuetos del camino siguiendo la aparentemente caprichosa ruta trazada por el narrador, un narrador que no cesa de saltar de un punto a otro sin intercalar transiciones entre los diferentes planos, multiplicando a cada poco historias y narradores vicarios. Tanto, que al final el resultado es un relato *matrioska* construido a base de múltiples puntos de vista en el que estalla el conflicto entre los distintos narradores, una suerte de caleidoscopios embarullados de imágenes que tenemos que juntar y girar y poner en tela de juicio antes de formarnos una idea unívoca de la acción. Como en un cuadro de Escher en el que no es fácil delimitar qué está arriba y qué está abajo, Kofler juega con las instancias narrativas y se recrea a cada poco describiendo una mano que escribe un relato en el que una mano está escribiendo una historia en la que una mano se pone a escribir...

De este modo, el gran problema de la narración (aunque también su gran aliciente, dependiendo de la pericia, la experiencia textual y las expectativas literarias del lector) es justamente seguirle la pista a ese cambiante narrador, constantemente desdoblado hasta hacernos dudar de si es el narrador implícito representado o un narrador desdoblado que se cuelga por encima del hombro del narrador real o si es directamente la mente del autor que fluye automáticamente en el texto interrumpiendo a las otras dos instancias ("¿Y la gorra perdida, puedo al menos quedarme con eso? ¡El narrador bernhardiano ha encontrado una gorra en la noche entre Burbau y Parschallen! ¿Y si yo hubiera perdido esa gorra? Tonterías").

La lectura, parece decirnos Kofler, es algo voluntario y solo puede llevarse a cabo si el lector acepta el pacto planteado por el autor; si no es así, si el lector no está dispuesto estar en su juego, es mejor abandonar el libro:

... pero, ¿tú crees que habrían...? No, nada por el estilo, el mundo es un abismo, un abismo... No, bien no. ¿Y qué aspecto tenía ese hombre? Cómo que qué aspecto tenía ese hombre, eso no lo preguntó nadie, yo era testigo auricular... ¿ah, me han preguntado, como narrador, qué aspecto tenía el médico narrador? No me pregunte... (Si la confusión le resulta demasiado grande, nadie le impide cerrar el libro, o hacer con él lo que prefiera. Sí, ahora frunce el ceño, pero quizás la escritura sea un acto

anárquico, y no sólo la lectura. No es que no domine la sucesión temporal, pero sí, cuando viajé por Alemania, me expreso en presente sin advertencia previa, debe ser entendido, si es que sigue adelante con la lectura, como voz de mis pensamientos.

La confusa relación que une a un excursionista y a su guía en el primero de los relatos de *Al escritorio*, la estructura circular como un prisma borgiano que repite la misma historia con diferentes personajes en forma de cajas chinas, de salón de espejos (a lo *Dama de Shanghai* de Welles) en *Conjeturas acerca de la Reina de la Noche* (primer relato del segundo volumen) o la deconstrucción de un asesinato a partir de mil fragmentos en *Autoobservación encubierta* (segundo relato de este mismo volumen) ponen al lector ante ese desafío.

Cada uno de los textos requiere, pues, un lector que quiera y sepa juntar los restos dispersos dejados tras el constante desmantelamiento de los procedimientos habituales de la narrativa tradicional que operan en la prosa de Kofler a partir del juego planteado por el narrador:

Y allí, de espaldas a mí, está esa sombra, y se inscribe en el libro de registro –mira, ahora vuelve a coger la bolsa y sube las escaleras llevando la llave de la habitación—, así que se supone que ese secundario soy yo, pero yo estoy aquí, delante de la pantalla, Off Screen, a salvo: en un lugar que ni yo mismo conozco, así que tampoco puedo traicionarme: he pensado en todo... En el libro de registro, dice el narrador, el forastero se ha inscrito...

Se trata siempre, y este podría ser un hilo común en todas las historias, de la configuración de un yo que no acaba nunca de tomar conciencia final de sí mismo, o mejor, que toma conciencia de la pluralidad de yos que nos pueblan (como una suerte de recreación literaria de *Cómo ser John Malkovich* de Spike Jonze) a medio camino entre la introspección personal más impúdica, el juego literario de pura vanguardia y la más sentida reflexión sobre los límites de la cordura. Es este el yo que aflora a cada paso, un yo que se desmenuza y se pone desde todos los ángulos posibles frente al espejo para mostrarnos sus múltiples errores y sus escasos aciertos, sus ambiguas salidas a la superficie, sus poliédricas máscaras y, en muchas ocasiones, su derrumbe final.

Es lo que le sucede al narrador de *Autoobservación encubierta*, ese escritor que se observa a sí mismo mientras escribe tal vez ese mismo relato y al que autoespía a través de una ventana en el edificio de enfrente: "Entretanto veía –de repente veía– me veía escribir, un yo, un yo-como-yo... un yo escribiente enfrente... un escribir, un escrutar, un ataúd... ¡a mí también!... ¡un desplome nervioso! –Tranquilo, tranquilo–. Para volverse loco, yo a mí aquí y yo a mí allá, una obra de teatro del absurdo, absurdo, locura, ¡el cuchillo, deprisa!".

La trilogía que completa ahora Ediciones del Subsuelo con magnífica traducción de Carlos Fortea reúne, sin lugar a dudas, tres de las mejores obras de Kofler. Tres relatos consecutivos (*Am Schreibtisch*, 1988; *Hotel Mordschein*, 1989; y *Der Hirt of dem Felsen*, 1991) que vieron la luz en el momento de mayor creatividad de su autor y justo cuando se iniciaba su reconocimiento literario (en 1990 se le otorgó el *Österreichischer Kunstpreis für Literatur*, una suerte de Premio Nacional de Literatura concedido por el Ministerio de Cultura Austriaco, y un año más tarde el Premio Ciudad de Viena, ganado poco antes por Elfriede Jelinek).

Queda, pues, en manos del lector el riesgo de zambullirse en una prosa poco complaciente pero que, una vez se entra en el juego propuesto, ofrece al intelecto el placer que solo ofrece poner la última pieza del más intrincado de los puzzles.

Juan Pérez Andrés



AIDA MÍGUEZ BARCIELA, *Talar madera*, LAOFICINA, Madrid, 2017, 135 pp. ISBN: 978-84-946158-0-1.

El libro que presentamos va elaborando una tesis que se hace explícita en la última página. Se trata de una conclusión *moderna*, podríamos decir *típicamente* moderna, a la que se llega desde diversos ángulos y con diversas herramientas. El ángulo desde el que enfoca la autora: la interpretación de ciertos textos griegos clásicos. Herramientas: la filología, el lícito margen de interpretación que siempre tiene un hermenauta, o el recurso al cine (con la inesperada aparición del filme *Holzfällen* en el epílogo).

No desvelaremos en qué sentido el título es una metáfora de esa tesis moderna que reconoce la imposibilidad de re-unirse con la naturaleza, de fundir *uno mismo* y *naturaleza*, para reservarle el secreto a la curiosidad del lector. Solo avanzaremos que el verbo *ktízein*, que en castellano podemos traducir por “talar”, “desbrozar la maleza”, “clarear el bosque”, es un digno hilo conductor entre todos los capítulos, que aspiran no obstante a cierta independencia de contenido. La obra consta de nueve capítulos sin contar prólogo y epílogo, y el grueso de sus reflexiones está dedicado a Homero y a Píndaro, dejando los últimos compases para las felices apariciones de Hume, con su ensayo sobre el suicidio, y el filme ya mencionado.

En el primer capítulo (*Presencia y distancia*), la autora empieza por recordarnos que para un griego de la época arcaica las cualidades de un varón no son discernibles en lo físico y lo espiritual. La “belleza”, la “juventud”, la “intensa presencia”, que para nosotros pueden decantarse más hacia lo físico, para ellos eran estados del ánimo, constituían una suerte de equilibrio entre lo que luego sería el dualismo platónico, entre el alma y el cuerpo, lo cual anticipa como mínimo la tesis spinoziana de su unidad.

Hay un tópico muy extendido, tanto en la academia como en la opinión pública, que tiende a minusvalorar la cosmovisión clásica griega en base a que sus dioses constituirían una interpretación subjetiva de fenómenos cuyas causas naturales quedaban aún muy lejos de las capacidades de los naturalistas o fisiólogos. Para aclarar este malentendido, Aida Míguez insiste en que *phýsis*, y su verbo *phýo*, no se corresponden exactamente con nuestro concepto de *naturaleza*, y de ahí la confusión y nuestra pretensión de equiparar lo espiritual y lo corporal. Para los griegos *phýsis* es lo que indica el nacer, surgir, crecer, moverse. Son verbos que combaten el dualismo cuerpo-alma, como muchos otros verbos en griego. Los pensamientos de los griegos muchas veces se localizan en las vísceras, o en el corazón, o en el pecho en general, en una curiosa anticipación de la posterior frenología de Gall, y malbaratando por completo el intento de espiritualizar las pasiones. Ellos creían, por ejemplo, que gritar improprios es el acto mismo de salir improprios por la boca, desde dentro del cuerpo. No hay diferencia, como los modernos establecemos, entre las ondas acústicas y lo que, en términos semánticos, llamamos “improprio”.

La autora, doctora en Filosofía por la Universidad de Barcelona, ha investigado los textos griegos en otros trabajos: *Mortal y fúnebre*. *Leer la Ilíada*

(2016), *Cuando los pájaros cantan en griego* (2017) y, también en LAOFICINA, *La visión de la Odisea* (2014). En la obra que reseñamos, de lectura amena, repleta de ménades y ninfas, con la guerra de Troya y la fundación de la polis de Cirene como *background*, ya sea que se hable de Homero o de los poemas pindáricos dedicados a Cirene, encontramos una exposición sobria y no por ello aséptica de una plétora de temas esenciales para el pensamiento griego: los hombres y los bárbaros, la fundación de las ciudades con la necesaria intervención en bosques, ríos o bahías, nuestra relación con los dioses, nuestro anhelo de una fama que sobreviva a la muerte (posiblemente el mejor invento de los griegos), la sensible relación entre religión y ciencia (que los griegos supieron establecer de una forma artística y no problemática a nivel psicológico), etc.

Pérdidas y liberaciones (último capítulo) es una buena fórmula para expresar el largo tránsito hacia la modernidad. Perdimos lo ya mencionado: nuestra sana relación con los dioses, nuestra ciencia aún “gaya” y respetuosa con un entorno sagrado y dominado aquí y allá por este o aquel dios. En general, esta distancia con el pensamiento antiguo es buscada y desarrollada mediante varios elementos. En los capítulos sobre Homero encontramos a Odiseo extrañado del entorno y de sí mismo por la propia extrañeza de los parajes y personajes que visita. No se omite un comentario original sobre la famosa escena de las sirenas que obligan al navegante a atarse al mástil, saliéndose así la autora de interpretaciones más convencionales. Odiseo descubre, por lo demás, que el tránsito hacia la civilización y la polis pasa por el cultivo, al toparse consternado ante las yermas tierras de los cíclopes, que no tienen cultivos ni cultura. En este caso, como en otros que el lector descubrirá con gusto, la precisión filológica ayuda a una mejor comprensión del texto griego. Sobre Píndaro, y en orden a contrastarlo con Homero, destaca el tratamiento especial de los relatos insertados en la secuencia principal de las odas. El papel de estos relatos no es tanto central como alusivo. No dice sino que *evita* decir. Es elíptico porque obliga a buscar un sentido relacionable con el elogio de algún atleta, que es la intención principal: “No relatos en el sentido homérico, sino esquemas de relatos y relatos cortos”, p. 97.

Estamos, en fin, ante una obra de interpretación griega que no puede obviar, como toda interpretación, perspectivas que se elevan al plano de lo filosófico en general. Y prueba de ello es que una película sirve de última bisagra hacia la conclusión final que se formula explícita en la última página. *Holzfällen* cuenta la historia de un exilio personal, el de aquel que, después de una estancia en Londres, vuelve a Viena para lanzar, con las licencias que otorga la *distancia*, su veredicto sobre la ciudad austriaca. Solamente salir –de una comunidad, de una patria, de una época– permite a la crítica desplegar su objetividad. En el caso de Aida Míguez, su distancia es temporal y no espacial, como en la película. Su veredicto sobre nuestra época se apoya en su viaje filológico y hermenéutico por la historia griega antigua, y así es posible afirmar, con la experiencia como fundamento:

El romántico anhelo de ser-uno-con-la-naturaleza no es sino eso, un anhelo romántico, pues “uno mismo” es justo lo contrario de “naturaleza”; es más, la naturaleza no sería nada – nada más que silencio, opacidad, eterna noche, inexistencia – si no se hubiese apartado un “uno mismo” para conocerla.

Pere Gallego



JORGE COSTA DELGADO, *La educación política de las masas*, Akal, Madrid, 2019, 381 pp. ISBN: 978-84-323-1943-3.

La educación política de las masas de Jorge Costa Delgado se presenta como una revisión del concepto de generación a partir de la teoría de Ortega, a la que se suma una vertiente sociológica con las figuras de Bourdieu y Mannheim. En esta resemantización del término generación se busca problematizar su uso como componente aglutinador sumado a una periodización del término, a partir del cual organizar el recorrido histórico de un conjunto de intelectuales que comparte ciertas categorías socioculturales, cuya agrupación responde a una situación coyuntural.

Esta reconfiguración del término generación no se plantea sobre una teoría en abstracto, sino que se lleva a la práctica a partir de su aplicación sobre la Generación del 14, especialmente interesante en este análisis por sus características internas, que sirven para crear un cierto modelo extrapolable a otros grupos generacionales.

A lo largo de la obra se aprecia una división acertada entre una primera parte introductoria con un carácter metodológico y una parte de aplicación práctica a partir de la exposición sobre ciertos integrantes de la Generación del 14. En la primera parte, el autor expone un marco teórico que, tal y como se ha mencionado anteriormente, presenta a las figuras de Bourdieu, Mannheim, Mauger y el propio Ortega (quien se convertirá en una figura de especial relevancia en este análisis tanto por la importancia de su teoría de las generaciones en este estudio, como por ser integrante de la propia Generación del 14). De estos autores extrae concepciones conceptuales que sirven como sostén teórico de su investigación, como la unidad generacional o la reproducción generacional —a las que dedica un detallado análisis a lo largo del libro, por ser su aplicación a la generación de 14 una de sus grandes aportaciones— o la teoría de los campos de Bourdieu. De hecho, realiza una división de esta generación en dos unidades generacionales a partir de los planteamientos políticos de sus integrantes: por un lado, se encontraría aquella vertiente cuyo horizonte político se ubica en la defensa de un parlamentarismo de notables, frente al apoyo de los partidos de masas que realiza la segunda vertiente. Asimismo, es especialmente relevante cómo Costa Delgado se hace eco de la teoría de su maestro, José Luis Moreno Pestaña, perteneciente al programa de investigación sobre sociología de la filosofía, destacando la cuestión del capital erótico —dando así una especial relevancia al cuerpo como capital que sumar al cultural, al simbólico o al económico—, que aplica a las figuras de Álvarez Angulo y Francisco Moreno Núñez como uno de los rasgos explicativos de su inclusión en la Generación del 14.

En la segunda parte de la obra, que se desarrolla a partir del capítulo II, con la aplicación teórica a la Generación del 14, se parte de la selección de dos manifiestos —el de la Joven España de 1910 y el prospecto de la Liga de Educación Política Española de 1914— para realizar, a su vez, una división entre un análisis cualitativo y otro cuantitativo. En el primer caso, Costa Delgado selecciona a los miembros

firmantes de ambos manifiestos, de los cuales (tal y como se ve en el anexo) obtiene información relevante de un porcentaje alto (cerca de 100 de los 169 firmantes). El fin último de la recopilación de estos datos es el de alejarse de las figuras más relevantes y reconocidas de esta Generación del 14, otorgando un cierto reconocimiento a aquellos sujetos que participan de ella pero no alcanzan ningún tipo de reconocimiento histórico e, incluso, permanecen en la sombra durante su presente en el escenario político y cultural. En el caso del análisis cuantitativo se trata de explicar cómo aquellos capitales cultural, simbólico, económico y erótico, combinados con cuestiones como el origen social, el lugar de residencia, la militancia política o la edad, sirven para explicar las trayectorias personales de los miembros de esta Generación, así como la relevancia que adquieren en el seno de la misma.

Sin embargo, se trata de un intento por complejizar la escena contextual a la que se enfrenta cada uno de estos agentes, de tal manera que no se sobrentiende que el factor de origen es determinante para que sus miembros operen de una manera u otra, sino que quedan sometidos a estructuras más amplias que superan su propia situación de origen.

En el capítulo II el autor comienza a anunciar sus intenciones estructurando a los miembros generacionales a partir de su origen social o su dedicación profesional —así como aquellos dedicados a los estudios universitarios, vinculados a una juventud considerada como valor fundamental en esta generación, tal y como se indica en la agrupación de La Joven España— y definiendo cómo modulan su posición social y política a partir de tales factores y su propia experiencia vital. Tal y como señala el autor,

la articulación de la *unidad generacional* que estudiamos a finales de la primera década del siglo XX tuvo efectos significativos sobre la reproducción social en los sujetos implicados y, al mismo tiempo, reflejó modificaciones que se estaba produciendo en la reproducción de una parte de las elites españolas (p. 130).

Análisis prosopográfico del que el autor extrae unas primeras conclusiones como modelo de expresión del canon a partir del cual se había construido esta generación, que sirve como muestra de las características propias de la sociedad del momento, más concretamente de sus elites intelectuales. De este modo se explica cuáles son los factores determinantes para el avance del país, y justifica la incorporación y exclusión de los sujetos a tal agrupación. Teniendo en cuenta la alta presencia de miembros pertenecientes al alto funcionariado y al cuerpo de profesores de la universidad, insiste en la prevalencia del capital cultural frente al económico —que había gozado de una mayor relevancia en periodos anteriores—, produciéndose lo que el autor señala como “la reconversión de capitales” (p. 135). De hecho, será tal la importancia de la universidad en la Generación del 14 que Costa Delgado dedica un capítulo, el IV, a mostrar cómo esta institución facilitó las relaciones entre el capital cultural y el origen social de sus miembros, comprendiendo que cuando menor es el origen social mayor es la dificultad para adquirir capital cultural; pero este primer factor no ha de entenderse como determinante o automáticamente excluyente de un posible ascenso en el mundo académico, ya que las estructuras jerárquicas comenzaban a favorecer un sistema meritocrático frente al clientelar, más propio de la Restauración.

El análisis exhaustivo sucedido en el capítulo III favorece la comprensión de la importancia de la firma del manifiesto, como espejo a partir del cual adquirir una cierta notoriedad, no sólo en la esfera de lo público sino especialmente en el ámbito

político. De hecho, gracias a las tablas que acompañan al texto podemos comprobar cómo la militancia política, así como su creciente relevancia en el escenario político, va a ir abarcando a un mayor número de firmantes, siendo en el periodo entre 1914 y 1918 y el de la Segunda República cuando mayor número de firmantes participen directamente de la política, mayoritariamente de la mano de partidos de izquierdas.

Ante la necesidad de expresar toda esta coyuntura de datos a partir de su personificación, para facilitar así la comprensión del lector, el autor dedica los siguientes tres capítulos a la muestra de la dimensión de la Generación del 14 en las personas de siete de sus miembros: Luis Araquistán, Manuel Azaña, Ramiro de Maeztu, José Ortega y Gasset, Tomás Álvarez Angulo, Francisco Núñez Moreno y Nicolás de Urgoiti.

En el caso de los cuatro primeros, estos representan el modelo generacional: pertenecientes a una burguesía con un capital económico como valor principal, le suman un capital cultural que les permite ocupar espacios cuyo acceso es más sencillo si se produce esta interacción entre ambos capitales. De hecho, tal y como expresa Costa Delgado, a partir de la selección de estos autores propone “un esquema de interpretación que pueda servir de orientación para explicar la relación entre la acumulación de capital cultural, la ocupación profesional y la trayectoria política” (p. 242), utilizando así la interacción de estos tres indicadores para construir un patrón que se pueda extrapolar a otros sujetos coetáneos.

Ante el juego de espejos que se presenta en esta obra, de contraposiciones que buscan esferas de comunión, las figuras de Álvarez Angulo y Núñez Moreno presentan un especial interés por sus características particulares de origen —en oposición a los sujetos antedichos. Ambos intelectuales presentan una aparente dificultad inicial para incorporarse al escenario intelectual de la capital. Sin embargo, cada uno de ellos dispone de un componente fundamental con el que poder alcanzar ciertas cuotas de relevancia no sólo entre la elite cultural sino también entre la política. Un acceso obtenido pese a que, tal y como queda reflejado en nuestro desconocimiento de estos nombres, su presencia fue efímera y ciertamente poco relevante comparada con Ortega, Azaña o Maeztu. Esta problemática deja entrever que su aproximación a la Generación del 14 y a las elites intelectuales y políticas, no alcanzó mayor profundidad ante la rémora que suponía su trayectoria de origen, que siempre se veía como un obstáculo aunque no se quisiera expresar como tal entre sus compañeros de la generación.

Finalmente, Nicolás de Urgoiti ejerce como modelo en la vinculación existente entre el capital económico y el cultural, al tratarse de un empresario cuya aproximación al escenario intelectual procede de la prensa y las editoriales. Pronto comprendió la importancia vital de la prensa dentro del debate político y la necesidad de participar de la misma, siendo así el fundador del reconocidísimo diario *El Sol*. Sin embargo, el paso del modelo político de la Restauración hacia un sistema de democracia representativa rompía con la ideología propia del periódico y de su propio fundador. Su incapacidad para adaptarse a este nuevo modelo político, especialmente con la llegada de la Segunda República, tuvo una clara repercusión en su trayectoria generacional.

Teniendo presente todas las características apuntadas, *La educación política de las masas* supone una aportación determinante al análisis de la Generación de 14, mostrando, por un lado, cómo su relevancia procede de su capacidad para participar de forma colectiva en el escenario político —tal y como demuestran los manifiestos de los que parte el autor; así como, por otro, exponiendo el cuestionamiento y la

problematización de la concepción tradicional en torno a las generaciones desde una perspectiva interdisciplinar.

Andrea Hormaechea Ocaña



MARIO BUNGE, *Filosofía para médicos*, Gedisa, Barcelona, 2017 (2^a ed.), 207 pp. ISBN: 9788416919390.

Cualquier texto reciente de reflexión sobre la medicina, al menos sobre la medicina en Occidente, está necesariamente abocado a tomar postura en la disyuntiva entre aceptar o no el cientificismo. Bien es verdad que es posible una posición intermedia entre ambas opciones, aceptando algunas de las premisas básicas del discurso científico actual y siendo crítico con otras. No obstante, ni el cientificismo ni sus críticos (entre los que destaca Michel Foucault y su legión de seguidores) se caracterizan por la moderación de sus posiciones, adoptando muy a menudo sus discursos un carácter totalizante, que podría denominarse teológico.

A poco que el lector se introduzca en la lectura de *Filosofía para médicos* descubrirá, sin duda, a cuál de estas dos perspectivas se adscribe el filósofo argentino Mario Bunge, que ha fallecido hoy a los 100 años de edad. Autor prolífico y, como señalan sus obituarios, abundantemente citado por otros autores (lo que es un criterio de medición del valor de un autor muy propio de los ambientes científicos), Bunge escribió este texto ya en su vejez (la primera edición es de 2012), cuando ya había tenido tiempo de aproximarse a la medicina no solo desde un punto de vista intelectual, sino también personal. Desgrana en estas breves páginas sus ideas sobre algunos de los aspectos principales de la medicina, como indican los títulos de sus diez capítulos: «Medicinas tradicionales», «Medicina moderna», «Enfermedad», «Diagnosis», «Medicamento», «Ensayo», «Tratamiento», «Prevención», «Ética médica», «¿Ciencia, técnica o servicio?».

En el tránsito temático que marca esta enumeración puede verse ya el argumento central de la propuesta de Bunge: la necesidad de pasar desde una concepción tradicional de la medicina a una medicina científica, describiendo qué ha de ser ésta con todo el aparato terminológico que emana de su extensa obra, centrada precisamente en la epistemología. Esta intención clarificadora del autor respecto del conjunto de términos con los que se hace referencia a la medicina puede ser el mayor mérito de este texto, en el que también destaca positivamente la capacidad crítica de Bunge frente a la mercantilización de la salud, pronunciándose repetidamente contra los abusos de la industria farmacéutica.

Sin embargo, es muy probable que el lector que se decida a adentrarse en *Filosofía para médicos* no esté buscando precisamente un nuevo vademécum de términos epistemológicos. En este sentido, el título no hace justicia al libro. *Breves ideas sobre medicina para filósofos*, *Reivindicación intelectual de la medicina científica* o *Ciencia médica para médicos científicos* hubieran sido mucho más apropiados para el contenido. Pues esta obra apenas puede aportar a quienes se dedican al ejercicio de la medicina (incluyendo aquí a todos esos colectivos profesionales a los que Bunge considera subespecialistas o artesanos dentro de esta misma área científica) algo que no sepan sobre filosofía, más allá de todos esos tecnicismos filosóficos que, como es sabido, tienen habitualmente un uso muy restringido y, en muchas ocasiones, arbitrario y cambiante.

Y es que a la palabra «filosofía» se la descarga en esta obra de Bunge de gran parte de su contenido. No solo histórico, sino conceptual, temático, reduciéndola casi por completo a la epistemología. Las primeras páginas del Prefacio, con las que se abre el libro, son muy ilustrativas: «Aunque un médico pretenda que la filosofía le aburre, de hecho filosofa todo el día» (p. 13). Esta asociación prácticamente inequívoca que Bunge establece entre pensar y filosofar no es que no sea cierta, es que incurre en una parcialidad de graves consecuencias. Evidentemente, aquí está la clave de interpretación de esta obra (y quizás no sería demasiado arriesgado afirmar que de toda la obra de Bunge): en aquello que se entiende por filosofía. Para quienes la asocian con un determinado tipo de pensamiento y de acción, caracterizado en su punto álgido por Sócrates como el examen sobre el propio modo de vida, no será posible sostener sin más que todo el piensa filosofa.

Pero los tiempos no parecen estar para tales exámenes, sino más bien predispuestos para seguir, una y otra vez, ahondando en todo lo que tenga que ver con esa nueva religión en que se ha ido convirtiendo la ciencia. El protagonismo que la medicina, la biomedicina para ser más exactos, viene desempeñando en esta preponderancia científica no puede minusvalorarse, pues se ha erigido en todo un nuevo marco de comprensión del mundo (el profesor Pedro Pereira, del Instituto Politécnico de Viana do Castelo, en Portugal, ha descrito con sencillez y acierto el proceso de construcción de esta nueva cosmovisión en su *La biomedicina como sistema cultural*). Si alguno de los creyentes en esta nueva religión científica se siente perdido y necesita un pequeño catecismo, no tiene más que leer esta *Filosofía para médicos* de Mario Bunge.

Juan D. González-Sanz
orcid.org/0000-0002-4344-8353



JOSÉ LUIS VILLACAÑAS, *Neoliberalismo como teología política. Habermas, Foucault, Dardot, Laval y la historia del capitalismo tardío*, Ned Ediciones, 2020, 282 pp. ISBN: 978-84-18273-01-8.

José Luis Villacañas, catedrático de Filosofía en la Universidad Complutense de Madrid, es autor de numerosas obras entre las que podemos destacar *Historia del poder político en España* (2014) o *Teología política imperial y comunidad de salvación cristiana* (2016). En *Neoliberalismo como teología política* lleva a cabo un detallado análisis del neoliberalismo, con el objetivo de mostrar que éste ha llegado a convertirse en toda una teología política que, en términos habermasianos, ha conducido a que la *ratio* económica colonice el mundo de la vida.

Es justamente con Habermas con quien Villacañas comienza su análisis. Partiendo del autor alemán, así como también de su complejo aparato filosófico, nos muestra la crisis y los problemas de legitimidad del capitalismo tardío, problemas a los que vendría a dar una solución el ideario neoliberal. No obstante, no es con Habermas con quien Villacañas dialoga a lo largo de toda su obra. Sus interlocutores principales son Dardot y Laval, quienes, partiendo de Foucault —a quien Villacañas también se referirá a lo largo de toda la obra— sostienen que “la actual Europa —a diferencia de la original— se ha construido desde un esquema neoliberal por la influencia decisiva de Alemania en su formación” (p. 12).

Y es que la construcción de la Unión Europea constituye, a ojos de nuestro autor, así como también de Dardot y Laval, uno de los momentos cruciales del proceso de hegemonización llevado por parte del neoliberalismo. La crisis del capitalismo tardío denunciada por Habermas “sólo podía resolverse intensificando el sentido de la libertad” (p. 54). Por supuesto, la libertad que dibujará el neoliberalismo será de carácter eminentemente económica y la interpretará de tal manera que la reduce al imperativo de la novedad, lo que, a su vez, convierte en hegemónica la posición del *Homo economicus*. Pues bien, la intensificación de la libertad propia del *Homo economicus* requería que Europa ganase competitividad, algo que sólo podía medirse mediante la estabilización monetaria, esto es, mediante la instauración de la moneda única, que deja la devaluación de la moneda al margen de la soberanía de los Estados.

Como se ha mencionado, la tesis principal de Villacañas —que da nombre a la obra aquí reseñada— es que el neoliberalismo ha llegado a constituirse en la última teología política, esto es, el neoliberalismo habría llevado a cabo la reunificación de la división de poderes, la reunificación de la diferencia entre la vida exterior y la vida interior. Como afirma Schmitt en *Leviatán*, la creación del fuero interno, de la conciencia religiosa, por parte del judeocristianismo, provoca una ruptura entre el ámbito público y la convicción ética de cada individuo. Pues bien,

Teología política es el nombre para la reunificación, con aspiraciones de totalidad, de la división de poderes que, de un modo u otro, fue constitutiva de Occidente desde la irrupción del judaísmo y el cristianismo como religiones mundiales. (p. 75)

Esto es, lo que caracteriza a toda teología política es su intento, exitoso o no, de reunificar las creencias religiosas y morales del ciudadano con la motivación que empuja al poder político exterior. El neoliberalismo sería la última y la más exitosa de todas las teologías políticas habidas desde la fractura provocada por el judeocristianismo en el seno del imperio romano.

Paradójicamente, el aliado que le permite al neoliberalismo llevar a cabo una reunificación tal se corresponde con la figura del Estado. El neoliberalismo —que, según Villacañas, no debemos reducir meramente al ámbito económico, pues constituye una realidad eminentemente política— sólo puede constituirse en una ideología hegemónica “si y solo si logra vincular su dimensión de poder mundial con su dimensión de dominación gubernativa; de unificar su estrategia general con su gobierno local” (p. 98). El Estado gubernamental se convierte, de esta manera, en la herramienta que le da al neoliberalismo un poder local capaz, mediante el principio de soberanía, de gobernar a la ciudadanía. El autor nos muestra varios ejemplos de cómo diferentes Estados europeos se han ido adaptando a la hegemonía neoliberal, dando cuenta, por ejemplo, de cómo el gobierno del PSOE encabezado por Felipe González “utilizó su mayoría absoluta para impulsar una destrucción de todos los sectores económicos que no se ajustaban a la unidad de medida de la productividad alemana” (p. 63). Con todo ello, el autor muestra la necesidad que dominaba una serie de decisiones políticas que podrían parecer contingentes.

El carácter necesario —y, por tanto, no contingente— de este tipo de acciones políticas viene dado por el “terreno evolutivo correcto que gustaba a Habermas” (p. 35) y que el autor adopta como propio. Como es sabido, Habermas se inscribe en la tradición marxista evolutiva de los grandes relatos. Justamente es la no pertenencia por parte de Foucault a una tradición tal lo que explica, tal y como lo expone Villacañas, que Foucault “no pudo ver que estábamos ante una revolución civilizatoria integral, una nueva etapa de la humanidad” (p. 35). Sin embargo, tampoco Habermas pudo verlo (p. 33).

Villacañas recurre al concepto de “biopolítica”, acuñado por Foucault, para referirse al tipo de gubernamentalidad neoliberal que encuentra su anclaje local en la figura del Estado. Es importante dar cuenta de que Foucault no entiende por biopolítica lo mismo que había entendido Rudolf Kjellén, quien hablaba de biopolítica para definir al Estado como un ente al que se le pueden predicar características propias de cualquier ser vivo. Tampoco tiene que ver, aunque está fuertemente influenciado, por la idea de *biocracia* de Comte, quien usaba este término para referirse a la capacidad que tienen los animales de adherirse de forma espontánea a las normas de la vida. Foucault, a diferencia de estos autores, entiende la biopolítica como una tecnología de poder que “se dirige a los hombres en la medida en que forman una masa global, afectada por procesos de conjunto que son propios de la vida”¹ como puede ser el nacimiento y la muerte. No se trata de entender al Estado como si este fuera un ser vivo, como haría Kjellén, sino que trata de señalar que comienza a desarrollarse una preocupación sobre los aspectos biológicos por parte del poder. Este poder tiene por objeto a la población. Se entiende aquí la población como un tercer cuerpo, diferenciado no sólo del cuerpo individual sino también del cuerpo social. La idea de población pretende expresar una concepción de la sociedad de tipo holista, la sociedad sería un todo orgánico. La sociedad que surge de todo esto es denominada por Foucault como la “sociedad de la normalización”.

¹ M. Foucault, *Hay que defender la sociedad*, trad. de Horacio Pons, Akal, Tres Cantos (Madrid), 2003, p. 208.

El concepto de “normalización” es fundamental dentro del argumentario de Villacañas, pues le servirá para explicar cómo el neoliberalismo llega a influir en las convicciones éticas, el fuero interno, de cada individuo, reunificando así la división de poderes y constituyéndose en una teología política. Con el concepto de normalización, Foucault retoma la idea de Comte que ligaba la *biocracia* con la norma. No obstante, y a diferencia de este último, el pensador francés no habla de una adaptación a una norma vital, sino que más bien se trata de una norma socialmente construida a la que se adaptan los cuerpos en el nivel de la anatomopolítica y que sirve como base a las regulaciones sobre la población de la biopolítica. Es importante no confundir la norma con la ley, pues aunque ambas vienen a configurar la teología política del neoliberalismo, llevan a cabo roles distintos. Mientras que la norma compara a los actos y a los individuos con otros actos e individuos que son considerados como una regla a seguir, la ley los relaciona con un corpus impersonal. Además de ello, la norma parte de una valoración previa sobre las conductas para imponer una conformidad, su objetivo es alcanzar cierta homogeneidad. Por otro lado, la ley no tiene por objetivo la homogeneidad, sino que se limita a demarcar qué es lo permitido y qué es lo prohibido.

Uno de los méritos de la obra de Villacañas consiste en aplicar los conceptos foucaultianos a un ámbito y a una realidad política —el neoliberalismo— que Foucault no pudo llegar a analizar, mostrando cómo, mediante la normalización capitalista, el neoliberalismo constituye una nueva “naturaleza de las cosas”, “absolutizando el mundo económico como esfera única de sentido” (p. 182), lo que hace que el dispositivo capitalista sea dibujado como “natural”. (p. 184).

La categoría de “vida” resulta fundamental tanto para entender la filosofía de Foucault, como también para seguir de manera adecuada las ideas que va desplegando Villacañas a lo largo de su obra. Se trata, por otro lado, de una categoría que se ha vuelto central, desgraciadamente, en la política de estos últimos meses. La obra de Villacañas, tal y como explica él mismo (p. 245), estaba siendo finalizada cuando estalló la crisis del Covid-19, razón por la cual el autor decidió incluir a la obra un *Post scriptum*, de obligada lectura, reflexionando sobre este mismo tema.

Rubén Alepuz Cintas

GEORGE MEREDITH, *El Egoísta*, traducción de Antonio Lastra, Cátedra, Madrid, 2019, 669 pp. ISBN: 978-84-376-3991-8.

Esta obra de Meredith, *El Egoísta*, consiste en toda una poética aplicada a una comedia amorosa en el sentido de que tiene un final bastante complaciente después de un proceso de ridiculización de la figura humana del perfecto egoísta, en este caso, sir Willoughby. Es la poética que expone George Meredith en su *Ensayo sobre el espíritu cómico* en la literatura y la noción filosófica que comporta.

En la introducción del mismo libro, el editor ha considerado necesario incluir una cita que nos esclarece la idea que Meredith tiene del poeta cómico. Se trata de una carta del autor dirigida a Stevenson en la que podemos encontrar una referencia al croar de las ranas. Podríamos pensar en un guiño a Aristófanes y su obra *Las Ranas*, del cual Meredith ya expuso su visión, considerándolo poeta cómico por excelencia desde todos los aspectos que en su obra se hallan con relación a la enseñanza que ha de aportar la musa cómica a la sociedad. Croar es una maldición que sufre el poeta frente a la vida y lo fuerza a castigar a sus conciudadanos a base de tragos de un veneno propio que ha sido obtenido de la ridiculización del comportamiento humano. Meredith lo plasma como un intento de respuesta a la absurda existencia en contraposición a la tragedia que la solemniza.

Uno de los personajes de esta comedia novelesca es el doctor Middleton, cuya figura es poderosa por su autoridad, es decir, es la excusa que lleva a su hija a comprometerse con Willoughby y no poder dejarlo pese a que no siente amor por él. Es una figura cercana a un *pater familias* o un patriarca tradicional, en la cual se refugia la mujer, su hija Clara, ridiculizando aún más su lucha interna entre hacerse sentir como ser pensante o someterse a un papel que la sociedad le impone y que le supone anular su intelecto. Ella intenta luchar por su sitio pero no duda en esconderse en la sombra a la hora de rebelarse, alegando que es débil por su condición femenina. Meredith advierte que no hay ego posible para Dionisos, que somete y destruye toda máscara personificada distorsionándola de mala manera, pues el doctor Middleton se ve abatido por un vino Oporto que Willoughby utiliza para hacerlo bailar a su gusto y conseguir amansar su orgullo. Esto se explica por la necesidad que siente el protagonista Willoughby de empujar más a la sombra el espíritu de Clara para favorecer su orgullo. Tanto Middleton como Willoughby reaccionan ante el cambio, no obstante, el primero lo hace por convicción y el segundo por poder: no quiere que el abatimiento acabe con su imagen célebre en el condado, pues es un ídolo de masas. Como nos contaba Meredith en su ensayo sobre el espíritu de la comedia, estamos ante una estructura social que impide la igualdad intelectual entre mujer y hombre que da libre acceso a la condición de humanidad. *El Egoísta* nos ofrece esta imagen para la reflexión. Además, nuestro poeta Meredith afirma que el libro en potencia no gustará por incomprensible ni al público ni a sus amigos, cosa que nos puede llevar a pensar en la maldición de croar de la que habla en la carta dirigida a Stevenson.

Otro elemento importante en esta comedia es el *Libro de la Tierra*. Meredith nos habla de este libro como *Libro de la Humanidad* en cuanto a su carácter sapiencial de sentencias recogidas a partir de la experiencia del ego humano. Una de las máximas de este libro es “El placer del mundo consiste en tumbar nuestra marcial letra I, invadir nuestra identidad, desollar nuestra amabilidad. Pensar es el inicio del disgusto del mundo”. Sugiere que hay que leer y rescatar este libro pero siempre con espíritu cómico, quizás al estilo de Sócrates, pues la comedia es correctora de la pretenciosidad y la última civilizadora encargada de recordar al ser humano su historia natural que se oculta bajo el exceso del lujo que conlleva la protección de la identidad. La tragedia obnubila los sentidos y la risa cura la razón. Esta sentencia de Meredith se ve aplicada en Willoughby como uno de los que no ríen ni permiten lo ridículo pero se convierten en ridículos ellos mismos. Esta ridiculización se basa en el empeño que tiene el protagonista de proteger su dignidad a través de la mentira: se engaña a sí mismo pensando que Clara no sabe lo que quiere y no lo está rechazando a él porque es el mejor, y además, engaña al resto ocultando lo defectuoso de su relación con ella. Horacio De Craye es otro personaje, amigo del protagonista, que compite con él por Clara. Se contrapone a Willoughby por su visión de la vida llena de humor, y quizá, demasiado ridiculizante. Este personaje evita en todo momento que el patetismo nos arrolle pese a ser parcialmente necesario. Meredith dice que la figura del egoísta mueve a piedad por su propia muerte trágica, en cuyo epitafio figuraría que se mató a sí mismo por amarse tanto. Los duendes asistirán al velatorio a sacar el absurdo de las figuras imponentes en su vacuidad y son personajes que desafían continuamente la autoridad como duendecillos o sátiros sabios o como el mismo Calibán hace con Próspero o Lucifer con Dios. Esto es lo que De Craye hace con Willoughby a ojos de Clara. Los duendes son importantes a lo largo de la obra y atosigan constantemente a nuestro egoísta Willoughby, pero en este caso son imaginarios y no concretos. Este egoísta puede asemejarse al héroe de la tragedia (pues Meredith hace frecuentemente alusión así a Willoughby) enamorado de sí mismo y despreciador del mundo exigiéndole en todo momento una idolatría y hablando de sí mismo como templo de adoración en el amor. Es el perfecto caballero seductor y joven, rico, “generoso” e incapaz de renunciar a Leticia Dale, una poetisa solterona que lo ama devotamente por su falsa abnegación hasta que experimenta una evolución espiritual que le revela la identidad de un egoísta en potencia y toca climáticamente el tema principal de la obra: la existencia de un posible amor fuera del egoísmo. Como George Meredith dice en su ensayo anteriormente nombrado, Willoughby es la clase de hombre que padece la epidemia del *agelastós* (en griego, “el que no ríe”) y pretende aspirar a la devoción de Clara Middleton, calificada como “pícaro de porcelana”, que lo ridiculiza por incapaz de responder y llega a conocerlo en su egoísmo perverso, a desplomar su orgullo y a hacerlo sufrir en una guerra amorosa que aspira a convertir un matrimonio en un templo de adoración, de modo que esta porcelana de Willoughby acaba por romperse recogiendo los pedazos de Leticia Dale, que es realmente quien se rompe y pierde su razón de ser o su amor por Willoughby. Parece ser el personaje de mayor complejidad en la obra y descubre todo el egoísmo a su alrededor como una peste que contamina la casa Patterne e intoxica a todos los que rodean a sir Willoughby. Todos son egoístas reconocidos menos Willoughby, empeñado en mostrarse al mundo como héroe altivo que desprecia todo contacto y acercamiento a los duendecillos hasta que la porcelana se hace pedazos. La pícaro lo engaña pinchándolo en la víscera del amor y lo lleva a desesperar hasta volverse a Leticia en un acto de autorreconocimiento de su propia ignorancia y la crisis de identidad. Leticia promete ser la salvación de su alma pero no sin antes rasgar el velo de Maya que todos los de Patterne, como ella misma tuvo una vez, mantienen para mimar al héroe. Ella es la única que estuvo en aquella caverna o

templo de adoración ante su ídolo y fue capaz de salir a asomarse en el momento en que descubrió el egoísmo de ella misma: amar a Willoughby es amar la admiración que él mismo siente por la constancia, virtud de la que ella alardea. Esto es, ambos son ídolos el uno del otro.

Es una obra cuyos hilos se articulan en torno al egoísmo del que cada uno tira. Todos son almas solitarias que arrastran un leño haciendo de este un dios para regocijarse con la carga. No obstante, Vernon Whitford, primo de sir Willoughby, y Clara Middleton, prometida del héroe, acaban por ser los verdaderos enamorados que sufren ataques de egoísmo, aunque realmente prueban el verdadero amor fuera del egoísmo y triunfan en ello. Vernon ya tiene “ojos de cabra” de modo que Meredith nos indica que éste ve el mundo algo distinto de su primo apolíneo. Clara está en disputa con su ego y libertad ante la promesa de devoción y sometimiento a Willoughby hasta en su propio pensamiento, no obstante, pretende engañarse a sí misma y rechazar a Willoughby al pensar en hacer el bien al mundo y no solamente a nosotros mismos. Es la pícara de porcelana con un atisbo satírico en su alma que ensombrece la existencia de Willoughby como *agelastós* contra el mundo, de modo que ella, como criatura salvaje capturada que clama por ayuda, estaba destinada a ser Eco para Narciso y a ser una pareja destructora recíprocamente. Así es como Vernon la califica, como Eco.

Las máximas del *Libro del Egoísmo* que resumen la obra en sus actos son las siguientes: la posesión sin obligaciones con el objeto poseído se acerca a la felicidad (el amor de Vernon y Clara), es doloroso renunciar a lo que abandonamos de buen grado (nunca exenta de cierta ironía en cuanto a la generosidad de Willoughby de entregar Clara a su primo), un orgullo herido que no devuelve el golpe se desmorona, nuestros sueños de héroes y heroínas empalidecen ante la realidad (el caso de la señorita Dale). No es nada casual que sir Willoughby esté en contra y deteste la poesía y al poeta, de modo que podemos encontrar una trinidad contrastiva: un poeta Whitford con ojos de cabra y mirada intensa, un héroe *agelastós* y Horacio De Craye, “amigo” y sátiro cuyo carácter hilarante en exceso choca con la firmeza de sir Willoughby y supone el golpe de duda para el orgullo del héroe que acaba por hacerse más sabio al reconocer que está perdido y necesita finalmente la ayuda de su guía destructora, Leticia Dale, que se parece a un Virgilio que lo acompaña en el Infierno. Leticia acepta el destino con resignación y fatalidad, de modo que este error la lleva a envejecer con la idea de un ídolo en Willoughby. Cuando la generosidad de este se hace pedazos quedando al descubierto su egoísmo, se recobra y examina a sí misma y abre la cuestión: ¿cabe la posibilidad de la existencia de un amor fuera del egoísmo?

El destino que afronta finalmente nuestro héroe es el que ridiculiza su orgullo mediante la figura de Clara y su afán por poseerla, pues ella no cede al culto a su persona ni a la adaptación a la idea de mujer que Willoughby tiene en su cabeza. Por otra parte, el amor de Leticia no deja de ser egoísta: pretende que Willoughby sea fuerte en su forma de ídolo y el derrumbe de su orgullo ante ella hace que Leticia caiga en un desencanto de su ideal. El ideal muere con el amor y Leticia descubre que no ama, como un alma moribunda que se amaba a sí misma en la cabeza de sir Willoughby. En última instancia, en esta obra la ironía reside en el empeño de un mundo fingido, por ello, retornando a la máxima del *Libro del Egoísmo* que afirma que “pensar es el inicio del disgusto del mundo”, todo hombre pretende esconder su egoísmo y mostrar su orgullo. Los duendes acechan y el egoísmo no nos permite hacer frente a la ridiculización del destino, pero es una defensa hasta que se interpone el orgullo que destroza toda sabiduría, pues, a partir del ejemplo de Willoughby, se concluye que no se puede poseer un ego del que no somos únicos responsables y el cual el orgullo cela, debido a que el ego es una imagen que se proyecta en la sociedad y que puede desmoronarse sin este apoyo social.

Imán Rahmani Debakh

DIEGO SÁNCHEZ MECA, *El itinerario intelectual de Nietzsche*, Tecnos, Madrid, 2018, 296 pp. 4^a ed. ISBN:978-84-309-7347- 7.

Recién inaugurado el siglo XXI, la reflexión del gran filósofo Friedrich Nietzsche inaugura una labor de deconstrucción de la tradición occidental. Sánchez Meca, autor de esta obra, trata de recopilar no solo la poliédrica configuración primera desde la que el gran filósofo engendra sus primeros años de formación, sino que también lleva a cabo un trabajo organizativo, con el fin de revelar las bases formativas que dan forma a su construcción personal e intelectual.

Narra la magnífica trayectoria del conjunto de obras nietzscheanas, contemplando el gran poder que estas contienen para dar rienda suelta tanto a excelentes exégesis, como a profundas tergiversaciones. Para ello, habla de las posibilidades que alberga un mismo Nietzsche. Ya sea partiendo de su genealogía histórica y su crítica de los valores tradicionales como un hombre fiel a la Ilustración y defensor de la liberación del hombre de toda esclavitud o, por el contrario, un Nietzsche marcadamente antidemocrático, amparador del antiguo orden jerárquico aristocrático, que impulsa la dimensión positiva del hombre con las categorías de voluntad de poder y superhombre. Así pues, se pueden extraer diversidad de interpretaciones del mismo filósofo. Sin embargo, nos hallamos precisamente ante una obra que perfila dicha asistematicidad y dota al lector del conocimiento necesario para la comprensión de los conceptos esenciales.

Prueba de ello es la posibilidad de que cada lector extraiga un punto de vista distinto, inclinándose hacia un fuerte vitalismo arraigado en lo corporal, un ateísmo puramente existencialista o incluso hallar numerosos rasgos próximos al pragmatismo. Ahora bien, de cualquier modo, Sánchez Meca identifica las líneas de fuerza que subyacen y conducen los escritos de juventud destacando, en primera instancia, la importancia que contrae en dicho período la recepción y reinterpretación de los ideales clásico-románticos.

Conviene subrayar que, en los primeros años de su vida, Nietzsche recibió una educación proveniente del clero protestante. En ese mismo momento, Alemania se encontraba centrada en una incesante búsqueda y construcción de una identidad nacionalista. Nietzsche vincula las necesidades sociales con la educación percibiendo en la Grecia Antigua un ideal regulativo en un sentido kantiano y un modelo de fundamentación a seguir. Es decir, el mundo clásico se convertía en centro de las esperanzas alemanas como vórtice y punto de transición. Era la ilusión de un verdadero renacimiento cultural que se apoyaba en una adecuación del mundo helénico. De ahí se explica la preeminencia de la pedagogía humanístico-clásica en el sistema educativo alemán, caracterizada por una gran dureza y disciplina. Los esbozos y primeros escritos autobiográficos del joven Nietzsche nos muestran de qué forma se comenzaba a tejer una autoformación acorde con los principios de esa

*Bildung*¹. Eran escritos de los que se ha de señalar la relevancia que contiene el espíritu poético y la poesía en sí, como acción formadora del carácter individual y ejercitante de la sensibilidad a modo de propedéutica colectiva. Una condición posibilitante de acceso a un nivel superior de cultura.

En esta época tomó como referencia a personajes heroicos y titánicos como Hermanarico², Alejandro Magno, Prometeo o Manfred a través de los cuales su principal objetivo es que la figura creada contenga la capacidad de expresar la fuerza primigenia de la tradición germánica. No obstante, su impulso poético lo conduce a lecturas de diverso género descubriendo personalidades como Ralph Waldo Emerson o Byron. La primera se podrá ver en *La ciencia jovial*, el libro IV (Sanctus Januarius). Trata de forma muy similar al dictado filosófico del pensamiento emersoniano su vitalismo, la figura de ese nuevo hombre dotado de independencia y fruto de la superación personal, capaz de tomar sus propias decisiones. Podemos ver cómo ya, en este ambiente, se empieza a bosquejar su actitud hacia un héroe como genio en cuanto a personificación de una fuerza sublimada de la naturaleza.

Es justamente en ese instante cuando Nietzsche se desmarca de los valores y esquemas conceptuales de un pasado, que preparan gran parte de sus temáticas ilustres, tratadas posteriormente en la madurez de su filosofía, como son el amor fati, el eterno retorno, el cristianismo, opiniones sobre la ciencia y la historia, la crítica al Estado monstruo nivelador de las diferencias, etc.

El aprendizaje de los fundamentos filológicos tuvo inicio en la Schulpforta — institución escolar de raigambre protestante— desde la cuál Nietzsche empezó a comprender la estrecha relación de conflicto y colaboración que vinculaba su actividad filológica con su creciente inmersión en la filosofía. De acuerdo con la *Bildung*, que poco a poco se estaba formando, Nietzsche llevó a cabo un análisis crítico del contenido, fuentes y escritos del griego Demócrito, al que consideró como la culminación del pensamiento preplatónico. Quedó fascinado con la investigación racional de las causas de los procesos naturales de la hipótesis democrítea, según la cual era posible reconducir el desarrollo del universo a un movimiento mecánico que excluía la intervención divina.

Antes de que Nietzsche entre en contacto con el revolucionario sistema musical de Richard Wagner y el *pathos* pesimista de Arthur Schopenhauer es necesario mencionar la gran influencia que supuso para él la figura de Hölderlin. La unión entre Nietzsche y la filología clásica tendía por algunos a quedar relegada como “*superada y dejada atrás, sin influencia notable en la formación y desarrollo de su pensamiento de madurez*” (p.67). Incluso fue denunciado de acientificismo, ignorancia e insolencia por Wilamowitz-Möllendorf³. A pesar del ostracismo al que lo condenaron entre otros también Howald al reiterar que sus trabajos filológicos no seguían una metodología científica se dirigió hacia la popularidad gracias al estatuto que le otorgaron filólogos como Ritsch, Rohde, Usener, Curtius, Rübbeck, Kiessling, Wolkmann o Wachsmuth. Aun así, más allá de toda particular contemplación, aquello que debemos tener presente como el poso de la esencia del Nietzsche filólogo reside en el gran trabajo de investigación acerca de los contrastes entre las condiciones culturales de la Antigüedad

¹ En alemán: autoformación, autorrealización. Se refiere a la tradición alemana de cultivarse a sí mismo, en la cual la filosofía y la educación están vinculadas de manera tal que se hace referencia a un proceso de la maduración personal y cultural.

² Rey godo de los greutungos del siglo IV.

³ Véase panfleto: *Filología del futuro* o The Wilamowitz-Nietzsche Struggle: New Documents and Reappraisal, en *Nietzsche-Studien* 12 (1983), pp.214-254.

y el presente. Es precisamente este punto el que permite al estudiante llevar a cabo una crítica de la actualidad.

La ambigüedad constitutiva del concepto de filología es tratado en *Homero y la filología clásica* y *Enciclopedia de la filología clásica*. Se centra en analizar las consideraciones que en un inicio inspiraron la filología clásica para contrastarlas con sus desarrollos modernos. Tras esto, Sánchez Meca sintetiza las críticas de éste al gremio de los filólogos en las acusaciones siguientes: la inmadurez del público para aprehender la esencia griega, la presentación de una Antigüedad falseada y cristianizada, y cómo la figura del filólogo se convierte en funcionario docente que busca primordialmente su seguridad. Todo ello, bañado del imaginario filisteo que, según Nietzsche, es el principal patrocinador de un humanismo confuso y negligente.

Pero es preciso mostrar que justamente a partir de *El nacimiento de la tragedia* y el abandono de su cátedra, Nietzsche pierde el interés por la filología al tiempo que reniega de su etapa schopenhaueriano-wagneriana, construyendo a partir de aquí un pensamiento crítico-genealógico nuevo. Lo que fue filología poco a poco se estaba convirtiendo en crítica filosófica más que en una burda imitación del universo griego. A través de la identificación de los presupuestos epistemológicos nuevos sobre los que se apoyará propone una vuelta a los griegos comprendida como movimiento de dessecularización, equivalente a una reactualización y afirmación de la temporalidad trágica como devenir propio del mundo. Con la ironía socrática muere la tragedia, expresada en términos helénicos. Con Sócrates tiene, sin duda, lugar una racionalización del mundo. Pero hemos de recordar que, previamente a ello, imperaba el triunfo de la espontaneidad propia de lo corporal, de lo pulsional u originario. Estamos ante el comienzo de la filosofía como saber desligado de la raíz metafísica y pasional del mundo. Ahora vence una nueva filosofía como el puro ejercicio lógico de la razón y el olvido de lo que, en esencia, la tragedia implicaba con su significado.

Con respecto a sus proyectos inacabados cabe mencionar dos: *El futuro de la educación* y *Arte sin metafísica*. Por un lado, las conferencias *Sobre el futuro de nuestras instituciones educativas* de 1872 posicionaban la piedra angular en el aspecto práctico necesario para impulsar la renovación político-cultural de Alemania. Hacían hincapié en cómo una determinada forma de educación de la juventud universitaria podría facilitar una orientación eficiente. Intrínsecamente conectado al aspecto que diferencia los intereses nietzscheanos de los schopenhauerianos, a saber: la concepción de la voluntad. Los segundos afirman que es imposible actuar sobre la voluntad humana. Su carácter inteligible reformado desde toda la eternidad fija, en el personal querer universal, los esquemas de la totalidad de sus actos. Los primeros, en cambio, apuntan al renacer de la voluntad misma. Consideran que un carácter no es más que una representación que es extendida al ámbito del devenir y, por ende, da lugar a un lado externo: el hombre empírico.

Por otro lado, en las obras que OCI incluye en *Sobre el futuro de nuestras instituciones educativas*, la crítica incide ahora en las cuestiones políticas y sociales, que quedan recogidas en el prólogo titulado *El Estado griego*. La figura ejemplar del filósofo es expuesta en el prólogo *La relación de la filosofía de Schopenhauer con la cultura alemana*, de la misma forma que encontramos en *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, encontrándonos aquí un par de relaciones internas entre dos momentos de su obra. Ello tuvo su origen en *El nacimiento de la tragedia*, donde se inició como concepción no metafísica de la fuerza y del acto de producción de formas y significados. Y fue en este sentido como se anticipó en el prólogo *El pathos de la verdad*.

Impulsado por este *mare magnum* de ideas Nietzsche, tanto en la primera como en la segunda parte de su obra *Las consideraciones intempestivas*, establece lo

que considera la unidad del espíritu alemán a partir de una analogía sobre la victoria militar de Prusia sobre Francia. Esta unidad representa lo derrotado por una nueva cultura presidida por el racionalismo económico y la discursividad histórica a la que nuestro autor tacha de mediocre. De la misma forma, asigna este particular a la enfermedad del positivismo histórico por la hipertrofia que supone para el impulso de un renacimiento dada la autosatisfacción, pasividad y resignación que conlleva ante cualquier novedad. Este proyecto encaminado por el *médico de la cultura* saca a la luz la decadente manera en que se hace ciencia. Denuncia el conjunto de mecanismos deshumanizados e impersonalidad generalizada que impregna la falsa economía de la “*división de trabajo*”. La auténtica cultura es el dominio del arte sobre la vida, a saber: la posibilidad de la cultura como recreación artística de la vida. Por este motivo, se sitúa a la figura del filósofo y del artista como heraldos del nuevo espíritu alemán. Este tema se relaciona directamente con *Schopenhauer como educador (EDU)*, la tercera intempestiva, en la que define la configuración del sabio, aquel capaz de enraizar su inspiración y creatividad del presente con los ideales del pasado.

La filosofía del espíritu libre apareció análogamente a un nuevo eje de intereses. Los problemas de salud le condujeron a la creación de una nueva filosofía y un nuevo modo de relacionarse con él mismo. El *freier Geist* se convertía en una constante en obras como *La gaya scienza* o *La ciencia jovial*, *Opiniones y sentencias*, *El caminante y su sombra* —posteriormente ambas constituyeron en 1879 la segunda parte de *Humano, demasiado humano*—.

El pensamiento del último Nietzsche con respecto a la figura del filósofo, una de las más importantes, resalta la posición de este como legislador, un creador de valores que destierra las antiguas ficciones de valor. Conocidas estas comúnmente como “verdades”, ya sea en el campo de lo lógico, lo político (moral) o lo artístico. El conocer, como categoría funcional de un auténtico filósofo y no como un mero trabajador filosófico u hombre científico, es crear y, por ende, legislar. *A priori* su voluntad de verdad no es más que voluntad de poder. En este contexto hay que situar la defensa de la existencia de un conocer particular del *Übermensch* que no es sino la superación del nihilismo. En un origen invita a no creer en verdad alguna y, por tanto y asimismo, amar solo la vida.

En otras palabras, en la relación del individuo con la comunidad, el sujeto afirma que ante una norma moral, ley o verdad observa el poder contingente y pragmático de aquel que se halla tras ellas, es decir, la intrascendencia de aquel que las ha promulgado. Precisamente porque estas podrían ser de otra manera. En cambio, en las antípodas de este pensamiento, se encuentra el acto poético, el artista que como tal es autónomo y plenamente dueño de sí mismo. El Estado es una organización pragmática y en ella confluyen y luchan diversidad de intereses y derechos. El *Übermensch* designa a un tipo de constitución superlativa en contraposición al hombre nihilista, al “moderno”, “bueno”, “cristiano”.

Especificar la concepción nietzscheana del europeo muestra cómo la moral europea occidental contrapone cultura y naturaleza identificando la moralización con una nefasta desnaturalización. Las consecuencias que trae esta drástica escisión del prejuicio dualista metafísico da lugar a dos desenlaces como centro de reflexión. Por un lado, al entrenamiento moral impuesto al europeo actual, que hace de la cultura un mal modo de dar forma al caos de los impulsos vitales. Por otro lado, el surgimiento de seres sin arraigo, sin regulación natural de sus instintos, seres desorientados, angustiados y dominados por el deseo de estandarización y fusión con la masa.

Aspectos tan determinantes que hacen referencia al significado filosófico del pensamiento de Nietzsche contenido en sus *Fragmentos póstumos* son abordados por Meca con una precisión formidable, dando la oportunidad al lector de conocer el nuevo

panorama filosófico que se estaba gestando. Además, la brillantez de su obra radica en la manera con la que rechaza las burdas simplificaciones que a lo largo de la historia han hecho que la figura de Nietzsche fuera nada más que un mito, una construcción banal, a partir de un insuficiente conocimiento de ella. Ejemplo de este último comentario podemos encontrarlo en el ideológico uso que fue ejercido por parte del nacionalsocialismo en pro de defender los fundamentos de doctrinas fascistas y racistas, uso en gran parte promovido por la intromisión de su hermana Elisabeth.

Sin embargo, Nietzsche abre todo un espectro de reflexión contribuyendo a la aparición de los fundamentos metafísicos subyacentes de lo que posteriormente fue el psicoanálisis, el giro lingüístico o la propia hermenéutica. Así pues, Sánchez Meca ampara al lector para que éste no incurra en adanismo haciendo que tome conciencia del espesor filosófico de las categorías centrales del pensamiento de Nietzsche, categorías con las que podrá llegar a fundamentar unas condiciones hermenéuticas que contemplen incluso la superación de las mismas.

Carlota Gómez Herrera



DONATELLA DI CESARE, *Marranos. El otro del otro*, Gedisa, 2019, 140 pp. ISBN: 978-84-17690-70-0.

Donatella Di Cesare es profesora de Filosofía teórica en la Universidad de Roma La Sapienza, se ha especializado en fenomenología y en hermenéutica filosófica y es autora de múltiples obras entre las que destacan *Gadamer: A philosophical Portrait* (Indiana, Indiana University Press, 2013), *Sulla vocazione politica della filosofia* (Torino, Bollati Boringhieri, 2018) o *Heidegger y los judíos* (Barcelona, Gedisa, 2017), en la que, a propósito de la publicación de los *Cuadernos negros* heideggerianos, defiende que esta publicación nos obliga a releer a Heidegger desde una perspectiva diferente, llegando a defender la existencia de un antisemitismo metafísico en el seno de *Ser y tiempo*.

En *Marranos. El otro del otro*, Di Cesare busca trasladar el concepto de “marrano” del ámbito histórico al filosófico, con la intención de hacer del “marrano” un concepto filosófico fundamental para entender la modernidad misma: “Reflexionar sobre el marranismo sin condenas ni apologías, considerando su sentido complejo y articulado volviendo a recorrer sus singulares sendas, significa sondear a fondo la modernidad” (p.11). De esta manera, los marranos, esto es, “aquellos judíos que, en la península ibérica y los dominios españoles, se vieron forzados a convertirse al cristianismo para zafarse del exilio o de la muerte” (p. 9), se convierten en la figura inicial de la modernidad.

Di Cesare defiende que la forzosa conversión del judío al cristianismo da lugar a una situación político-social tal que hace del marrano una figura única, a través de la cual se genera todo un pensamiento que dará lugar al pensamiento moderno. Todo ello, sin embargo, lo defiende Di Cesare a la par que argumenta que la modernidad no puede ser leída como un proceso histórico armonioso y unitario. La figura del marrano sirve para acercarse “no a una modernidad bien avenida y armoniosa, sino atravesada por una irremediable disonancia” (p. 15).

El subtítulo del libro ya destaca el núcleo teórico de la elevación de la figura del marrano a categoría filosófica: el marrano es *el otro del otro*. Con esta expresión, Donatella Di Cesare busca dar cuenta de que con el marrano se inaugura una nueva manera de concebir la alteridad. Si, hasta el momento, el judío había sido el “otro” a ojos de los cristianos y se había visto excluido y confinado en guetos, el marrano, pese a su forzada conversión al cristianismo, sigue siendo visto como el “otro”. Se trata ésta de una alteridad paradójica, el marrano será el “otro” a ojos del cristiano, pero esta alteridad ya no puede ser concebida de la misma manera. Mientras que el judío representaba una alteridad exterior, que queda fuera de la comunidad cristiana, el marrano es una alteridad que se da en el seno mismo de tal comunidad:

El marrano fue, pues, el otro interno. Obligado a una emigración interior siguió siendo, pese a todo, diferente, inasimilable, y heredó la alteridad del judío. Y, sin embargo, judío ya no era, sobre todo a ojos de los judíos. La nueva alteridad del marrano no fue, pues, sólo interna. Ya respecto al judío, el otro por excelencia, el marrano se convirtió en el otro del otro. (p. 44)

Si bien es cierto que muchos judíos se convirtieron al cristianismo de una manera total, otros muchos persistieron en su judaísmo en el ámbito privado. Esto genera, a ojos de Di Cesare —quien, a su vez, se apoya en *La cuestión judía* de Marx— la separación entre la esfera pública y la esfera privada, originando una de las dicotomías fundamentales de la modernidad política.

Además de todo lo mencionado, la interioridad de la alteridad del marrano no se agota en su significado político-social, sino que alcanza el ámbito de la identidad propia. La continua sospecha que se cierne sobre la figura del marrano le obliga a apostar por una religiosidad íntima, reducida al ámbito privado y obligada al disimulo.

Es justamente en el disimulo del marrano donde encuentra Di Cesare otra de las categorías a partir de las cuales leer la modernidad. El disimulo genera una dualidad en la identidad marrana, que no encuentra ninguna tradición a partir de la cual entenderse y con la que identificarse de manera íntegra. Cristiano en el ámbito público, judío en el privado, el marrano escruta su propia interioridad, que encuentra fragmentada. Como consecuencia de ello, nuestra autora sostiene que el marrano, empujado por el disimulo, inaugura la introspección, que, a su vez, conduce a la liberación de la concepción de una identidad integral:

En el pasado, el individuo estaba inserto en una tradición cuyas ideas y costumbres adquiriría hasta que la identificación era completa; de ahí surgía la ilusión de una identidad integral. Si este lazo se rompe y recomponerlo parece artificioso, el sí se convierte en el foro interior reservado a una autoridad superior a cualquier convención: el espacio de la conciencia. Así nace la modernidad, cuyo preludeo es el marranismo. (p. 52)

La elevación de la figura del marrano a categoría filosófica encuentra aquí su justificación última. Si el “marrano” puede servir como concepto filosófico es justamente porque se encuentra directamente relacionado con el ámbito de la conciencia, con la imposibilidad de recurrir a ninguna tradición a la que apelar y a partir de la cual justificar la propia acción. En este sentido, podemos afirmar que para Donatella Di Cesare el marrano viene a constituir el sujeto moderno. Se trata este, sin embargo, un sujeto moderno diferente al que tradicionalmente nos referimos. No obstante, es en el marrano justamente donde verdaderamente encontramos un verdadero punto de ruptura respecto de la filosofía clásica. Si el sujeto moderno inaugura una nueva subjetividad en relación al pensamiento clásico, no se debe a la apelación a la conciencia, ni a haber inaugurado la introspección —pues son elementos constitutivos de la filosofía misma, tanto de la filosofía antigua, como de la filosofía moderna—, sino a la idea de que lo que uno se encuentra en la apelación a tal conciencia es la multiplicidad, la existencia de una identidad fragmentada que se aleja de la ilusión de una identidad integral.

Todo ello implica entender que el marranismo es “un fenómeno que no ha concluido todavía, como tampoco la modernidad se ha agotado aún” (p.11). Hacer del sujeto moderno un sujeto escindido, fragmentado, implica entender la hermenéutica y la postmodernidad filosófica como un capítulo más de la modernidad, tal y como muestra Di Cesare al subrayar el judaísmo marrano de Derrida: “Excluido-incluido, fuera-dentro, en el margen último, asediado por la ‘turba de la identidad’, Derrida no puede hacer otra cosa más que atestiguar la imposibilidad de una coincidencia del sí consigo” (p. 126). A su vez, es justamente la idea de que la modernidad aún no ha concluido lo que posibilita ver en esta no un proceso armonioso y unitario, sino uno atravesado por esa irremediable disonancia que mencionábamos antes.

Por todo lo dicho, Donatella Di Cesare sostiene que:

Una vez al descubierto, aquellos que se creían los últimos judíos se revelan como los primeros modernos. Un sí mismo escindido, la imposibilidad de una pertenencia plena y un extrañamiento constitutivo son el legado indeleble de los marranos. (p. 11)

Rubén Alepuz Cintas



PAOLA DI CORI, *Michel de Certeau. Per il lettore commune*,
Quodlibet, Macerata, 2020, 214 pp. ISBN: 978-8822903686.

A muchos lectores españoles ni el nombre de Michel de Certeau ni el Paola di Cori les resultarán familiares. El del primero, pensador jesuita francés nacido en 1925 y fallecido en 1986, no ha conseguido todavía hacerse cotidiano entre nosotros cruzando los Pirineos desde Francia o el Atlántico desde ambas Américas, lugares donde es conocido y respetado como un autor interesante y audaz, complejo y riguroso donde los haya. El de la segunda, que nos ha dejado el pasado 2017, está asociado en Italia a la recepción de Certeau y al pensamiento feminista, teniendo cierto eco en España sus trabajos en este último campo de estudio. Ambos autores tienen en común una trayectoria intelectual caracterizada por su apertura y la movilidad entre diferentes focos de interés, no siempre fáciles de considerar como vecinos o cercanos entre sí.

La obra que nos ocupa aquí es un libro póstumo (son varios los detalles que permiten apreciar ese tono que tienen los trabajos a los que falta el bruñido final), cuya aparición ha sido posible gracias a la dedicación de un grupo de jóvenes pensadores italianos (Pierluigi Cervelli, Edoardo Prandi y Stefano Pepe) que han formado durante la última década, junto a Paola di Cori y estimulados por su entusiasmo, el grupo *Prendere la parola*. Constantes y hospitalarios, consiguieron construir en Roma un espacio de lectura y reflexión de la obra de Michel de Certeau (cuyo rastro puede seguirse en la página web www.micheldecerteau.eu), del que hemos podido participar, enriqueciéndonos, otros lectores apasionados de sus textos.

Como muestra el hecho de la existencia continuada de este grupo y de su presteza para hacerse cargo de la herencia certeuniana de su amiga ya ausente, Paola Di Cori tenía, como Certeau, una clara vocación de encuentro sincero con los demás. De origen argentino, pero afincada en Roma desde hace varias décadas, disfrutaba del arte del diálogo, dando a luz múltiples momentos de conversación que variaban notablemente de registro y de lugar (desde una librería a un café, de un centro cultural a una pizzería) en los que no se percibía en ningún momento un afán de magisterio ni, por tanto, una voluntad de escuela. Porque reconocía en Certeau, como hacemos tantos, una autoridad superior en cuanto a su capacidad intelectual y a la hermosura y profundidad de sus textos, no se interponía entre esta obra y sus interlocutores, sino que buscaba servir de pasarela por la que se pudiera acceder a un territorio no siempre fácil de recorrer.

No es de extrañar, por tanto, que este libro tenga el carácter de una invitación a la lectura de Certeau destinada al público italiano en general y no solo a los especialistas de cualquier rama de las humanidades o los estudios culturales, a los que les podría venir bien incorporar en su escrito de turno tal o cual cita de un texto de Michel de Certeau. Y es que la intención de su autora fue, durante años, que el lector común conociera a Certeau y se atreviese a superar la resistencia inicial que a menudo surge al comenzar su lectura. De ahí que en el texto no haya optado tanto por la

escritura abigarrada y densa que es habitual en el mismo Certeau, como por una exposición más somera del mapa de la obra certeuniana. A vista de pájaro, sí, pero sin dejarse nada importante en el tintero porque va desenvolviéndose, página a página, como un baile bien agarrado con todos y cada uno de los escritos fundamentales de Certeau.

Esta idea de mapa o «contorno» (p. 13) y, sobre todo, la necesidad de trazarlo, nos conecta con un contexto geográfico, ya inexistente, que tuvo un gran influjo en la mentalidad de sus contemporáneos: el tiempo de los descubrimientos, de la exploración de los espacios vacíos de un globo que todavía guardaba secretos. El acto de dibujar un mapa lleva implícita en sí la necesidad de poner por escrito las trayectorias seguidas, los caminos emprendidos por mares y tierras peligrosas. Consiste en una diferenciación entre límites y densidades. ¿Qué sentido tiene hacer esto en el mundo de las humanidades o de las ciencias sociales, donde todo parece saberse ya desde hace mucho? ¿Acaso no cunde por doquier la sensación de estar atrapados en un mundo viejo en el que no hay más que disputas escolásticas sobre los ismos que hemos heredado? Trazar el contorno de la obra de Michel de Certeau, como hace aquí Paola Di Cori, señalar los límites y las densidades que marcan sus escritos, es, por tanto, un alzar la voz contra el pesimismo y la jactancia para reconocer que no sabemos todo lo que decimos saber, que sigue habiendo espacios vacíos en nuestro conocimiento y, lo que es más importante, en nuestros discursos.

El libro comienza con un cariñoso prefacio de Stefano Pepe y Edoardo Prandi, al que sigue una introducción más extensa por parte de Pierluigi Cervelli. Posteriormente, el texto de Di Cori se divide en siete secciones. La primera («Scrivere per il lettore comune») es, a modo de exposición de motivos, un alegato de la autora en favor de ese lector común al que hacía referencia anteriormente y que ya fue el protagonista de uno de los libros más conocidos de Michel de Certeau: *La invención de lo cotidiano*. A esta sección inicial le sigue una presentación breve de la vida y obra de Certeau («Quale Certeau?»), que acentúa las peculiaridades de su itinerario vital y académico y que termina tratando la recepción de su obra en Italia. Llega después el capítulo «Entre-deux», dedicado a mostrar, y reivindicar como un mérito, el permanente colocarse del pensador francés en los espacios intermedios entre posiciones aparentemente estables e incluso aparentemente irreconciliables. Teoría francesa, psicoanálisis, Mayo del 68 y mística son algunos de los jalones que señala Di Cori en el caminar zigzagueante de Certeau. A continuación, «Eterologie» condensa, en ese nombre de una nueva disciplina con raíces nietzscheanas (la heterología), el interés por el otro que atraviesa toda la obra certeuniana. Las secciones siguientes, «Qui pro quo» y «Lector faber. I testi ci guardano. Leggere e/è guardare» están dedicadas, respectivamente, al uso en Certeau de la figura retórica del *qui pro quo* (que remite siempre a una desestabilización de las seguridades), y a la reivindicación de la «capacità creativa di chi legge» (p. 168), de la participación activa del lector cuando se enfrenta a la lectura e interpretación de un texto. Como colofón, la última sección del libro («La città cieca») aborda uno de los temas más queridos a Certeau: el tránsito hacia la hegemonía de la visión en la época contemporánea y sus repercusiones en nuestra comprensión del mundo.

Para los lectores italianos, Paola Di Cori ha dejado abierto con este volumen una puerta hacia la obra certeuniana. Dado de que no disponemos de un libro como este en castellano, sino solo de la muy interesante pero voluminosa biografía de François Dosse (*Michel de Certeau. El caminante herido*, UIA, México, 2003) y de algunas monografías más o menos atinadas, puede ser también de utilidad para los

lectores comunes en castellano, siempre que se acepte la aventura de trabajar un poco para leer en un idioma vecino aunque inevitablemente extraño.

Juan D. González-Sanz
orcid.org/0000-0002-4344-8353



CARLOS DOMÍNGUEZ MORANO, *Mística y psicoanálisis. El lugar del Otro en los místicos de Occidente*, Trotta, Madrid, 2020, 437 pp. ISBN: 978-84-9879-827-2.

«Dios o el Inconsciente» (p. 307). Este es el eje sobre el que pivota el nuevo libro de Carlos Domínguez Morano, que afronta con gallardía el hecho de que ha habido y hay personas que tienen experiencias radicalmente distintas a las habituales en su intensidad y forma. Dos órdenes, natural y sobrenatural, científico y religioso, pugnan desde hace siglos por dar una explicación comprensible a estas experiencias. Creo que un libro como este es la expresión, implícita ya en su misma existencia, de que es necia (cuando no interesada) la pretensión de resolver esta cuestión planteándola como una dicotomía. Quizás por eso se titula mística «y» psicoanálisis.

La exposición de la obra muestra la voluntad de desplegar ante el lector el mapa completo de la discusión sobre si es oportuno mantener esa «y» entre mística y psicoanálisis o sería mejor quedarse con esa «o» que permitiría a los partidarios de Dios y a los del Inconsciente quedarse más tranquilos y seguros entre sus convicciones escolásticas de especialistas en algo. Después de un capítulo inaugural («¿Qué decimos al hablar de mística?») que intenta llegar a una definición de los términos esenciales de la cuestión, se suceden dos capítulos de corte histórico («La experiencia mística desde la psiquiatría y la psicología» y «Aportaciones psicoanalíticas») en las que el autor nos presenta con eficacia y brevedad las principales corrientes y autores que hay que tener en cuenta antes de iniciar un planteamiento personal del problema. Este planteamiento queda sobre la mesa en los cuatro capítulos siguientes. Primero (capítulo 4, «Fuentes y estructuras inconscientes de la experiencia mística»), con la interpretación que hace el autor de la aplicación general a la mística cristiana de los elementos tópicos, económicos y dinámicos propios de la teoría freudiana. Después (capítulo 5, «Místicos y profetas»), con un análisis concreto de la presencia de estos elementos en las tipologías místicas más importantes de la tradición judía y cristiana. Por contraposición con estos ejemplos, que Domínguez Morano considera sanos, el capítulo 6 («El “más allá” de la experiencia mística») trata los casos en que este tipo de experiencia está teñido de una serie de componentes que invitan a presumirle un carácter patológico. Finalmente, el capítulo 7 («Un caso particular: Dios y el inconsciente en la experiencia de Ignacio de Loyola») es el remate de la construcción teórica emprendida por el autor. Situándose en el punto de máxima amplitud y profundidad de su conocimiento, el estudio psicoanalítico de san Ignacio le permite poner a prueba la razonabilidad de una posición que, ya desde el título del capítulo, muestra su elección en favor de una «y». En contraste con todo lo anterior, que considero una obra de madurez, el capítulo 8 («Entre Oriente y Occidente: dualidad y no-dualidad») me parece que apunta más a un deseo que a un fruto ya recogido. Con él, Carlos Domínguez asume el desplazamiento que se ha producido, a un mismo tiempo, en los dos términos de la discusión inicial sobre la experiencia mística. De la falta de unanimidad sobre la capacidad del «Inconsciente» para representar el orden natural-científico en esta polémica, da cuenta la explosión de escuelas psicológicas,

psicoanalíticas y psicoterapéuticas a la que asistimos. De la negación a «Dios» de ese mismo papel de representante, por el bando contrario, no hay mejor prueba que la propagación pandémica de todo tipo de productos (y subproductos) derivados en mayor o menor medida de diferentes espiritualidades orientales. Para quien se sienta tentado a considerar que con la referencia al camino de unión con la energía cósmica, que le permitiría llegar a ser la mejor versión de sí mismo, ya puede dar razón de la experiencia mística, Carlos Domínguez ofrece en los capítulos anteriores suficientes lecturas y preguntas como para que, al menos, surja la duda acerca de si está comprando mercancía defectuosa.

Como no podía ser de otra forma, Freud y los místicos tienen el papel protagonista en esta obra. En todo momento se aprecia la voluntad del autor de honrar el lugar central de sus posiciones, volviendo a sus textos una y otra vez, en vez de entregarse a la adoración de cualquier escuela interpretativa de los mismos y menos aún a la tendencia tan extendida de traer a autores de moda a un espacio donde no tienen nada importante que decir. En cualquier área de estudio, hay un gran mérito en estos tiempos en atreverse a volver a los clásicos, en preferir el original a la copia. Al mismo tiempo, mostrando que no se trata de hacer una arqueología meramente erudita, también aparecen en la obra otras figuras intelectuales más cercanas, con las que se establece un diálogo apretado, intenso, porque es junto a estos autores que Domínguez Morano viene leyendo desde hace décadas a los místicos y a Freud.

De entre estas figuras destacaría la referencia general y permanente a Juan de Dios Martín Velasco, recientemente fallecido, cuyo magisterio como fenomenólogo de la religión es asumido y agradecido con claridad a lo largo del libro, y a Michel de Certeau. En todos los sentidos, este es el libro más certeauiano de Domínguez Morano. Muy próximo a Carlos Domínguez en varios aspectos, Certeau aparece a lo largo del texto como una autoridad respetada, que aporta herramientas interpretativas relevantes para la cuestión que se está tratando (algo que es especialmente notorio en las páginas dedicadas a la relación entre mística e institución eclesial). En lo que hace al psicoanálisis la interlocución contemporánea que me parece más importante es la que mantiene el autor, entre otros muchos, con Antoine Vergote y en el campo de la filosofía con Juan Antonio Estrada, ambos autores capaces de mantener un diálogo exigente sin excluir a la religión del debate. Tratada en un tono más polémico aparece también la figura de Enrique Martínez Lozano, del que el autor se desmarca claramente en el capítulo 8. Ahí, como he expuesto anteriormente, Carlos Domínguez acepta el envite contemporáneo de considerar que es posible que el cristianismo tenga cosas que aprender de las espiritualidades orientales, aunque evitando con elegancia deslizarse hacia la asunción de la espiritualidad no-dual como única vía de salida ante las contradicciones y dificultades de la tradición mística cristiana de Occidente.

Trotta añade con esta obra una excelente pieza a su catálogo; un fragmento de sabiduría cuya lectura se complementa a la perfección con otro de sus libros, desgraciadamente poco conocido, *De la religión considerada en sus fuentes, formas y desarrollo*, de Benjamin Constant, al que, por su parte, el libro de Carlos Domínguez aporta una clara sinergia para comprender qué es «el sentimiento religioso», independientemente de las formas concretas en que cristalice en las diferentes sociedades y coyunturas históricas.

Juan D. González-Sanz
orcid.org/0000-0002-4344-8353